

Niccolò Zingarellis
La Distruzione di Gerusalemme
und das *dramma sacro* um 1800

Inauguraldissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Heidelberg,
vorgelegt von: Manuel Becker,
Erstgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold,
Zweitgutachter: Jun.-Prof. Dr. Matthew Gardner
Datum: 15.12.2021

Inhaltsverzeichnis

DANKSAGUNG	IV
------------------	----

EINLEITUNG	1
------------------	---

Problematik der Gattungszugehörigkeit	2
--	---

Fragestellung, Forschungsbericht und Aufbau der Arbeit	7
---	---

Der Komponist Niccolò Antonio Zingarelli	17
---	----

Der Librettist Antonio Simeone Sografi	20
---	----

I. TEIL: HISTORISCHES UMFELD

Das Königreich Neapel	22
------------------------------------	----

Vom Beginn der Fremdherrschaft bis zum Friedensschluss von Wien	22
---	----

Der Konflikt zwischen Carlo und Clemens XII.....	25
--	----

<i>Il re nasone</i> und Maria Karolina von Österreich	29
---	----

Commedia, Opera seria und Oratorium in Neapel um 1800	37
--	----

Commedia per musica und Opera buffa	37
---	----

Dramma per musica.....	44
------------------------	----

Oratorium.....	50
----------------	----

Erste Versuche einer szenischen Aufführungspraxis	53
--	----

„ <i>come si fanno in Inghilterra</i> “ – Englische Oratorien als Vorbild in Neapel.....	56
--	----

Händelrezeption in Florenz.....	57
---------------------------------	----

Import neapolitanischer <i>drammi sacri</i> und der Beginn eigener Produktionen in Florenz.....	67
---	----

Saverio Matteis musikalischer Einfluss und <i>La filosofia della musica</i>	71
--	----

<i>I Libri poetici della Bibbia</i> und die Verbreitung der Psalmvertonungen.....	72
---	----

<i>La filosofia della musica</i> und das <i>tragico sacro teatro</i>	81
--	----

„ <i>Perché escludere il basso?</i> “ – Kritik am Modell der Stimmlagen-Hierarchie.....	88
---	----

„ <i>E questa è musica?</i> “ – Kritik am Umgang mit den Arien.....	92
---	----

„ <i>e così s'avrebbe la musica greca</i> “ – <i>Il sacro tragico teatro</i>	94
--	----

Die Etablierung der Fastenzeit als neue <i>stagione</i> in Neapel	97
--	----

II. TEIL: HISTORISCHE VORLAGE, ADAPTION UND AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

<i>Bellum Iudaicum</i>	101
-------------------------------------	-----

Beginn der Aufstände in Jerusalem	103
---	-----

Kriegsvorbereitung	108
--------------------------	-----

Niederlage des Josephus in Jotapata.....	109
--	-----

Joannes flieht nach Jerusalem.....	110
Simon bar Giora zieht in die Stadt ein.....	113
Titus vor Jerusalem.....	114
Die musikalische Umsetzung: Handlungsablauf und Überblick der einzelnen Nummern	119
Akt I: Hoffnung, Widerstand und Zweifel.....	119
Akt II: Das tragische Ende des Konflikts	126
Vom Misserfolg zur Attraktion – Die Rezeptionsgeschichte.....	133
Anfänge in Florenz	137
Santa Maria in Vallicella	142
Rückkehr nach Florenz (1803)	147
Überarbeitung für die private Bühne in Rom, Casa Lante (1807).....	150
Der Glaubenskonflikt	153
Der christliche Glaube in der UA (1794)	154
Der christliche Glaube in der Überarbeitung für Casa Lante (1807).....	158
Neu komponierte und wiederverwendete Kompositionen	163
Neue Arientexte und Überarbeitungen.....	164
Durchbruch im Teatro Valle, 1810.....	173
Zingarelli und die französische Verwaltung.....	174
Aufwertung des Theaters unter der französischen Herrschaft.....	176
Umbrüche im Teatro Valle und die Aufführung von <i>La Distruzione di Gerusalemme</i>	178
Die Überarbeitung für die römische Opernbühne	179
Die Leistung der Sänger:innen und die öffentliche Wahrnehmung	187
Das Publikum	193
Der Weg nach Neapel und die Verbreitung in Italien sowie nördlich der Alpen.....	197
Neapel (Teatro del Fondo, 1811).....	198
Perugia (Teatro del Pavone, 1811)	202
Paris (Théâtre l’Odéon, 1811)	204
Siena (Teatro dei Rinnovati, 1811) und Mailand (Teatro alla Scala, 1812).....	208
Stuttgart, Frankfurt und Darmstadt (1814–1815)	210
Wien (1817).....	215
III. TEIL: MUSIKALISCHE ANALYSE.....	220
Formaler Aufbau.....	221
Die Ouvertüre.....	230
Solo-Arien ohne Chorbegleitung	244
<i>Sono in mar non veggo sponde</i>	245

<i>Piango gemo frà l'ombre di morte</i>	254
<i>Cadrà la quercia altera</i>	263
<i>Quel palpito ignoto</i>	272
<i>Parto che se più resto</i>	275
Solo-Arien mit Chor	286
<i>Me meschina! Io spargo invano</i>	287
<i>Cessin le lacrime</i>	294
<i>Vengo a voi di lauri adorno</i>	302
<i>L'augurio fortunato</i>	308
<i>Infelice! Sventurata!</i>	312
<i>Ombra cara, a te d'intorno</i>	315
Chor- und Ensemble-Szenen	328
Krieg im Namen Gottes: <i>Per te gran Dio d'Abramo</i> und <i>Già stride la saetta</i>	330
<i>Ah che giorno sventurato</i>	339
<i>Introduzione</i>	346
<i>Torna superbo al campo</i>	352
<i>Parto, ma tu ricordati</i>	361
<i>Si combatto</i>	369
<i>Padre, sposa addio per sempre</i>	380
<i>Fuggi signor ti salva</i>	384
Hoffnung und Zerstörung – die beiden Aktfinale	388
Krieg oder Frieden? <i>Il folle/gradito consiglio</i> und das erste Aktfinale	389
<i>Romani che fate?</i> – Das Finale des zweiten Aktes	404
FAZIT UND AUSBLICK	412
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	421
Musikalien	421
Libretti	423
Periodika	425
Bibliographie	426

DANKSAGUNG

Zunächst möchte ich der Betreuerin meiner Arbeit, Prof. Dr. Silke Leopold, für die vielen Ratschläge, Anregungen, gemeinsamen Diskussionen und ihre Unterstützung danken. Fachlich wie menschlich hätte ich mir keine bessere Betreuung wünschen können. Danke, dass Sie mich auf diesem Weg begleitet haben. Wertvolle Hinweise erhielt ich auch von meinem Zweitbetreuer Jun.-Prof. Dr. Matthew Gardner, der mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand. Am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Heidelberg gilt mein Dank auch Dr. Joachim Steinheuer, der mich in seinen Lehrveranstaltungen immer wieder inspirierte und sich beispiellos für die Anliegen der Studierenden einsetzt.

Bei der Quellensichtung am DHI in Rom war mir Dr. Roland Pfeiffer mit dem DFG-Projekt *I fondi operistici delle biblioteche di alcune case nobili romane: recupero e valutazione* eine wichtige Hilfe. Mein Dank gilt auch Dr. Sabine Ehrmann-Herfort und Dr. Richard Erkens, die während meines Aufenthalts in Rom 2015 stets ein offenes Ohr für mich hatten und den Prozess der Themenfindung intensiv begleiteten.

Bei Prof. Dr. Jörg Rothkamm und Prof. Dr. Thomas Schipperges bedanke ich mich für den freundlichen Austausch und die Möglichkeit zur Vorstellung des Projekts im Kolloquium während meiner Zeit am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen.

Prof. Dr. Heiko Wandler, Prof. Dr. David-Emil Wickström und Andreas Margara danke ich für die vielen Gespräche an der Popakademie in Mannheim, die eine willkommene Abwechslung waren und meinen Blick und Interesse auch auf andere Forschungsfragen lenkten.

Für ihre große Geduld und Unterstützung möchte ich mich von ganzem Herzen bei Johanna Düe bedanken, die mir in allen Höhen und Tiefen zur Seite stand und auch in unruhigen Zeiten ein wichtiger Halt für mich ist. Ihr und Leni Hinterbrander sei auch für die vielen Stunden des Korrekturlesens gedankt.

Für die Fertigstellung der Arbeit war die Förderung im Rahmen eines Promotionsstipendiums der Studienstiftung des deutschen Volkes von großer Bedeutung. Dank der finanziellen und ideellen Förderung war es mir möglich, meine gesamte Kraft und Zeit der vorliegenden Arbeit zu widmen.

Ein besonderer Dank gilt meiner Familie, vor allem meinen Eltern Edvige und Günter Becker, die mich mit all ihren zur Verfügung stehenden Mitteln unterstützten und förderten. Das Wohl ihrer Kinder stand stets an oberster Stelle, wofür ich ihnen von ganzem Herzen dankbar bin.

Hamburg, 06. Dezember 2021

EINLEITUNG

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich in Neapel eine neue Form des Musiktheaters, deren Werke sich trotz politischer Umbrüche, dem Beginn einer neuen gesellschaftlichen Ordnung und Säkularisierungs- und Reformprozessen über ein halbes Jahrhundert hartnäckig und mit großem Erfolg in den Spielplänen behaupten konnten. Vorzugsweise als *dramma sacro per musica* bezeichnet, handelte es sich hierbei um Bühnenwerke, die mit bestehenden Konventionen brachen und die heutige Problematik der Gattungsbegriffe eindrucksvoll aufzeigten. Aufgeführt wurden sie mit Schauspiel und prachtvollen Dekorationen, doch die Tatsache, dass die Librettisten die Geschichten des Alten Testaments verarbeiteten und eine neue Spielzeit in der Fastenzeit etabliert wurde, die eigentlich den Oratorien vorbehalten war, erschwerte eine klare Gattungszugehörigkeit. Die Frage, ob ein *dramma sacro* eine Oper oder ein Oratorium ist, lässt sich demnach nicht eindeutig beantworten. Am Ende ist es weder das Eine noch das Andere. Möchte man diese Werke dennoch in bereits etablierte Kategorien einordnen, entstehen u.a. Werkregister von Komponisten, deren Kompositionen aufgrund ihrer Titel und der Zusatzbezeichnung *sacro* vorzugsweise der Gattung Oratorium zugeordnet werden.

Anhand der in der *MGG Online* aufgelisteten Werkregister von Komponisten wie Giuseppe Giordani, Pietro Guglielmi und Niccolò Antonio Zingarelli, wird die Problematik sichtbar. Alle drei waren mit ihren *drammi sacri* sehr erfolgreich. Obwohl sich im Libretto von Giordanis *La Distruzione di Gerusalemme* (Neapel, 1787) eine Würdigung an Ferdinand IV. befindet, die die Aufführung vom 4. März 1787 als das erste in Szene gesetzte *dramma sacro* in Neapel dokumentiert,¹ wurde es im Werkregister der *MGG* den Oratorien zugeordnet.² Ginge man nur nach den gängigen Definitionen der Gattungen, würde man hinter dem Werk auf dem ersten Blick keine szenische Aufführungspraxis vermuten und es mit anderen Oratorien, zu denen die Gattungsbezeichnung vermutlich besser passt, gleichsetzen. Das gleiche Problem findet sich auch bei Guglielmi. Mit dem Titel *Debora e Sisara* (Neapel, 1788) wurde die Komposition im Werkregister³ den Oratorien und Kantaten zugeordnet. Dabei handelt es sich auch hier um ein *dramma sacro*, das von Beginn an als Bühnenwerk konzipiert und während der Fastenzeit

¹ Vgl. Franco Piperno, »Stellati sogli« e »Immagini portentose«: Opere bibliche e stagioni quaresimali a Napoli prima del Mosè«, in: *Napoli e il Teatro Musicale in Europa tra Sette e Ottocento, Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hrsg. von Bianca Maria Antolini u. Wolfgang Witzemann (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 28), Florenz 1992, S. 267.

² Vgl. Alfredo Tarallo, Art. »Giordani, Giuseppe«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24985>, abgerufen am 02.09.2021.

³ Vgl. Vjera Katalinič und Francesco Paolo Russo, Art. »Guglielmi, Pietro«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25660>, abgerufen am 02.09.2021.

inszeniert wurde. Die Kategorie der Bühnenwerke würde die Aufführungspraxis zumindest im Ansatz implizieren, doch entschied man sich auch hier aufgrund der Handlung und Bezeichnung als *azione sacra* bzw. *dramma sacro*, die Komposition eher den geistlichen Gattungen zuzuordnen. Als letztes Beispiel und zugleich auch Hauptgegenstand dieser Arbeit ist Zingarellis *La Distruzione di Gerusalemme* zu nennen. Denn anders als bei den beiden vorherigen Beispielen wählte man in seinem Werkregister⁴ eine andere Lösung, indem man die Kategorie der Oratorien um den Begriff *drammi sacri* erweiterte. Hierdurch wird den Leser:innen gleich zu Beginn vermittelt, dass manche seiner Kompositionen nicht zwangsläufig als Oratorium aufgefasst werden können.

Problematik der Gattungszugehörigkeit

Die Problematik der Gattungszugehörigkeit geistlicher Werke lässt sich bis in die Mitte des 18. Jh. zurückführen. Nachdem Arcangelo Spagna in seiner Vorrede zu den *Oratorii ovvero Melodrammi Sacri* (1706) das Oratorium definierte und mit eigenen Libretti zugleich reformierte, entwickelte sich in Italien eine terminologische Vielfalt: *Dramma sacro*, *dramma spirituale*, *melodramma sacro*, *melodramma spirituale*, *melodramma rhythmo metrum* oder *sacrum drama* waren gängige Bezeichnungen.⁵ Er forderte auch Normen, welche die Gattung während des 18. Jahrhunderts nachhaltig prägten. Die aristotelischen Regeln erachtete er als verbindlich und schrieb der Musik – zu Gunsten des Wortes – die dienende Rolle zu. Des Weiteren unterscheiden sich seiner Meinung nach Oratorien im Lateinischen nur in der Wahl der Sprache von den italienischen.⁶ Auch sei der *Testo* kein hinreichendes Kriterium für die Unterscheidung zwischen *opere sacre* und *profane*. Vielmehr sind es die nicht szenischen Aufführungen, welche die Kenntnis der Stoffe voraussetzten. Da auf visuelle Eindrücke verzichtet werden musste, war die Verteilung des Textes auf mehrere Personen eine Notwendigkeit und zugleich Kriterium für das Drama bzw. die Dramatik jener Zeit.⁷

Obwohl Spagna und später auch Apostolo Zeno die nicht szenische Aufführungspraxis forderten, finden sich bereits Tendenzen, die die formale Annäherung an die Opera seria einleiteten und im Laufe des Jahrhunderts weiter intensiviert wurden. Zusammen mit der Terminologie

⁴ Vgl. Claudio Toscani, Art. »Zingarelli, Niccolò Antonio«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21316>, abgerufen am 02.09.2021.

⁵ Vgl. Helen Geyer, *Das venezianische Oratorium 1750–1820*, Laaber 2005 (Analecta Musicologica, 35/I), S. 12.

⁶ Vgl. ebd. S. 13.

⁷ Vgl. ebd.

verwundert es nicht, dass die Gelehrten außerhalb Italiens in ihren Definitionen kaum noch Unterschiede zwischen den Gattungen feststellten. Bereits vor Spagna und Zeno definierte Sebastien de Brossard in seinem *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens* (1701) das italienische Oratorium als „une espèce d’Opera spirituel, ou un tissu de Dialogues, de Recits, de Duos, de Trios, de Ritornelles, de Grands Choeurs etc. dont le sujet est pris ou de l’Écriture, ou de l’Histoire de quelque Saint ou Sainte.“⁸ Fast vierzig Jahre nach de Brossards Veröffentlichung definierte James Graissneau das italienische Oratorium im Jahr 1740 auf fast identische Weise: Wieder werden Rezitative, Duette, Trios, Ritornelle und Chöre genannt, die das Oratorium formal bestimmen und zugleich Bezüge zur Oper aufweisen.⁹ Die einzigen Abgrenzungen sind lediglich die geistlichen Sujets und Personen sowie die Praxis in Rom, Werke dieser Art während der *quaresima* aufzuführen.

Auch Jean-Jacques Rousseau bemerkte in seinem *Dictionnaire de musique* (1768) die Nähe der italienischen Oratorien zum Theater:

Oratorio [...] Espèce de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, divisé par Scènes, à l’imitation des Pièces de Théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés, et qu’on met en Musique pour être exécuté dans quelque Eglise durant le Carême, ou en d’autre temps. Cet usage asses commun en Italie, n’est pas admis en France.¹⁰

Demnach existieren im italienischen Oratorium Szenenaufteilungen, die eng mit dem formalen Aufbau eines Theaterstückes verbunden sind, wobei für Rosseau die Wahl der Sprache – ob nun Latein oder Italienisch – ebenfalls nicht von Bedeutung ist. Neu hingegen ist die Öffnung der Spielzeit, die sich für Oratorien nicht mehr ausschließlich auf die Fastenzeit beschränkte, sondern „en d’autre temps“¹¹ erweitert wurde. Dass Oratorien außerhalb der Fastenzeit gegeben wurden, zeigt, wie die Aufführungen solcher Werke allmählich ihre einstige Nische verließen und den Einzug in die Spielpläne der regulären Spielzeit fanden. Das geltende Gesetz aber, wonach in der Fastenzeit nur Oratorien gespielt werden durften, wurde weiterhin eingehalten und Missachtungen wurden mit strengen Konsequenzen geahndet.

Im Laufe des Jahrhunderts tendierten Oratorien immer mehr in Richtung Oper, weshalb allmählich der Begriff *Opere sacre* in Erscheinung trat und Werke, die zwar auf geistlichen Sujets basierten, in der Ausführung aber keinen signifikanten Unterschied zur weltlichen Gattung aufwiesen, in sich vereinte. Eine Tendenz, die auch im deutsch- und englischsprachigen Raum

⁸ Sebastian de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam 1964, S. [19].

⁹ Vgl. Helen Geyer, *Das venezianische Oratorium 1750–1820*, S. 16.

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 358.

¹¹ Ebd.

wahrgenommen wurde und zu Definitionen führte, die einige Parallelen zu den französischen Dictionaires aufzeigen. Während Johann Gottfried Walthers das Oratorium 1732 als geistliche Oper beschreibt, die reich an Musik sind und neben solistischen Nummern auch Gespräche, Duos, Trios, Ritornelle und vor allem Chöre beinhalten,¹² steht John Brown dieser Praxis 1763 kritischer gegenüber. Seiner Einschätzung nach sei die Musik der italienischen Oratorien schon zu nah an der Oper und eine Abgrenzung werde zunehmend schwieriger.¹³

Außerhalb von Italien – vor allem im deutschsprachigen Raum – rückte allmählich der Begriff des Dramatischen in das Zentrum der Diskussion, welcher seither als eines der ausschlaggebenden Kriterien zur Definition des Oratoriums diente.¹⁴ In Eschenburgs Übersetzung von John Browns *Betrachtung über die Poesie und Musik* ist die fehlende dramatische Konzeption in Händels *Messiah* beispielsweise ein Grund für die Zweifel, ob man dieses Werk überhaupt ein Oratorium nennen könne:

Ob dieß große musikalische Stück gleich ein Oratorio heißt, so ist es doch nicht dramatisch, sondern eigentlich eine Sammlung von Hymnen oder Anthemen, die aus der Schrift genommen sind. Eigentlich gehört es also unter eine andere Klasse [...].¹⁵

Johann Adolph Scheibe definierte Oratorien in seinem *Compendium musices* um 1730 als „lange Stücke, deren Poetische Einrichtung dramatisch ist, wozu die Paßion Music nicht gehöret.“¹⁶ Die formalen Bestandteile entspringen zwar der Oper, doch müssen die „Grundregeln des Kirchen Styls“¹⁷ bewahrt werden. Zusammenfassend basieren Oratorien auf „eine[r] traurige[n] und bewegende[n] Materie“¹⁸, wobei der theatralische Stil vor allem in Italien allgegenwärtig sei, denn „die Italiener [...] machen ihre Oratorien meistens nach der theatralischen Schreibart, und die Abweichungen, die sie dabey anwenden, sind sehr geringe.“¹⁹ Einige Jahre später überarbeitet Scheibe in seinem *Critischen musicus* (1745) die Definition und sieht im

¹² Vgl. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck unter dem Titel *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953 (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 3), S. 451f.

¹³ Vgl. Helen Geyer, *Das venezianische Oratorium 1750–1820*, S. 18.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 19.

¹⁵ Johann Joachim Eschenburg, *Dr. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprung, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß*, Leipzig 1769, S. 354.; s.a. Helen Geyer, *Das venezianische Oratorium 1750–1820*, S. 26.

¹⁶ Johann Adolph Scheibe, *Compendium musices. Theoretico-practicum, das ist Kurzer Begriff derer nöthigsten Compositions-Regeln, abgefaßt von Johann Adolph Scheibe*, D-LEm, ca. 1730, Digitalisat des Autographs in der Leipziger Stadtbibliothek – Musikbibliothek, <http://digital.slub-dresden.de/id45400754X>, abgerufen am 22.10.2021, f. 104r.

¹⁷ Ebd., f. 104v.

¹⁸ Ebd., f. 105r.

¹⁹ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1745, Hildesheim 1970, S. 216.

Oratorium „nichts anders, als ein Singgedicht, welches eine gewisse geistliche Handlung oder Tugend auf dramatische Art vorstellt“²⁰ und „nichts anderes sei, als eine ins kurze gezogene Gattung theatralischer Stücke.“²¹ Eine dramatische Darstellung ist demnach unabdingbar für das Oratorium.

Gottfried Krause differenziert in seiner Schrift *Von der musikalischen Poesie* (1753) zwischen weltlichen und kirchlichen Oratorien, wobei er sich auf Scheibes Überlegungen bezieht:

Geistliche Dramata oder Oratorien sind schon in den ältesten Zeiten gewöhnlich gewesen. Verschiedene Stücke aus der Schrift sind auf dramatische Art abgefaßt. So, wie wir sie jetzt haben, sind sie eine Art geistlicher Schauspiele, und manchen mangelt fast nichts, als die Auszierung der Schaubühne, und die Verkleidung der Sänger. Sie sind öfters theatralisch eingerichtet, als die weltlichen Oratorien. Es wird eine gewisse geistliche Haltung oder Tugend, darinn [sic!] auf dramatische Art vorgestellt.²²

Wieder einmal steht die Dramatik im Zentrum der Überlegung, doch gibt es signifikante Unterschiede zwischen der italienischen und deutschen Ansicht:

Bey den Italiäner heißt eine jede Oper ein Drama, sie sey nun ein Lust- oder Trauerspiel, oder ein Pastoral. Im Deutschen aber versteht man, unter dem Nahmen Drama, solche Singgedichte, die zwar theatralisch eingerichtet sind, die aber ausserhalb des Theaters, bey allerhand Gegebenheiten [...] aufgeführt werden. Man nennt sie auch weltliche Oratorien [...].²³

Krause spielt hierbei wohl auf den Begriff *dramma per musica* an, ein Terminus, der die italienischen Opern vom 17. bis ins frühe 19. Jahrhundert prägte und häufig auf den Titelblättern der Libretti zu finden ist.²⁴ Aber nicht nur Opern wurden so bezeichnet, auch Oratorien wurden in Form von *dramma sacro* oder *dramma spirituale* ebenso dem Drama zugeordnet.

Krause schlägt eine weitere, dreifache Unterteilung vor, womit er über Scheibes Differenzierung hinausgeht. Die erste Kategorie bezieht sich auf dramatische Oratorien mit einer Präferenz für das Neue Testament. Die Handlung könne, sofern sie lang und weitläufig ist, unterteilt und dramatisch abgehandelt werden. Dadurch sei man in der Lage, Erweiterungen in Form von Neben Umständen und Hinzusetzungen einzubauen, wobei diese passend in das Drama eingefügt sein müssten.²⁵

²⁰ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, S. 188.

²¹ Ebd. S. 187.

²² Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, unveränd. fotomechan. Nachdr. d. Orig.-Ausg. 1753, Leipzig 1973, S. 470.

²³ Ebd. S. 466.

²⁴ Vgl. Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera seria of the Eighteenth Century*, Yale u.a. 1997, S. 1ff.

²⁵ Vgl. Helen Geyer, *Das venezianische Oratorium 1750–1820*, S. 23.

Christliche Tugenden, in denen alle redenden Personen (z.B. die Dankbarkeit, die Demut, die Liebe, der Glaube etc.) erdichtet sind, finden sich in der zweiten Klassifizierung der allegorischen Oratorien.

Die letzte Kategorie bilden epische Werke. Dabei herrsche ein erzählender Charakter vor, in dem die Schreibart jedoch bildlicher sein solle als in dramatischen Singstücken. Dies wiederum erkläre, weshalb der Dichter „im Recitativ über die Schönheit der Objecte in angenehme Entzückungen“²⁶ gerät – ein Anlass für das *Recitativo accompagnato*. In diesen Werken gelte vor allem eine prosaische Schreibweise:

Eine Art solcher epischer Cantaten machen diejenigen Oratorien aus, wie sie von einigen genannt werden, welche größtentheils prosaisch abgefaßt sind, und deren Inhalt insgemein die Paßionshistorie, oder Auferstehung ist, wie uns solche die Evangelisten beschrieben haben. Die Worte der Geschichte theilet man unter die darinn [sic!] redend eingeführten Personen ab; die bloßen Erzählungen aber läßt man dem Evangelisten. Zwischen gewisse Stellen [...] werden andächtige Betrachtungen eingerückt, welche aus Cava-ten, Arien, Chorälen bestehen, und von erdichteten Personen gesungen werden [...].²⁷

Demnach stellt Krause die Handlung in den Vordergrund, wobei er auf Scheibes Unterteilung in prosaisch und poetisch zurückgreift. Es scheint, als handele es sich diesen Ansichten nach um eine rein lyrische Gattung, die in die von Krause und Scheibe genannten Klassifizierungen eingeordnet werden könnte und somit allein die Handlung bzw. deren poetisch-dramatische Abhandlung das Oratorium definiert. Helen Geyer weist darauf hin, dass Heinrich Christoph Koch noch 1802 das Oratorium als eine rein lyrische Gattung verstand.²⁸ Deutlich wird diese Auffassung auch in Johann Georg Sulzers Lehrwerk *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774). Peter Schulz definiert hierin das Oratorium ausdrücklich als eine lyrische Gattung, worin der Unterschied zum dramatischen Schauspiel und der Oper begründet sei.²⁹

Die dargelegten Zitate und Überlegungen konnten nur einen Bruchteil der geführten Diskussionen und Meinungen des 18. Jahrhunderts wiedergeben. Und doch wurde – zumindest im Ansatz – deutlich, dass trotz der zahlreichen Theorien und Argumente, egal ob auf der literarischen, musikalischen oder theatralischen Ebene, am Ende keine klar definierten Gattungsgrenzen genannt werden konnten. Auffällig ist dabei, dass der Diskurs hauptsächlich außerhalb Italiens geführt wurde.

²⁶ Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, S. 474ff.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. Helen Geyer, *Das venezianische Oratorium 1750–1820*, S. 23ff.

²⁹ Vgl. ebd.

Fragestellung, Forschungsbericht und Aufbau der Arbeit

Wenn ein *dramma sacro* aber weder der Oper noch dem Oratorium zugeordnet werden kann – was ist es dann? Wie ist es entstanden und wie viele Werke sind überliefert? Warum waren sie so erfolgreich? Wie konnte sich die Fastenzeit als neue Spielzeit etablieren? Welches musikalische Modell verbirgt sich hinter den Kompositionen? Oder einfacher gefragt: Wie klingt ein *dramma sacro* eigentlich? Fragen, denen die Musikwissenschaft in der Vergangenheit nur zögerlich nachging. Wenn *drammi sacri* überhaupt eine Erwähnung in der italienischen Musikgeschichtsschreibung finden, handelt es sich in den meisten Fällen um eine Randnotiz, die die neapolitanische Tradition immerhin als „wichtigen Sonderfall“³⁰ anerkennt. Dabei gab es bereits in den 80er Jahren mit Howard E. Smithers dritten Band der *A history of the oratorio*³¹ erste Hinweise auf eine frühe szenische Aufführungspraxis von geistlichen Werken in Neapel, die sich gegen Ende des 18. Jh. zu einer eigenständigen Form entwickelten und fest im kulturellen Leben verankert waren. In seinem Aufsatz *Oratorio and Sacred Opera, 1700 – 1825: Terminology an Genre Distinction*³² geht Smither darüber hinaus der Frage nach, was das *dramma sacro* vom Oratorium eigentlich unterscheidet und inwiefern die Terminologie irreführend ist. Er erkannte, dass diese Werke nicht einfach dem heutigen Verständnis der Gattungsbegriffe zugeordnet werden können und schon im 18. Jh. eine Uneinigkeit bestand:

From about the middle of the eighteenth century on, in Italy and north of the Alps, oratorio gradually became a genre performed either with or without stage action. The stronger tendency, in terms of the number of performances, was to present oratorio without action. But so many works like oratorios and called ‚oratorio‘ were performed with action that this manner of performance also became closely associated with the term ‚oratorio‘ and the concept of that genre. In the late eighteenth and early nineteenth centuries the term ‚oratorio‘ in reference to a work performs with stage action became synonymous with the term ‚opera sacra‘.³³

In den 1990er Jahren veröffentlichten Franco Piperno³⁴ und Paolo Fabbri³⁵ eigene Arbeiten, die sich auf den Zeitraum um 1800 konzentrieren und einen detaillierteren Einblick in die Entstehung und Verbreitung der *drammi sacri* in Neapel bieten. Piperno stieß in seinen Forschungen

³⁰ Michele Calella, »Die Opera seria im späten 18. Jahrhundert«, in: *Geschichte der Oper*, hrsg. von Silke Leopold, Bd. 2: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2006, S. 47.

³¹ Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 3: *The Oratorio in Classical Era*, Chapel Hill 1987.

³² Vgl. Howard E. Smither, »Oratorio and Sacred Opera, 1700–1825: Terminology an Genre Distinction«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 106/1 (1979–1980), S. 88–104.

³³ Ebd., S. 98.

³⁴ Vgl. Franco Piperno, »Stellati sogli« e »Immagini portentose«: Opere bibliche e stagioni quaresimali a Napoli prima del Mosè«, S. 267–298.

³⁵ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, in: ebd., S. 121–144.

neben Giordanis *La distruzione di Gerusalemme* auf über 20 weitere Werke, die zwischen 1785 und 1820 uraufgeführt wurden und wegen ihres Sujets, ihrer Bezeichnung und Aufführung während der Fastenzeit in Neapel dem *dramma sacro* zugeordnet werden können. Dabei formulierte er bereits erste Thesen zur Entstehungsgeschichte, die er später in seiner Monografie *La Bibbia all'opera*³⁶ unter Berücksichtigung neuer Erkenntnisse über die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche in Neapel weiter vertiefte. Dass das *dramma sacro* in den letzten Jahren auf Resonanz in der Musikwissenschaft gestoßen ist, wird anhand der zunehmenden Veröffentlichungen deutlich. Nachdem Piperno 2018 dieser Thematik eine ganze Monografie widmete, erschien nur ein Jahr später in *Opera as Institution* eine weitere Veröffentlichung³⁷, in der er der Rolle der Freimaurer bei der Entstehung des *dramma sacro* nachging. Dadurch wurde die neapolitanische Tradition plötzlich in den Kontext einer europäischen Operngeschichte gerückt. Die Wahrnehmung als Randnotiz wird diesen Werken somit nicht länger gerecht.

Während Piperno seine Werktabellen kontinuierlich ergänzte und stets versuchte, alle kulturpolitischen Strömungen zu berücksichtigen, aus denen das *dramma sacro* hervorging, legte Fabbri die Schriften des Gelehrten Saverio Mattei ins Zentrum seiner Untersuchung von 1993. Zwar erkannten Smithers und Piperno ebenfalls den Zusammenhang zwischen Matteis *La filosofia della musica* und der Entstehung des *dramma sacro*, doch erst die Arbeit von Fabbri³⁸ gewährt tiefere Einblicke in Matteis Werke und deren Wirkung auf die Musik seiner Zeit.

Die Forschungsergebnisse der drei Autoren bildeten später die Grundlage für Anthony R. DelDonna, dessen Monografie *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*³⁹ erstmals das *dramma sacro* in die breitere Operngeschichte Neapels einordnet und anhand von *Debora e Sisara* nicht nur eine erste Edition veröffentlichte, sondern auch musikalische und kompositorische Aspekte in Form von Analysen und Notenbeispielen aufzeigt. Dabei nimmt seinen Erkenntnissen nach das *dramma sacro* eine eigene Position zwischen Opera seria, commedia per musica und Ballet d'Action ein. In seiner Darlegung der Entwicklung des *dramma sacro* berücksichtigt er nicht nur Matteis *La filosofia della musica*, sondern verweist auch auf den Konflikt zwischen Staat, Kirche und Theater, aus dem die Etablierung der Fastenzeit als Spielzeit resultierte. So wie Smithers das *dramma sacro* aus der Perspektive seiner

³⁶ Franco Piperno, *La Bibbia all'opera. Drammi sacri in Italia dal tardo Settecento al Nabucco*, Rom 2018.

³⁷ Vgl. ders., »Azione Sacra per Musica: Neapolitan Sacred Dramas for Lenten Operatic Seasons and the Freemasonry«, in: *Opera as Institution. Networks and Professions (1730–1914)*, hrsg. von Cristina Scuderi und Ingeborg Zechner, Wien und Zürich 2019, S. 69–82.

³⁸ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 121–144.

³⁹ Anthony R. DelDonna, *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples*, Ashgate 2012.

Forschung über das Oratorium betrachtet, blickt DelDonna von der anderen Seite auf diese Tradition, die stärker von der Geschichte der Oper geprägt ist.

Obwohl immer mehr Werke in den letzten Jahrzehnten bekannt und von Piperno mit Quellenangaben aufgelistet wurden, stellt DelDonnas Arbeit bislang eine der wenigen Veröffentlichungen dar, die eine Komposition ins Zentrum der Untersuchung stellt.

Das heute wohl bekannteste und von der Musikwissenschaft am häufigsten untersuchte *dramma sacro* ist jedoch Rossinis *Mosè in Egitto* (1818). Am Teatro San Carlo in Neapel während der Fastenzeit uraufgeführt, kann es als das strahlende Schlusslicht der neapolitanischen Tradition betrachtet werden. Rossinis Komposition ist aufgrund des Sujets, der musikalischen Anlage, der Aufführungspraxis, dem Aufführungsort, der Spielzeit und der Betitelung als *azione tragico-sacra* eindeutig dieser Tradition entsprungen. Im Laufe der Rezeptionsgeschichte wurde das Werk aber vielmehr als „una vera e propria opera seria“⁴⁰ wahrgenommen. Bis heute wird die frühe Fassung von *Mosè in Egitto* in Lexikonartikeln⁴¹, Editionen⁴², Programmtexten und Rezensionen weiterhin als Opera seria bezeichnet. Die Folge ist eine Verzerrung der Perspektive und Wahrnehmung. Obwohl man die Entstehungsgeschichte und das Werk im Kontext der *drammi sacri* betrachten müsste, wird es stattdessen häufiger mit Rossinis anderen Bühnenwerken verglichen. Zwar wurden die Zusammenhänge von einigen Autor:innen wie Doris Sennefelder⁴³ und Jonathan Matthew Shold⁴⁴ in ihren Arbeiten über *Mosè in Egitto* aufgezeigt, doch aufgrund fehlender Forschungsergebnisse und Untersuchungen konnten auf musikalischer Ebene bislang keine Vergleiche stattfinden. Durch die Vorarbeit von Smither, Fabbri und

⁴⁰ Marcus Chr. Lippe, *Rossinis opere serie. Zur musikalisch-dramatischen Konzeption*, Stuttgart 2005 (Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, 55), S. 84f.

⁴¹ Während Paolo Fabbri im *MGG Online* Artikel zu Rossini das Werk als *azione tragico-sacra* betitelt und Rossinis eigene Bezeichnung als *oratorio* sowie die spätere Überarbeitung zur französischen *opéra Moïse et Pharaon* (1827) in der Würdigung aufführt, wird die Fassung von 1818 im Grove Music Online Artikel noch als „one of the freshest and dramatically most effective of Rossini’s *opere serie* [...]“ deklariert. Vgl. hierzu Paolo Fabbri, Art. »Rossini, Gioachino«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12709>, abgerufen am 07.09.2021; sowie Richard Osborne, Art. »Mosè in Egitto«, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, abgerufen am 07.09.2021.

⁴² Der Musikverlag Ricordi gibt im Titel der Edition die Bezeichnung *azione tragico-sacra* an, jedoch wird gleich zu Beginn der Werkbeschreibung eine andere Zuordnung vorgenommen, mit der die Komposition auf der Internetseite beworben wird: „Mosè in Egitto (1818) is the fourth of the nine opere serie that Rossini composed for Naples between 1815 and 1822.“, <https://www.ricordi.com/en-US/News/2018/03/Mose-in-Egitto-score-sale.aspx>, abgerufen am 07.09.2021. Der Text wurde vom Notenversandhaus stretta music übernommen und sogar mit dem Zusatz erweitert: „In fact, it proved to be one of his most frequently performed opere serie.“, <https://www.stretta-music.de/rossini-mose-in-egitto-nr-696722.html>, abgerufen am 07.09.2021.

⁴³ Vgl. Doris Sennefelder, »*Moitié italien, moitié français*«. *Untersuchung zur Gioachino Rossinis Opern Mosè in Egitto, Maometto II, Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge und Le siège de Corinthe*, München 2006 (Theaterwissenschaft, 5).

⁴⁴ Vgl. Jonathan Matthew Shold, *Mosaic Perspectives: Lenten Sacred Drama in Naples (1818–1830)*, Diss. University of Pittsburgh, 2017, <https://www.proquest.com>, abgerufen am 18.10.2021.

Piperno sind die Rahmenbedingungen und Entwicklungsprozesse zwar bekannt, doch über die Musik wissen wir bislang nur sehr wenig.

Genau an dieser Wissenslücke über das *dramma sacro* setzt die vorliegende Dissertation an. Ziel der Arbeit ist es, anhand von Zingarellis *La Distruzione di Gerusalemme* die Entstehungsgeschichte der *drammi sacri* darzulegen und ihre eigene, sehr spezielle Position zwischen der Oper und dem Oratorium aufzuzeigen. Dabei wird auch das Spannungsfeld zwischen Kultur, Politik und Kirche berücksichtigt, welches die Entwicklung und Etablierung dieser Tradition erst ermöglichte. Doch nicht nur historische Fragestellungen werden thematisiert. Im Zentrum der Arbeit steht auch die Rezeptionsgeschichte und Analyse von *La Distruzione di Gerusalemme*. Die Komposition war eines der erfolgreichsten Werke dieser Art und wurde nicht nur in ganz Italien, sondern auch jenseits der Alpen mit großem Interesse wahrgenommen und aufgeführt. Der Erfolg misst sich auch daran, dass das Werk seit seiner Uraufführung im Jahr 1794 über zwanzig Jahre immer wieder in den Spielplänen der Fastenzeit auftaucht. Darüber hinaus handelt es sich bei diesem Werk um einen Sonderfall, der bislang einmalig in der Geschichte des *dramma sacros* zu sein scheint und sich in folgenden Punkten von anderen Werken unterscheidet:

1. Sujet: Im Gegensatz zur Giordanis gleichnamigen Werk verarbeitete der Librettist Antonio Simeone Sografi mit *La Distruzione di Gerusalemme* keine biblische Vorlage. Er wählte stattdessen mit Flavius Josephus *Bellum Iudaicum* eine historische Vorlage, die zu einer der ältesten Quellen zählt und die Zerstörung Jerusalems durch die Römer 70 n. Chr. dokumentiert. Vergleicht man diesen Umstand mit den Werktabellen von Piperno, fällt sofort auf, dass die Wahl einer historischen Vorlage einmalig ist. Selbst nach einer intensiven Durchsicht des Sartori Katalogs in Ergänzung zu Piperno konnten keine weiteren Libretti gefunden werden, deren Werktitel und weitere Angaben einen historischen Stoff vermuten lassen.

2. Entstehung und Verbreitung: Während die meisten *drammi sacri* in Neapel im Teatro San Carlo uraufgeführt wurden und sich – wenn überhaupt – von dort aus nach einsetzendem Erfolg in Italien verbreiteten, ging *La Distruzione di Gerusalemme* einen umgekehrten Weg. Die Uraufführung fand 1794 in Florenz statt, wo die neapolitanischen *drammi sacri* auf fruchtbaren Boden stießen und mit Zingarellis Komposition erstmals eine eigene Produktion entstand. Von dort aus gelangte *La Distruzione di Gerusalemme* nach Rom und wurde 1796 in Santa Maria in Vallicella zum Oratorium überarbeitet und aufgeführt. Nachdem das Libretto 1807 für eine private Aufführung im Haus der Familie Lante von Jacopo Ferretti überarbeitet wurde und Zingarelli an den Kompositionen feilte, trat der große Erfolg schließlich 1810 am Teatro Valle in

Rom ein. Den Quellen zufolge galten die Aufführungen als Spektakel, die die Bühnen Roms dominierten. Doch nicht nur das Werk und die Musik waren von großer Beliebtheit. Mit dem allmählichen Verschwinden der Kastraten auf den Opernbühnen und dem Beginn der französischen Regierung konnten sich in Rom plötzlich zwei Frauen auf den Bühnen behaupten, die in der Öffentlichkeit wie heutige *Stars* von ihren Vereher:innen gefeiert wurden.

3. Überarbeitungen und Anpassungen: Dass sich *La Distruzione di Gerusalemme* so lange einer großen Beliebtheit beim Publikum erfreute, liegt an der ständigen Überarbeitung des Werkes. Ferretti und Zingarelli griffen auf ältere Kompositionen und Dichtungen zurück, die bereits auf positive Resonanz stießen und von denen sie wussten, dass sie den Geschmack des Publikums trafen. Hierfür fügte Zingarelli einzelne Nummern aus seinen Bühnenwerken *Il ratto delle Sabine*, *La Nitteti* und dem *dramm sacro Saulle overo Il Trionfo di Davide* (Neapel, 1805) ein. Eine weitere Anpassung, mit der die aktuelle Mode aufgegriffen wurde, ist die Transformation der Kastratenrolle des Gioseffo zur Hosenrolle, durch die das Duell der Sängerinnen Charlotte Häser und Rosa Morandi erst ermöglicht wurde. Ein Wettstreit, der Jahre zuvor in Rom wegen des Verbots von Frauen auf der Bühne nicht hätte stattfinden können. In Neapel wurde mit dem Engagement von Michele Benedetti später auch die Emanzipation des Basses als virtuoser Solist auf den italienischen Bühnen weiter vorangetrieben. Hierfür wurde die Arie des Tyrannen Giovanni komplett überarbeitet und auf Benedetti zugeschnitten, der noch am Anfang seiner Karriere stand und später auch von Rossini für die Hauptrolle *Mosè in Egitto* verpflichtet wurde.

4. Historischer Kontext: Der Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* scheint eng mit den politischen Entwicklungen in Italien verknüpft zu sein. Neben dem Umstand, dass die französische Regierung Zingarelli als herausragenden Komponisten anerkannte und ihn für ihre eigenen kulturpolitischen Projekte gewinnen wollte, verkehrte auch die Familie Lante in den Kreisen der französischen Verwaltung. Auffällig ist aber, dass die Handlung von *La Distruzione di Gerusalemme* sich auf das damalige Zeitgeschehen übertragen lässt und eine Botschaft vermittelt, von welcher vor allem die Franzosen profitierten. Denn das Zentrum der Handlung ist der Untergang von Jerusalem und die Zerstörung des Tempels, die – der historischen Vorlage und Sografis Überarbeitung nach – nur daraus resultierte, weil ein Tyrann das Volk blendete und den Widerstand gegen einen übermächtigen Feind mit den falschen Worten Gottes aufrechterhielt. Dem Publikum wird dadurch vermittelt, dass es in manchen Situationen ratsam ist, sich einem übermächtigen Feind geschlagen zu geben und diplomatische Lösungen zu finden, um so eine Zerstörung und die vielen Opfer zu vermeiden.

5. Verbreitung außerhalb Italiens: Nur wenigen *drammi sacri* wie *Debora e Sisara* (Sernicola/P. A. Guglielmi), *La Distruzione di Gerusalemme* (Sernicola/Giordani) und *Mosè in Egitto* war eine Rezeptionsgeschichte außerhalb Neapels vergönnt. Umso erstaunlicher ist es, dass Zingarellis *La Distruzione di Gerusalemme* nicht nur in ganz Italien, sondern auch in Paris, Stuttgart, Frankfurt, Darmstadt und Wien aufgeführt wurde. Einer der Hauptgründe mag dabei der Erfolg der Sänger:innen gewesen sein, die in ihren Paraderollen zur Verbreitung des Werkes beitrugen. Dass der deutschsprachige Raum an einer eigenen Aufführung interessiert gewesen war, hängt mit dem Erfolg der Sängerin Häser zusammen, die nicht nur in den deutschsprachigen Kritiken für ihre Rolle als Marianne in den höchsten Sphären gelobt wurde. Das weckte zumindest ein generelles Interesse an *La Distruzione di Gerusalemme*, und die Tatsache, dass Häasers Bruder Christian Wilhelm Häser als Bassist in der Rolle als Giovanni für die Aufführung in Stuttgart (1813) engagiert wurde, scheint nicht gerade Zufall gewesen zu sein. Ebenso muss berücksichtigt werden, dass sich Zingarelli mit dem Erfolg seiner Oper *Giuletta e Romeo* schon zuvor nördlich der Alpen einen Namen gemacht hatte.

Die Operngeschichte zwischen Mozart und Rossini ist bisher unzureichend aufgearbeitet. Die Lücke zu schließen, das kann und will diese Arbeit nicht leisten, doch erst mit dem Beginn einer umfassenden Erforschung von Werken und Komponist:innen jener Zeit, fügt sich das komplette Bild nach und nach wie ein Puzzle zusammen. Wenn das Repertoire in Zukunft weiter erschlossen wird und Kompositionen systematisch untersucht werden, ist die Bedeutung des *dramma sacro* für die italienische Musikgeschichte auch besser zu verstehen.

Bevor aber *La Distruzione di Gerusalemme* ins Zentrum dieser Arbeit rückt, wird zunächst – basierend auf den Forschungsergebnissen von Smither, Piperno, Fabbri und DelDonna – die Entstehung und Entwicklung der *drammi sacri* in Neapel sowie ihre Position abseits der Oper und des Oratoriums thematisiert. Entscheidend hierfür ist die Darlegung eines historischen Überblicks des Königreichs Neapel, die den ersten Teil der Dissertation einnimmt. Nur so lassen sich die politischen Umbrüche aufzeigen, aus denen heraus sich in der Metropole die Fastenzeit als Spielzeit für inszenierte Bühnenwerke etablieren konnte. Nach einer langen Zeit der Fremdherrschaft durch Vizekönige wurde mit dem Friedensschluss von Wien 1735 das Königreich mit Carlo di Borbone (später Karl VII. von Neapel und Sizilien) aus dem Haus der Bourbon erstmals seit über zwei Jahrhunderten autonom regiert. Zwar war das Königreich an die spanische Krone gebunden, doch Carlos Regierung brachte einige gesellschaftlichen Änderungen mit sich, die Neapel erst als kulturelle Metropole aufblühen ließen. Viele seiner Reformen waren vom Gedanken der Aufklärung geprägt. Neben der Gründung des Teatro San Carlo

und der Förderung der Konservatorien war für die Entstehung des *dramma sacro* vor allem der Konflikt zwischen Neapel und Rom von Bedeutung. Seit Beginn der Machtübernahme war das Verhältnis zum Papst gebrochen, was nicht zuletzt zu einem kulturpolitischen Wettstreit führte, der von Jill Johnson Deupi in ihrer Dissertation⁴⁵ genauer untersucht wurde. Carlo positionierte sich mit seiner Regierung auch gegen die Korruption des Adels und setzte sich mit Enteignungen kirchlicher Würdenträger gegen den Klerus durch.

Sein Sohn und Erbe des Königreichs, Ferdinand IV., galt hingegen als ungebildet und Mann des einfachen Volkes. Den Willen zur Regierung besaß er nicht – stattdessen liebte er die Jagd und mischte sich unter die *lazzaroni*, die ihn sogar als ihren *Re Lazzarone* bezeichneten. Die Regierungsangelegenheiten wurden währenddessen weiter im Sinne der Aufklärung und des spanischen Königshauses wie gewohnt fortgeführt. Verantwortlich hierfür war Bernardo Tanucci, der seit der Machtübernahme von Carlo dem König als Berater zur Verfügung stand. Bis zu Ferdinands Mündigkeit übernahm er als Ratsvorsitzender die Regierung und war zudem für die Erziehung des jungen Königs verantwortlich. Mit der Vermählung zwischen Ferdinand und Maria Karolina von Österreich wechselten die Machtverhältnisse und Tanucci wurde aus dem Staatsdienst entlassen. Es folgte eine Zeit enger Beziehungen mit britischen Diplomaten und Austausch mit Florenz, wo Maria Karolinas Bruder Pietro Leopoldo das Herzogtum regierte. Bereits vor dem Vormarsch der Französer gab es während Ferdinands Regentschaft in Neapel immer stärkere Säkularisierungsprozesse, die den Klerus in der Metropole so weit schwächten, dass eine Fastenspielzeit mit szenischen Darstellungen auf den Bühnen wohl das kleinste Übel neben all den bereits vorhandenen Konflikten darstellte.

Nachdem der historische Abriss einen Einblick in den gesellschaftlichen Wandel gewährte, werden die musikkulturellen Reformationsprozessen in Neapel dargelegt. Hierfür werden die Entwicklungen der *Commedia per musica* und *Opera buffa*, dem *Dramma per musica* und dem Oratorium um 1800 in Neapel aufgezeigt, zwischen denen sich das *dramma sacro* etablierte. Die musikalische Komödie und das *Dramma per musica* wurden in den von Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione herausgegebenen Bänden *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*⁴⁶ von diversen Autor:innen aus verschiedensten Perspektiven betrachtet und bilden die Grundlage des Abschnitts. Aus der Perspektive der Operngeschichte ist auch die von Silke Leopold herausgegebene vierbändige Reihe *Geschichte der Oper*⁴⁷ zu berücksichtigen, deren

⁴⁵ Jill Johnson Deupi, *Cultural Politics in Bourbon Naples, 1734–1799: Antiquities, Academies and Rivalries with Rome*, Diss. University of Virginia, 2006, <https://www.proquest.com>, abgerufen am 18.10.2021.

⁴⁶ Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione (Hrsg.), *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Kassel 2010.

⁴⁷ Vgl. John A. Rice, »An Early Handel Revival in Florence«, in: *Early Music* 18/1 (1990).

zweiter Band sich der Oper im 18. Jahrhundert widmet und neben Neapel und Italien auch die Prozesse anderer Länder und europäischer Kulturen berücksichtigt.

Während die Operngeschichte auf viele Forschungsergebnisse zurückgreifen kann, sind Untersuchungen zum neapolitanischen Oratorium um 1800 kaum vorhanden. Mit Smithers *A History of the Oratorio* existiert schon länger eine umfassende Darlegung der geistlichen Werke, doch obwohl es zu Beginn des 18. Jh. zahlreiche Experimente in Neapel gab und Sonderformen entstanden, brach diese Mode ab 1730 plötzlich ab. Verschwunden sind die Oratorien in Neapel aber nicht. Zwar sind zahlreiche Libretti der folgenden Jahrzehnte überliefert, Untersuchungen sind hierzu bislang aber rar.

In Italien gab es gegen Ende des 17. Jh. erste Bestrebungen einer szenischen Aufführungspraxis geistlicher Werke, die im Abschnitt *Erste Versuche einer szenischen Aufführungspraxis* behandelt werden. Auch hier bilden Smithers Forschungsergebnisse die Grundlage, die in einen breiteren Kontext gesetzt werden und im Zusammenhang mit den politischen Entwicklungen in Neapel zu sehen sind. Der Austausch zwischen Neapel und Großbritannien führte zu einer geplanten Aufführung von Pasquale Cafaros *Isacco* im Teatro San Carlo 1764 nach dem Vorbild englischer Oratorien. Eine besondere und intensive Rezeption fand aber vor allem in Florenz statt, wo Händels Oratorien einen regelrechten *Boom* auslösten. Dabei kam es zur ersten Aufführung von Händels *Messiah* in italienischer Übersetzung, die das toskanische Publikum begeisterte und weitere Aufführungen zur Folge hatte. Der Aufsatz *An Early Handel Revival in Florence* von John Rice thematisiert die Modeerscheinung bereits und bildet gemeinsam mit Robert Lamar Weaver und Norma Wright Weavers umfassender Chronologie⁴⁸ über die Musik in florentinischen Theatern zwischen 1751–1800 die Grundlage des Abschnittes. Anhand von François-Hippolyte Barthélemons *Jefte in Masfa* (1776) ist darüber hinaus eine Quelle überliefert, die noch vor dem Auftauchen der *drammi sacri* das Verlangen nach einer szenischen Aufführungspraxis geistlicher Werke auf den Theaterbühnen dokumentiert.

Anhand eigener Untersuchungen und Auswertung der Quellen wird die Thematik noch weiter vertieft, denn die Händelrezeption war gleichzeitig auch die Grundlage der anschließenden Begeisterung und Rezeption der neapolitanischen *drammi sacri* in der Toskana. Mit überlieferten Libretti kann nachgewiesen werden, dass erfolgreiche Werke aus Neapel ihren Weg direkt nach Florenz gefunden haben und sich die Fastenzeit dort ebenfalls als Spielzeit etablierte. Davon profitierten auch die Impresari und es dauerte nur wenige Jahre, bis in Florenz eigene

⁴⁸ Vgl. Robert Lamar Weaver und Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751–1800, Operas, prologues, farces, intermezzos, concerts, and plays with incidental music*, Warren, Michigan 1993 (Detroit studies in music bibliography, 70), S. 78.

Produktionen gewagt wurden. In diesem Kontext entstand Zingarellis *La Distruzione di Gerusalemme* (1794), das den Beginn einer eigenen Tradition der *drammi sacri* in Florenz einleitete. Trotz des ausbleibenden Erfolgs brach die Rezeption der neapolitanischen Werke in Florenz nicht ab. Das belegen die überlieferten Libretti weiterer Werke, die nach einer systematischen Auswertung des Sartori-Katalogs aufgelistet werden können und deren Wirkung in Florenz ebenfalls untersucht wird.

Neben all den aufgezeigten Entwicklungen in Neapel und Florenz bildet Saverio Matteis *La filosofia della musica* die wichtigste Quelle, in der die theoretische Definition und Forderung dieser Werke erstmals deutlich formuliert wurde. Mattei war seiner Zeit ein einflussreicher Gelehrter, der sich vor allem der Studie der griechischen und hebräischen Antike widmete. Daraus entwickelte er auch sein eigenes Verständnis über das antike Theater und die Musik. Sein Ziel war es, einzelne Aspekte der Antike, die seiner Meinung nach auch den Kern des Theaters und der Musik bildeten, in die heutige Zeit zu übertragen. Diese Forderung knüpfte er geschickt an seine Übersetzungen der Psalmen ins Italienische, die er von Beginn an für eine musikalische Umsetzung konzipierte. Sein breites Netzwerk an Komponist:innen und der enge Kontakt zu Metastasio verhalfen ihm zu zahlreichen Erfolgen, die auch die Grundlage seiner Reform der Oper darstellen. Was sich genau hinter seiner Vorstellung der antiken Musik verbirgt und inwiefern die Psalmvertonungen und das *dramma sacro* daraus entstanden, wird im Abschnitt über Saverio Mattei untersucht.

Frühe Tendenzen einer szenischen Aufführungspraxis geistlicher Werke wurden immer wieder thematisiert, doch stellt sich grundsätzlich die Frage, wie sich die Fastenzeit als neue *stagione* in Neapel überhaupt etablieren konnte. An diesem Punkt setzt der Abschnitt *Die Etablierung der Fastenzeit als neue stagione in Neapel* an. Auch hier spielt wieder die politische Situation in Neapel um 1800 eine entscheidende Rolle, was nicht zuletzt auch den historischen Abriss zu Beginn der Arbeit legitimiert.

Nachdem die Entwicklung des *dramma sacro* und die Entstehung von *La Distruzione di Gerusalemme* historisch und kulturpolitisch kontextualisiert wurde, rückt die Komposition im zweiten Teil der Arbeit selbst in den Fokus. Hierfür wird zunächst auf die historische Vorlage *Bellum Iudaicum* eingegangen, aus der Sografi sein Libretto entwickelte. Nicht ohne Grund findet sich in den Vorworten mancher Libretti die Prämisse, dass der Stoff dem Publikum bekannt gewesen sei und es keine weiteren Erklärungen bedurfte. Denn Sografi griff nicht nur einzelne Ereignisse auf, auch historische Personen wie Flavius Josephus, Johannes v. Gischala, Simon bar Giora, Titus und der Hohepriester Fanano sind Bestandteil des Werkes. Um die Motive der vorkommenden Personen zu verstehen und den Handlungsverlauf besser folgen können,

werden die historischen Ereignisse vom Beginn der Aufstände bis zur Zerstörung des Tempels anhand Josephus' *Bellum Iudaicum* geschildert. Grundlage bilden hier die deutsche Übersetzung von Heinrich Clementz⁴⁹ und die von Ernst Baltrusch und Uwe Puschners herausgegebene Sammelpublikation *Jüdische Lebenswelten. Von der Antike bis zur Gegenwart*⁵⁰.

Anschließend wird eine Übersicht der musikalischen Umsetzung präsentiert, ehe die Rezeptionsgeschichte und Überarbeitungen in chronologischer Folge behandelt werden. Die Hauptquelle der Komposition bildet eine Abschrift der römischen Fassung, die sich mit ihrem großen Erfolg und Verbreitung letztendlich durchsetze. Die Partitur befindet sich in der Biblioteca privata dei Principi Massimo in Rom (I-Rmassimo) und wurde im Rahmen des DFG-Projekts *I fondi operistici delle biblioteche di alcune case nobili romane: recupero e valutazione* digitalisiert. Am Deutschen Historischen Institut in Rom kann das Digitalisat vor Ort eingesehen werden.

Es bildet auch die Grundlage der transkribierten Notenbeispiele⁵¹ und der musikalischen Analyse, die den dritten Teil der Arbeit einnehmen. Hierfür wird die Komposition in die Gruppen Solo-Arien ohne und mit Chorbegleitung, Chor- und Ensemble-Szenen und Aktfinali unterteilt, um Zusammenhänge, aber auch Unterschiede in der kompositorischen Struktur und musikalischen Sprache aufzuzeigen. In Ergänzung daran wurde auch die Abschrift der neapolitanischen Fassung herangezogen, die sich heute in der Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella befindet und digitalisiert wurde. Im Gegensatz zur römischen Abschrift gibt es hier Hinweise auf eine Aufführungspartitur, in der Kürzungen, alternative Melodieführungen und textliche Änderungen handschriftlich ergänzt wurden. Darüber hinaus findet sich auf der Titelseite auch ein direkter Bezug zur Fassung für das Teatro Valle. Zwar sind im *RISM* Katalog zahlreiche weitere Partituren aufgelistet, doch bislang wurden diese Quellen nicht ausgewertet und häufig ist eine Zuordnung nicht möglich.

Obwohl Zingarelli seit der Wiederentdeckung und Aufführung seiner Oper *Giulietta e Romeo* zum Shakespeare-Jahr 2016 bei den Salzburger Festspielen und dem Barock-Fest *Winter in Schwetzingen* dem heutigen Publikum präsentiert wurde, gibt es bislang kaum Forschungen über diesen einflussreichen Komponisten, der den musikalischen Übergang vom 18. ins 19. Jh.

⁴⁹ Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, Halle a. d. S. [ca. 1900].

⁵⁰ Ernst Baltrusch und Uwe Puschner (Hrsg.), *Jüdische Lebenswelten. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt/Main u.a. 2016.

⁵¹ Neben den beigelegten Beispielen wurde das gesamte Werk auf Grundlage der genannten Partituren transkribiert. Da es sich hierbei aber nicht um eine kritische Edition handelt und nur zwei Quellen eingesehen wurden, ist die Transkription nicht Bestandteil dieser Arbeit und wurde demnach auch nicht beigelegt. Stattdessen wurden zur Veranschaulichung einzelne Notenbeispiele erstellt, die in der Analyse einen Einblick in das Notenbild geben und die dargelegten kompositorischen Merkmale und die musikalische Sprache veranschaulichen.

kennzeichnete. Unbekannt ist auch die Handschrift Zingarellis, was die Zuordnung von Autographen erschwert.

Der Komponist Niccolò Antonio Zingarelli

Niccolò Antonio Zingarelli wurde am 4. April 1752/53⁵² als Sohn eines Gesangslehrers in Torre del Greco bei Neapel geboren. Im Alter von sieben Jahren, kurz nachdem sein Vater starb, trat er in das neapolitanische Konservatorium Santa Maria di Loreto ein, an dem er Violine, Cembalo und Komposition bei Fedele Fenaroli und Antonio Sacchini studierte.⁵³ Zu seinen Studienkollegen zählten u.a. Domenico Cimarosa und Giuseppe Giordani.

Nach Beendigung seiner Ausbildung (1772) fand er zunächst eine Anstellung als Organist und Violinlehrer am Dom von Torre Annunziata. Während dieser Zeit erhielt er eine Protektion durch die Herzogin von Castelpagano, die ihm nicht nur finanziell unter die Arme griff, auch sein erster Opernauftrag, *Montezuma*, ist auf ihre Unterstützung zurückzuführen. Mit der Uraufführung in Neapel (1781) begann schließlich seine Karriere als Opernkomponist.⁵⁴ Der Erfolg von *Montezuma* brachte ihm weitere Aufträge für die Theater von Neapel, Mailand, Venedig, Rom, Turin, Florenz und Paris ein. Auch nördlich der Alpen wurden seine Bühnenwerke bekannt: Zwei von ihnen wurden durch Joseph Haydn revidiert (*Montezuma*; *Alsinda*) und in Eszterháza aufgeführt.⁵⁵ Im Jahr 1790 verließ er Italien und brach nach Paris auf, um seine *Antigone* an der dortigen Opéra auf die Bühne zu bringen. Der Erfolg hielt sich jedoch in Grenzen, selbst der Versuch, zwei weitere Opern in Paris uraufzuführen (*Les Hespérides*; *Pharamond*) scheiterte früh, da die Produktionen unterbrochen und die Aufführungen abgesagt wurden.⁵⁶

Der Misserfolg und der Ausbruch der Revolution führten Zingarelli zurück nach Italien, wo er 1793 das Amt des *maestro di cappella* am Dom von Mailand annahm, welches er bereits zwei Jahre später niederlegte, um stattdessen die Leitung der Kapelle der Santa Casa di Loreto zu übernehmen.⁵⁷ Dort komponierte er seine wohl berühmteste Oper *Giuletta e Romeo*, die bis in die 1830er Jahre fest in den Spielplänen der italienischen Theater verankert war. Trotz des

⁵² In welchem Jahr er geboren wurde, ist bis heute unklar. Claudio Toscani nennt in der *MGG Online* 1753 als Geburtsjahr, während Longyear und Tibaldi im *New Grove* das Jahr 1752 bestimmen.

⁵³ Vgl. Claudio Toscani, Art. »Zingarelli«.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ R.M. Longyear und Rodobaldo Tibaldi, Art. »Zingarelli«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 27, London 2001, S. 844.

⁵⁷ Vgl. ebd.

bahnbrechenden Erfolges wendete sich Zingarelli nach zwanzigjähriger Karriere als Opernkomponist nun verstärkt der geistlichen Musik zu, deren großer Umfang seiner Kompositionen ebenso beachtlich ist und den weltlichen Werken nicht nachsteht. Obwohl ein Großteil seiner geistlichen Werke für das Kirchenjahr in den *Annuale di Loreto* enthalten ist, weiß die Musikwissenschaft bis heute nur wenig darüber, da die Quellen bislang nur selten Gegenstand von Untersuchungen waren.⁵⁸

Nach Pietro Alessandro Gugliemis Tod im Jahr 1804 wurde Zingarelli dessen Nachfolger als Kapellmeister an San Pietro in Rom, wo es 1811 zu einem Vorfall mit der französischen Regierung kam.⁵⁹ Zingarelli verweigerte den Befehl Napoleons, ein *Te Deum* an San Pietro zu dirigieren, das anlässlich der Geburt von dessen Sohn und seiner Proklamation zum König von Rom gespielt werden sollte. Er begründete die Missachtung des Befehls dadurch, dass er ausschließlich die Autorität des in Fontainebleau gefangengehaltenen Papstes Pius VII. anerkenne und nur dessen Anweisungen Folge leiste.⁶⁰ Zingarelli wurde daraufhin festgenommen und auf Geheiß von Napoleon als Gefangener nach Paris gebracht, wo er dann aber den selbsternannten Kaiser mit einer zwanzigminütigen *Missa solennis* begeistern konnte. Fortan stand er in der Gunst Napoleons, die ihm nicht nur finanzielle Mittel und Freiheit, sondern auch eine Empfehlung zum Leiter des Real Collegio di Musica von Neapel einbrachte, das bis zu diesem Zeitpunkt von Giovanni Paisiello, F. Fenaroli und Giacomo Tritto geleitet wurde.⁶¹ Zingarellis Schüler, die von ihm in Kontrapunkt und Komposition unterrichtet wurden, sind heute weitaus bekannter als ihr Lehrer und zählen zu den bedeutendsten italienischen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts: Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti und Saverio Mercadante.

Trotz der Absetzung Joachim Murats – Schwager Napoleons und König von Neapel – und der Rückkehr der Bourbonen, konnte Zingarelli sein Amt behalten und wurde 1816 zusätzlich zum Nachfolger des Kapellmeisters Giovanni Paisiello an der Kathedrale von Neapel ernannt.⁶² Bis zu seinem Tod am 5. Mai 1837 hielt Zingarelli beide Ämter inne, errang vielfache Auszeichnungen und wurde von Ferdinand I. Bourbon, König beider Sizilien, zum Ritter geschlagen.

Betrachtet man sein umfangreiches Œuvre, welches bis heute nicht vollständig aufgelistet und erforscht ist, wird schnell deutlich, dass Zingarelli in allen Gattungen gleichermaßen präsent war. Sein solides Handwerk und seine rasche Arbeitsweise konnten stets beeindrucken. Ob Bühnenwerke, geistliche Stücke oder Instrumentalmusik – er selbst wollte sich zwar nie auf

⁵⁸ Vgl. R.M. Longyear und Rodobaldo Tibaldi, Art. »Zingarelli«, S. 844.

⁵⁹ Vgl. Claudio Toscani, Art. »Zingarelli«.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. R.M. Longyear und Rodobaldo Tibaldi, Art. »Zingarelli«, S. 844.

⁶² Vgl. Claudio Toscani, Art. »Zingarelli«.

eine bestimmte musikalische Gattung festgelegt sehen, doch ordnete man ihn stets der Oper zu⁶³ und ernannte ihn zum Vertreter der neapolitanischen Tradition, die er selbst pflegte und aufrechterhielt.⁶⁴

Sein musikalischer Stil wurde als einfach und natürlich empfunden. Trotz seiner großen Erfolge und Beliebtheit beim Publikum, bewertet Toscani die Musik von Zingarelli im Allgemeinen als zu banal: „Das beständige Streben nach Natürlichkeit lässt Zingarelli jedoch gelegentlich ins Banale abgleiten, wenn er Melodien schreibt, die zu symmetrisch und kurzatmig sind.“⁶⁵ Beispiele nennt Toscani nicht und auch der Maßstab seiner Bewertung bleibt nur dem Autor vorbehalten. Anhand von *La Distruzione di Gerusalemme* wird im späteren Verlauf der Arbeit deutlich, dass die Einfachheit und Natürlichkeit der Musik keine Schwäche, sondern die Stärke der Komposition ist. Die Rezeptionsgeschichte des Werkes allein ist ein Beleg, wie beliebt diese Art von Musik um 1800 gewesen war. Darüber hinaus finden sich immer wieder virtuose Passagen, die im Kontrast zur restlichen Musik große Wirkungen erzeugen und von den besten Sänger:innen gesungen wurden.

Dass Zingarelli oftmals auf die neapolitanische Schule beschränkt wird, liegt wohl an der Einhaltung der dramatischen Formen, die auch bei anderen Nachfolgern dieser Tradition zu erkennen sind. Allerdings behandelt er die traditionellen Formen stellenweise frei, indem er Szenen oder Gruppen von Szenen zu Gunsten der dramatischen Glaubhaftigkeit komplexer und größer anlegt, die geschlossenen Formen erweitert – dabei verändert er oftmals das Schema der Da-capo-Arie – und die Rolle des Chores und des Orchesters stärkt.

Nachdem die Opern Rossinis und die romantischen Melodramen Bellinis und Donizettis seine Werke allmählich von der Bühne verdrängten, wendete sich Zingarelli von der Oper ab.⁶⁶ In der geistlichen Musik hielt sich Zingarelli weitgehend an die klassischen Muster der Polyphonie, die er zwar durch eine moderne Schreibweise ausschmückte, doch wird seine Haltung als eher „konservativ“⁶⁷ eingestuft. Inwiefern diese Beschreibung auf seine Kirchenmusik zutrifft, gilt es noch herauszufinden, denn auch hier zeigen sich interessante Entwicklungen, zumal

⁶³ Der Erfolg seiner Bühnenwerke *Montezuma*, *Artaserse* (Triest 1789), *Pirro, re d'Epiro* (Mailand 1791), *Ines de Castro* (Mailand 1789), *Edipo a Colono* (Venedig 1802) und nicht zuletzt *Giuletta e Romeo*, sind natürlich Grund für diese Zuordnung. Auffällig ist jedoch, dass nahezu alle seine Opern der *Opera seria* angehören, obwohl die beiden einzigen komischen Opern (*Il mercato di Montefregoso* (1792); *Il ritratto* (1799)) laut Longyear und Tibaldi einen großen Erfolg in Mailand feiern konnten. Vgl. hierzu R.M. Longyear und Rodobaldo Tibaldi, Art. »Zingarelli«, S. 844.

⁶⁴ Vgl. Claudio Toscani, Art. »Zingarelli«.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

Zingarelli wohl zu den ersten Komponisten zählt, die liturgische Musik mit italienischen Texten schrieben.⁶⁸

Während seines gesamten Lebens pflegte er auch die Kantaten für Kammer und Konzert, die nicht nur eine stilistische Bandbreite aufweisen, sondern auch dramatische Werke hervorbrachten, welche auf bedeutenden Texten – u.a. von Dante, Petrarca, Ariosto und Tasso – beruhen.⁶⁹ In seinem Instrumentalschaffen finden sich zahlreiche Sonaten und Sinfonien, wobei er aufmerksam die Tendenzen nördlich der Alpen beobachtete, die sich in seinen späteren Sinfonien bemerkbar machten.⁷⁰

Der Librettist Antonio Simeone Sografi

Über den Librettisten Antonio Simeone Sografi⁷¹ (* 29. Juli 1795 in Padua; † 4. Januar 1818 ebenda) ist hingegen weniger bekannt, obwohl er gegen Ende des 18. Jahrhunderts maßgeblich an der Entwicklung des *tragico fine* beteiligt war.⁷² Nach einem Jurastudium an der Universität von Padua siedelte er nach Venedig über, wo er sich seinen literarischen Interessen hingab. Er schrieb sowohl komische als auch ernste Libretti für viele bekannte Opernkomponisten seiner Zeit.⁷³

Vor allem seine ernsten Libretti, in denen er neben mythologischen auch historische Stoffe verarbeitete und sich am Material der französischen Aufklärer (z.B. Rousseau und Voltaire) bediente, fanden eine große Verbreitung, die mit ihren langen und komplexen Szenen, ihren kleinen und großen Ensembles sowie Chor und Ballett oftmals der *tragédie lyrique* zugeordnet werden.⁷⁴ Seine sogenannten *La morte*-Opern⁷⁵, mit denen er seit 1791 „geradezu systematisch die Konvention des *lieto fine* durchbrach“, spielen für die Entwicklung des tragischen Ende auf

⁶⁸ Vgl. Claudio Toscani, Art. »Zingarelli«.

⁶⁹ Hierbei wären folgende Kantaten erwähnenswert: *Il trionfo d'amore* (nach Metastasio um 1785), *Francesca da Rimini*; *Il lamento del conte Ugolino* (nach Dante um 1805). Unter den Werken befindet sich auch eine Kantate mit dem Titel *La nascita del Re di Roma* (1811), womit wohl die Geburt von Napoleons Sohn gemeint ist. Ob diese Kantate vor oder nach Zingarellis Verhaftung komponiert wurde, kann an dieser Stelle nicht nachgewiesen werden, doch wäre sie vermutlich ein Hinweis auf die Beziehung zu Napoleon.

⁷⁰ Claudio Toscani, Art. »Zingarelli«.

⁷¹ Stellenweise auch Simeone Antonio Sografi.

⁷² Es existiert unter keiner der möglichen Schreibweisen ein Eintrag in der *MGG*, lediglich im *New Grove* findet sich ein kurzer Abschnitt.

⁷³ Anders als seine Zeitgenossen bezeichnete er seine komischen Opern nicht als *drammi giocosi*. Hierfür wählt er den Begriff *commedie*. Vgl. hierzu Ronald Shaheen, Art. »Sografi«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 23, London 2001, S. 622.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ *La morte di Semiramide* (1791); *La morte die Cleopatra* (1791); *La morte di Mitridate* (1796)

der Bühne eine tragende Rolle.⁷⁶ Bisher endete die Mehrzahl aller ernsten italienischen Opern des 17. und 18. Jahrhunderts mit einem *happy end*, selbst wenn man hierfür gravierende Eingriffe in die originale Stoffvorlage vornehmen musste – ein tragisches Ende wäre nicht akzeptiert worden.⁷⁷ *La distruzione di Gerusalemme* ist genau in diese Entwicklung des *tragico fine* einzuordnen. Anhand eines antiken Stoffes, der ohnehin von Tod, Leid und Zerstörung geprägt ist, schuf Sografi ein Werk, dessen dramatische Intensität stetig zunimmt, bis schließlich am Ende – im wahrsten Sinne des Wortes – alles in sich zusammenbricht.

Am Ende der Einleitung muss noch auf einen wichtigen Punkt hingewiesen werden, der entscheidend für die Konzeption dieser Arbeit war und erklärt, weshalb die Quellenuntersuchung an manchen Punkten frühzeitig an ihre Grenzen stößt, obwohl es noch genügend Material zur Einsicht gäbe: Die Ausarbeitung dieser Dissertation begann mit dem Antritt eines Promotionsstipendiums der Deutschen Studienstiftung e.V. im Januar 2020. Dank der Finanzierung und Förderung waren Auslandsaufenthalte und Forschungsreisen geplant, um weitere, nicht digitalisierte Quellen in Neapel, Rom und Florenz vor Ort einzusehen. Allerdings führte die internationale Verbreitung des COVID-19 Virus und damit der Beginn der Corona-Pandemie dazu, dass das sonst von Mobilität und einem rasanten Tempo geprägte Leben plötzlich stillstand. Forschungsreisen oder Auslandsaufenthalte waren nicht möglich, zumal ohnehin alle Einrichtungen geschlossen waren. Dank der Entwicklung eines Impfstoffes und einem gelernten Umgang mit der Pandemie wäre eine Verschiebung der Reisen um ein oder zwei Jahre denkbar gewesen. Am Ende habe ich mich aber dazu entschieden, die Arbeit trotz dieser Einschränkungen zu verfassen und bis Ende des Jahres 2021 an der Universität Heidelberg einzureichen. Möglich machten das einige Jahre der Vorarbeit und eine Zunahme an Digitalisaten.

⁷⁶ Gerhard Anselm, »Republikanische Zustände – Der ›tragico fine‹ in den Dramen Metastasio«, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma, Italienische Oper im 18. Und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. J. Maehder und J. Stenzl, Frankfurt am Main u.a. 1994 (Perspektiven der Opernforschung, 1), S. 29.

⁷⁷ Vgl. Katharina Kost, *Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, Textband, Diss. Universität Heidelberg, 2004, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/6611/1/Dissertation_KKost.pdf, abgerufen am 18.10.2021, S. 2.

I. TEIL: HISTORISCHES UMFELD

Das Königreich Neapel

Vom Beginn der Fremdherrschaft bis zum Friedensschluss von Wien

Die Geschichte Neapels ist geprägt von ständig wechselnden Fremdherrschaften und politischen Unruhen. Bis zur Machtübernahme von Carlo di Borbone⁷⁸ im Jahr 1735 und dessen Krönung zum König von Neapel und Sizilien, wurde das Königreich zunächst über Jahrhunderte von Vizekönigen regiert. Nachdem die Aragonesen 1442 die französische Herrschaft des Hauses Anjou in Neapel beendeten, übernahmen 1503 mit Karl V.⁷⁹ die Habsburger die Regierung und gliederten das zuvor selbstständige Königreich Neapel und Sizilien⁸⁰ als tributpflichtige Provinz in das spanisch-habsburgische Reich ein. Seither verwalteten Vizekönige das Königreich, die im Namen der spanischen Krone zum Teil autonom und mit Handlungsspielraum regierten. Zumindest in der Theorie war das Königreich selbstständig, doch in der Praxis standen die Vizekönige unter der Kontrolle Spaniens und wurden bei Ungehorsam oder Fehlern schnell abgesetzt.⁸¹ Zu Beginn befürchtete die spanische Krone jahrzehntelange Unabhängigkeitsbestrebungen von Seiten der Nobili, weshalb der einheimische Adel – der zum Teil weiterhin Sympathie für die Anjou hegte – unter der Herrschaft von Karl V. und dessen Vizekönig Pedro de Toledo, von den Staatsgeschäften ausgeschlossen wurde. Als Amtsträger (*uomini togati*) wurden hingegen Rechtsgelehrte und Anwälte aus dem gehobenen Bürgertum ernannt, die den Einfluss der Nobili schwächten. Diese nahmen den Machtverlust nicht einfach hin und begannen, ihre eigenen Nachkommen durch das Studium der Jurisprudenz in die Ämter zu integrieren.⁸² Eine weitere Bedrohung sah die *Seggio*-Nobilität in den Bestrebungen der bürgerlichen Opposition, die gemeinsam mit den Vizekönigen versuchte, den Einfluss der Adelsfamilien in der Munizipalregierung von Neapel einzuschränken. Jedoch blieben die Pläne hierfür erfolglos.⁸³ Grund war die schlechte finanzielle Situation der spanischen Krone, die auf die Steuern von Neapel angewiesen war, welche vom Parlament und dem Rat der Sechs bestimmt wurden, in denen mehrheitlich die Aristokraten im 17. Jh. die Sitze einnahmen. Die Nobilität

⁷⁸ Carlo di Borbone war der älteste Sohn von Philipp V. von Spanien. Nach dem Tod seines Vaters regierte er das Königreich Spanien als Karl III.

⁷⁹ Da Karl V. die Krone der iberischen Königtümer Navarra, Neapel, Sizilien und Sardinien erstmals in einer Person vereinte, gab er sich ab 1516 den Namen Carlos I. Im Königreich Neapel hingegen trug er zunächst den Namen Karl IV. In Sizilien, das 1516 nach dem Tod von Ferdinand II. ebenfalls an das Haus Habsburg ging, nannte er sich Karl II.

⁸⁰ Seit der Besetzung Neapels im Jahr 1504 durch Ferdinand II., König von Aragón, herrschte dauerhaft eine Personalunion in Süditalien. Karl V. erbt das Königreich Aragón, Neapel, Sizilien und Sardinien.

⁸¹ Vgl. Katharina Siebenmorgen, »Staat und Stände im spanischen Neapel«, in: *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, hrsg. von Salvatore Pisani und dies., Berlin 2009, S. 105.

⁸² Vgl. ebd., S. 106.

⁸³ Vgl. ebd.

stimmte für die finanzielle Unterstützung und sicherte sich dadurch zugleich neue Machtpositionen in den einzelnen Regierungsorganen.⁸⁴ Auch in den zweitausend lokalen Regierungen, die unter der Bezeichnung *università* ihr eigenes Parlament besaßen und eigene Herrscher wählten, deren Hauptaufgabe es war, den Bedürfnissen der Bevölkerung nachzukommen und die Versorgung zu gewährleisten, erlangten die Nobili und der Klerus immer mehr Macht und kontrollierten somit zunehmenden die Lokalpolitik.⁸⁵ Die politische Struktur und die Vernetzung der einzelnen Organe war zur Zeit der Fremdherrschaft geprägt von Machtkonflikten, in denen zwischen der Krone, den Baronen, den Aristokraten, dem Bürgertum, der Kirche und dem einfachen Volk immer wieder neue Bündnisse und Privilegien ausbalanciert werden mussten, bei denen sich die spanische Krone nicht immer durchsetzte.⁸⁶

Neben den ständigen Machtverschiebungen hatte Neapel weitere gesellschaftliche Probleme. Das schnelle Bevölkerungswachstum der Metropole führte zu einer Überbevölkerung und der Entwicklung einer Zweiklassengesellschaft, in der die Armen immer ärmer und die Reichen immer wohlhabender wurden. Bis zur Pest 1656 hatte sich die Bevölkerungszahl in der Hauptstadt seit dem 16. Jh. mit 400.000 Einwohnern mehr als verdoppelt, wodurch Neapel längst zu den bevölkerungsreichsten Städten Europas zählte.⁸⁷ Etwa drei bis vier Millionen Menschen lebten in der ersten Hälfte des 17. Jh. im Königreich Neapel, die ein Viertel der Gesamtbevölkerung Italiens bildeten und von denen ca. 10% in der Hauptstadt lebten. Die Unzufriedenheit der Bevölkerung spiegelte sich in mehreren Aufständen wider, wovon die Masaniello-Revolution die erfolgreichste war. Ende 1646 wurde eine Fruchtsteuer gefordert, in die ein Großteil der Aristokraten ihr Kapital investiert hatte. Gegen die Zweifel des Vizekönigs Rodrigo Ponce de León, Herzog von Arcos, wurden die erhöhten Abgaben auf Getreide und Früchte beschlossen und am 3. Januar 1647 per Edikt publiziert. Der zusätzliche Steuerdruck lastete dabei vor allem auf den Händlern und der Unterschicht Neapels, denn selbst das wohlhabende Bürgertum besaß Anteile am Steueraufkommen. So kam es während des Marienfests am 7. Juli 1647 auf den Straßen Neapels zu Ausschreitungen, bei denen Tommaso Aniello d'Amalfi, besser bekannt unter dem Namen Masaniello, und weitere Händler sich weigerten, die Steuern zu zahlen und somit einen Aufstand auslösten, der sich gegen die Seggio-Nobilität in San Lorenzo und den Vizekönig richtete.⁸⁸ Gemeinsam mit den Händlern und den *lazzaroni*, denen man das Leben

⁸⁴ Vgl. Katharina Siebenmorgen, »Staat und Stände im spanischen Neapel«, S. 106.

⁸⁵ Vgl. Maria Grazia Maiorini, »The capital and the provinces«, in: *Naples in the Eighteenth Century. The Birth and Death of a Nation State*, hrsg. von Girolamo Imbruglia, Cambridge 2000, S. 7ff.

⁸⁶ Beispiele für gescheiterte Vorhaben aus Madrid wären die Bestrebungen der Etablierung einer spanischen Inquisition und die Masaniello-Revolution. Vgl. hierzu Katharina Siebenmorgen, »Staat und Stände im spanischen Neapel«, Berlin 2009, S. 105.

⁸⁷ Vgl. Katharina Siebenmorgen, »Staat und Stände im spanischen Neapel«, S. 113.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 113f.

des *dolce far niente* nachsagte, gelang es Masaniello, die Stadt an sich zu reißen.⁸⁹ Während seiner kurzen Herrschaft richtete sich der Zorn des Volkes gegen die Beamten und andere korrupte Personen, die zum Teil auf dem Platz Toledo zu Gericht geführt wurden. Als es zu Verhandlungen mit dem spanischen Vizekönig und dem Kardinal Filomarino kam, wurden Masaniello Anzeichen des Wahnsinns vorgeworfen, worauf er am 16. Juli bei Santa Maria del Carmine Maggiore erschossen wurde. Obwohl es 1649 zu einer erneuten Rebellion kam, konnten sich die Neapolitaner:innen am Ende nicht durchsetzen und die spanische Herrschaft wurde erneut etabliert.

Die Folgen des Spanischen Erbfolgekrieges, der durch den Tod des kinderlosen Karl II.⁹⁰ am Allerheiligentag des Jahres 1700 ausgelöst wurde, leiteten eine Phase der politischen Instabilität ein, die die Machtverhältnisse in Italien neu sortierte.⁹¹ Mit der Ankunft des Hauses Savoyen wurde die Tradition der spanischen Herrschaft im Königreich Sizilien unterbrochen, das im Vertrag von Utrecht (1713) an Viktor Amadeus II., den Herzog von Savoyen, übergeben wurde und die Personalunion der beider Sizilien unterbrach.⁹² Er gehörte fraglos zu den Gewinnern während der Verhandlungen in Utrecht, mit denen ihm nicht nur der Aufstieg unter die europäischen Königshäuser durch die Krone Siziliens gelang, sondern auch die von den Franzosen besetzten Gebiete Savoyen und Nizza zurückerhielt.⁹³ Das Königreich Neapel hingegen wurde an Österreich abgetreten und fiel damit unter die Herrschaft des römisch-deutschen Kaisers Karl VI., der während des Krieges der Quadrupelallianz Sizilien zurückeroberte. Im Vertrag von Den Haag (1720) einigten sich Karl VI. und Viktor Amadeus II. schließlich, die Inseln Sardinien und Sizilien zu tauschen, wodurch die Personalunion wiederhergestellt werden konnte.

Mit dem Tod von August II. brach 1733 bereits der nächste Erbfolgekrieg aus. Durch den Eingriff in die Thronfolge seitens Frankreichs breitete sich der Krieg in das Heilige Römische Reich unter Karl VI. aus, und erneut kam es zu militärischen Konflikten in Italien. Im Friedensschluss von Wien (1735) trat Habsburg sowohl Neapel als auch Sizilien an das spanische Königshaus ab, wodurch die Personalunion bewahrt wurde. Die Regierung übernahm Carlo di

⁸⁹ Vgl. Jill Johnson Deupi, *Cultural Politics in Bourbon Naples*, S. 1–5.

⁹⁰ Als Karl V. König von Neapel.

⁹¹ Vgl. Joaquim Albareda Salvadó, »Das Fortbestreben des Austrazismus in Wien nach dem Vertrag von Utrecht (1713–1727). Der Schatten des Marqués de Rialp«, in: *Hispania – Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española*, hrsg. von Friedrich Edelmayer, Virginia León Sanz und José Ignacio Ruiz Rodríguez, Wien 2008 (Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberoamerikanischen Länder, 13), S. 319.

⁹² Vgl. José Ignacio Ruiz Rodríguez und Pierluigi Nocella, »Der Dynastiewechsel in Süditalien und der Erbfolgekrieg (Zusammenfassung)«, in: ebd., S. 318.

⁹³ Vgl. Matthias Schnettger, *Der Spanische Erbfolgekrieg (1701–1713/14)*, München 2014, S. 105.

Borbone⁹⁴, Sohn König Philipps V. von Spanien, der nach dem Tod seines Bruders Ferdinand VI. 1759 König von Spanien wurde.

Der Konflikt zwischen Carlo und Clemens XII.

Mit der Machtübernahme der Bourbonen wurde zum ersten Mal seit über zwei Jahrhunderten das Königreich Neapel und Sizilien von einem autonomen Herrscher regiert. Das Volk empfing Carlo mit Freude, wobei sich vor allem die Nobili neue Chancen bei der Rückeroberung ihres ursprünglichen politischen Einflusses erhofften, den sie während der Fremdherrschaft an die *uomini togati* abtreten mussten. Die Familien der *nobiltà di piazza* und der *nobiltà di spada* strebten seit zwei Jahrhunderten nach den alten Machtverhältnissen und hatten in Tiberio Carafa, Prinz von Chiusano, einen Unterstützer gefunden, der 1707 einen Brief an Karl VI. formuliert hatte, in dem er die Wiederherstellung der Funktionen der Aristokratie in Neapel forderte.⁹⁵ Karl VI. war auf diese Forderungen nicht eingegangen, weshalb die *nobiltà di spada* mit der Ankunft eines lokalen Souveräns, der Formation einer Hofkultur und der Wiederherstellung Neapels als Metropole beider Königreiche, einen einfachen und schnellen Sieg über die *togati* erwartete. Kurz nach seiner Ankunft in Neapel ordnete Carlo Untersuchungen der einzelnen Behörden an, bei denen unter der Leitung von José Joaquín de Montealegre, dem späteren Staatssekretär des Königs, zehn Repräsentanten aus der neapolitanischen Gesellschaft mit der Erstellung eines Gutachtens beauftragt wurden. Die Ergebnisse wurden anschließend einer aus fünf Vertretern bestehenden Kommission⁹⁶ vorgelegt, die mehrheitlich die Kritik an den Institutionen für unproblematisch erklärte und zu dem Entschluss kam, die Amtsträger gegen den Willen der Mehrheit der Adelsfamilien weiterhin in ihren Ämtern zu belassen.⁹⁷

Obwohl sein Königreich nominell unabhängig war, erhielt der junge Herrscher tägliche Anweisungen aus Madrid. Im Gegensatz zur Bevölkerung Neapels blickte Rom daher besorgt in die südliche Metropole, in der Carlo seinen Hof nach spanischem Vorbild errichtete. In seinen

⁹⁴ Carlo di Borbone regierte von 1735 bis 1759 als Carlo V. von Sizilien bzw. Carlo VII. von Neapel und Sizilien. Als König von Spanien nahm er anschließend (1759–1788) den Namen Carlos III. an. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird bis zu seiner Krönung zum König von Spanien daher der Name Carlo di Borbone bzw. Carlo verwendet.

⁹⁵ Vgl. Giovanni Montroni, »The Court: Power Relations and Forms of Social Life«, in: *Naples in the Eighteenth Century*, hrsg. von Girolamo Imbruglia, Cambridge 2000, S. 23.

⁹⁶ Die Kommission bestand aus zwei Vertretern des Adels (der Herzog von Laurenzana und der Prinz von Francavilla), der Justiz (der Herzog Borgia und der Herzog von Lauria) und einen unabhängigen Rechtsanwalt (Carlo Mauri). Vgl. hierzu ebd., S. 24.

⁹⁷ Ebd., S. 24.

ersten Jahren in Neapel entwickelte sich der Konflikt mit Rom zu einer seiner größten Aufgaben, denn obwohl Carlo als neuer Herrscher eingesetzt wurde, war das Königreich seit Jahrhunderten an das Papsttum gebunden, dessen Riten und Traditionen fortgeführt werden mussten.⁹⁸

Der Ursprung des Konflikts zwischen Carlo und Papst Clemens XII. (bzw. Spanien und Rom) liegt im Streit um das Königreich Parma, das nach dem Tod von Antonio Farnese (1679–1731) zunächst umstritten war. Der letzte Herrscher der männlichen Linie der Familie blieb ohne Nachkommen, weshalb Spanien das Königreich sechs Monate vor dem Tod von Antonio für dessen Nichte, Elizabeth Farnese, eingefordert hatte und die Investitur durch den Papst forderte. Clemens XII. hatte erklärt, er würde sich das Gutachten der Kardinäle anhören, denn letztendlich sei es auch in seinem Sinne, dass sich mit Carlo di Borbone ein Gegengewicht gegen den König von Sardinien und gegen den Kaiser bildete.⁹⁹ Durch den Vertrag von Sevilla am 9. November 1729, der vorteilhaft für Frankreich war und Österreich schwächte, wurde festgesetzt, dass 6.000 Spanier die Besatzung von Portoferraio, Livorno, Parma und Piacenza bilden sollten, wo bislang neutrale Truppen der Quadrupelallianz stationiert waren.¹⁰⁰ Hintergrund der Positionierung der spanischen Truppen war die Sicherung des Erbes von Carlo auf das Königreich Parma und Piacenza. Karl VI. war über diese Vereinbarung entrüstet, woraufhin er seine Armee zwischen Mantua und Mailand aufstellen ließ und die Lage in Norditalien sich anspannte. Clemens XII. war sich diesen Umständen bewusst und schob die Investitur erstmalig auf, um den Einmarsch der kaiserlichen Armee und die Belagerung Parmas durch Gewalt zu verhindern. Als Antonio Farnese schließlich im Januar 1731 verstarb, konnte die Streitfrage weiter hinausgezögert werden, solange nicht sicher war, ob Antonios Witwe Enrietta d'Este (1702–1777) einen Nachkommen gebären wird. Da im Sommer 1731 kein Nachkomme in Aussicht war, musste Carlo das Erbe der Farnese erhalten und die angespannte Lage drohte zu eskalieren. Clemens XII. machte daher sofort von seinem Recht als Kirchenoberhaupt Gebrauch und beanspruchte die Herzogtümer für sich selbst. Währenddessen kam es zwischen Karl VI. und Philipp V. zu einem Waffenstillstand, bei dem sie im Geheimen und ohne Beteiligung des Papstes selbst eine Vereinbarung über das Königreich Parma trafen. Sie einigten sich auf die Besetzung Parmas durch spanische Truppen, sofern Spanien akzeptierte, dass nach dem Tod von Karl VI. seine Tochter Maria Theresia (1717–1780) die Krone ihres Vaters erben würde. Da es keinen männlichen Nachkommen von Karl VI. gab, war die Vereinbarung mit

⁹⁸ Vgl. Jill Johnson Deupi, *Cultural Politics in Bourbon Naples*, S. 18.

⁹⁹ Vgl. Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Klemens' XI. bis zum Tode Klemens' XII. (1700 – 1740)*, achte unveränderte Auflage, Freiburg u.a. 1930, S. 644ff.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

Philipp V. ein wichtiger Schritt für den Erhalt seiner Krone, doch wusste er auch, dass im Vertrag von Sevilla eine Sekundogenitur für Carlo di Borbone von Großbritannien unterstützt wurde. Die Vereinbarung zwischen Karl VI. und Philipp V. war ein klares Zeichen gegen Clemens XII. und dessen Anspruchserhebung. Gänzlich verloren schienen ihm die Herzogtümer, als Graf Karl Stampa im Namen des Kaisers das Herzogtum an Dorothea Sophie von der Pfalz (1670–1748), Großmutter von Carlo di Borbone, übergab und somit den Weg für Carlos Machtübernahme ebnete.¹⁰¹ Als Carlo am 9. September 1731 die Herzogtümer von seiner Großmutter übernahm, sah sich der Papst beraubt und war wütend über die Missachtung seiner Anspruchserhebung, was den Grundstein des angespannten Verhältnisses mit Rom bildete.

Mit Carlos Machtübernahme und der Berufung Bernardo Tanuccis zum Berater wurden in Neapel zahlreiche Reformen auf den Weg gebracht, die für einen wirtschaftlichen Aufschwung und die Stärkung des Militärs sorgten. Trotz der vielen Neuerungen bleibt das Verhältnis zu Rom weiter angespannt, denn Clemens XII. wollte die Herrschaft des jungen Carlo nicht anerkennen und verweigerte ihm die Investitur. Das generelle Misstrauen der katholischen Kirche übertrug sich auch auf Clemens Nachfolger Benedikt XIV., obwohl ihm bessere Fähigkeiten im Umgang mit Staatspolitik nachgesagt wurden.¹⁰² Nachdem Carlo 1741 erfolgreich ein Konkordat mit der Kirche abschloss, woraufhin die kirchlichen Güter ebenfalls besteuert wurden, kam es 1744 zu einem Treffen zwischen dem Herrscher Neapels und dem Papst. Hintergrund war die Erfolgreiche Abwehr eines österreichischen Angriffs auf Neapel, durch den sich Maria Theresia die Eroberung des Königreichs erhofft hatte. Als ihre Truppen besiegt waren, verfolgte die neapolitanische Armee die Angreifer bis nach Rom und Carlo erhielt eine Audienz beim Papst. Benedikt XIV. verkündete dabei seine Unzufriedenheit über das 1741 beschlossene Konkordat, doch Carlo, der sich zu diesem Zeitpunkt als der politisch Überlegenere empfand, sah keinen Handlungsbedarf.¹⁰³ Insofern blieb das Verhältnis angespannt und entwickelt sich in den darauffolgenden Jahren zu einem kulturellen Wetttrüsten, bei dem Neapel und Rom konkurrierten. Während unter dem Pontifikat Benedikts XIV. Rom neu aufblühte und Künstler sowie architektonische Projekte bereitwillig unterstützte wurden, blickte Carlo, dem die Bedeutung von Kultur-Politik und deren propagandistische Wirkung und Machtdemonstration durchaus bewusst war, immer wieder nach Rom. Jill Johnson Deupi stellte in ihren Untersuchungen fest, dass das zeitgleiche Aufblühen von Neapel als Wettstreit zwischen Papst und König zu verstehen ist. Das königliche Teatro di San Carlo, welches direkt an das Palazzo Reale angebunden

¹⁰¹ Vgl. Jill Johnson Deupi, *Cultural Politics in Bourbon Naples*, S. 24.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 27.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 29ff.

und zum Namenstag des Königs am 4. November 1737 eröffnet wurde, etablierte sich zu einem der größten und einflussreichsten Theaterhäuser des 18. Jahrhunderts. Die engagierten Sänger und Sängerinnen gehörten zu den Besten und das Orchester entwickelte sich zu einem der Größten in ganz Europa. Ein weiteres wichtiges Projekt des Herrschers war die Zusammenführung seiner Kunstwerke mit der Farnesischen Sammlung, wofür die in Parma gelagerten Kunstwerke nach Neapel gebracht wurden. Ein Teil der Sammlung befand sich im Palazzo Farnese in Rom, weshalb Carlo den Kardinal Domenico Orsini beauftragte, die Schätze des Palazzos nach Neapel zu bringen. Einige Objekte wurden daraufhin überführt, doch die berühmten antiken Statuen blieben zum Ärger des Königs in der päpstlichen Sammlung.¹⁰⁴

Ein weiteres kulturelles Ereignis war die Entdeckung von Pompeji und die von Carlo beauftragte Ausgrabung von Herculaneum, mit der das Königreich Neapel und Süditalien im Allgemeinen plötzlich mit seiner antiken Vergangenheit konfrontiert wurde, die in den folgenden Jahren maßgeblich bei der philosophischen Suche nach der nationalen Identität von Bedeutung war. Im kulturpolitischen Wettstreit mit Rom waren die Entdeckungen ebenfalls von großer Bedeutung. Während Rom sich seiner antiken Vergangenheit mit Gebäuden wie dem Pantheon, dem Colosseum, dem Forum Romanum sowie diversen Sammlungen stets bewusst war und zur Schau stellte, fehlte in Neapel bislang das Bewusstsein einer antiken Vergangenheit, auf die man sich hätte berufen können. Carlo erkannte die Bedeutung der Funde und ließ die Fundstücke aus Herculaneum direkt in seinen Palast nach Portici bringen, ehe ihm 1746 der Platz ausging und er im Palazzo Caramanico sein privates Museum errichtete.¹⁰⁵ Welche Bedeutung und enormen Wert der König im historischen Fund erkannte, wird anhand der Verwaltung der Ausgrabungsorte deutlich. Nur wenigen Personen wie Tanucci und dem König selbst war es gestattet, Herculaneum, Pompeji oder das errichtete Museum zu besuchen. Aus Furcht vor Diebstählen wurden die Ausgrabungsarbeiten streng bewacht und kontrolliert.¹⁰⁶ Für die Katalogisierung und Erforschung der Funde errichtete der König 1755 die Accademia Ercolanese, der fünfzehn Forscher angehörten und deren Präsident Tanucci war.¹⁰⁷ Erst in den folgenden Jahrzehnten wurden die Entdeckungen der Öffentlichkeit preisgegeben und entfachten in Neapel eine Begeisterung für die Antike Süditaliens, die sich nicht nur in den akademischen und philosophischen Kreisen verbreitete, sondern auch die Mode und die Spielpläne im Teatro di San Carlo während der Herrschaft von Ferdinand IV. beeinflussten.

¹⁰⁴ Vgl. Jill Johnson Deupi, *Cultural Politics in Bourbon Naples*, S. 106f.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 100.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 104.

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S. 112.

Il re nasone und Maria Karolina von Österreich

Mit dem Tod seines Bruders (1759) trat Carlo sein Erbe als König von Spanien an und musste Neapel verlassen. Er übergab seinem dritten Sohn, Ferdinand IV., das Königreich, jedoch war dieser noch zu jung für das Amt. Daher wurde eine Regentschaft aus verschiedenen Amtsträgern installiert, die bis zu Ferdinands Mündigkeit die Regierung übernahmen. Tanucci wurde zum Vorsitzenden des Rates ernannt und war mit Fürst San Nicandro verantwortlich für die Erziehung des jungen Königs.¹⁰⁸ Maria Theresia ließ sich stets über die Zustände in Neapel und die Entwicklungen des jungen Königs informieren, da eine ihrer Töchter als Gattin des Königs vorgesehen war. Mit diesem Bündnis war das ersehnte Königreich Neapel und Sizilien wieder mit dem Haus Habsburg vereint. Neben der Beschreibung seiner äußerlichen Beschaffenheit, bei der die „farnesische Nase“¹⁰⁹ bereits Thema war und ihm den späteren Spitznamen *Il re nasone* einbrachte, wurde immer wieder berichtet, dass man bei der Erziehung nur auf körperliche Ertüchtigung achtete, wohingegen auf Bildung nur wenig Wert gelegt wurde. Laut dem sardischen Botschafter sprach der junge Ferdinand ausschließlich im neapolitanischen Dialekt und mit seinem Rechenmeister kam er nicht über die Grundbegriffe hinaus. Die einzigen Leidenschaften, die der König aufs intensivste pflegte, waren die Jagd, das Fischen und das Reiten. Auch William Hamilton meldete in die Heimat:

Ambitious to come out of his minority, the young king who had been counting the days to it for a year past, seems to have been more desirous of becoming his own master to follow his caprices, than govern his kingdoms, neither has he given the least attention to business, wholly giving himself up to his pleasures, which he shares with people of the very lowest class, whose manners he imitates. His most intimate friend and favourite is, as I am credibly informed, one who serves in the palace, even below the degree of a livery servant. He is thought not to have a great share of sensibility, is choleric, obstinate, and capable of bearing resentment; yet from a child he was always thought to have a better temper than any of his brothers...¹¹⁰

Hamiltons Beobachtungen decken sich mit denen des österreichischen Gesandten Leopold Graf Neipperger, der ebenfalls große Defizite bei der Erziehung des jungen Königs erkannte. Neben kindlichem Zeitvertreib und Jagd wurden keine Bemühungen unternommen, Ferdinand für sein späteres Amt auszubilden. Vor allem sein Benehmen wird hierbei kritisiert, das alles andere als anmutig sei und der Tanzmeister viel mehr einen Hof-Narren abgebe, als einen königlichen

¹⁰⁸ Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter. Eine Biographie der Königin Maria Carolina von Neapel-Sizilien*, Wien 1991, S. 55.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 56.

¹¹⁰ Brief von Hamilton an Lord Shelburne, 1767, zitiert nach: Harold Acton, *The Bourbons of Naples (1734–1825)*, London 2009, S. 123.

Gang oder Stellung zu vermitteln.¹¹¹ Ferdinands Dialekt und Offenheit gegenüber den unteren Schichten sind Eigenschaften, die ihm eine große Beliebtheit in seinem Königreich bescherten und auch dazu führten, dass vor allem die *lazzaroni* während der Parthenopäischen Republik zu ihrem *Re Lazzarone* hielten.

Maria Karolina von Österreich verkörperte hingegen das genaue Gegenteil ihres Gattens. Als eine Tochter von Maria Theresia genoss sie eine strenge Erziehung, bei der viel Wert auf Bildung gelegt wurde. Nach dem Tod ihrer Schwester Josepha, die zuvor für die Ehe mit Ferdinand bestimmt war, rückte Maria Karolina als Braut nach. Von allen Töchtern war Maria Karolina wohl diejenige, die ihrer Mutter charakterlich am ehesten nachkam.¹¹² Wegen ihres Temperaments und Drang zur Sturheit war ihre Familie besorgt um ihr Auftreten am neapolitanischen Hof und die Ehe mit dem kindlichen König, was sich in den Instruktionen der Mutter widerspiegelt:

Die unkluge Art Ihrer Gespräche ist höchst gefährlich und peinlich. Sie wissen nicht, was Sie reden, und achten nicht, mit wem Sie sprechen. Die vielen Unannehmlichkeiten, die Ihnen diese Unvorsichtigkeit schon eingetragen hat, hätten Sie längst eines Besseren belehren müssen, aber ich sehe zu meinem Bedauern, daß Sie noch nicht klüger geworden sind. [...] Seit kurzem entdecke ich bei Ihnen einen Hang zu Dünkel, Anmaßung und Herrschsucht, der mich schrecken macht. Wissen und vergessen Sie nie, daß es für uns Frauen gegenüber den Männern unangebracht ist. Unsere Pflicht ist die Ergebenheit vor Gott und den Menschen, und von dieser Pflicht spricht uns die Welt nicht frei. Die Frauen haben immer Unrecht, wie auch ihre Männer sein mögen.¹¹³

Auf Ihrer Reise nach Neapel wurde Maria Karolina in Italien von ihrem Bruder Pietro Leopoldo begleitet, der bereits als Großherzog in Florenz regierte und zu dem Sie auch in den folgenden Jahren stets den Kontakt suchte und ihn um Rat bat.

Trotz der vielen Befürchtungen arrangierte sich die temperamentvolle Maria Karolina mit Ferdinand und gewann zunehmend sein Vertrauen, wodurch sie auch bei politischen Entscheidungen beteiligt wurde. Da der König nur wenig Interesse am Regieren hatte, gelang es der Königin nach und nach, entscheidende Ämter einzunehmen und war für den Sturz Tanuccis (1776) mitverantwortlich, dessen Platz Marchese della Sambuca einnahm. Zu Beginn ihrer Ankunft sah der Staatsmann Tanucci noch keine Bedrohung in der jungen Königin, die sich mit den Jahren immer deutlicher gegen seine Politik stellte. Vor allem der Einfluss von Spanien auf ihr Königreich war ihr ein Dorn im Auge. Ein erster politischer Streit entstand bei der Diskussion über

¹¹¹ Vgl. Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 31.

¹¹² Vgl. ebd. S. 40.

¹¹³ Instruktion von Maria Theresia an ihre Tochter Maria Karolina, 1768, Übersetzung zitiert nach: Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 42.

das Verbot der Freimaurer, welches auf ein Gesetz von Ferdinands Vater zurückreichte. Während die Königin eine Unterstützung der Freimaurer befürwortete, blieb Tanucci seiner Linie und dem Willen Spaniens treu. Zwischen dem Streit stand Ferdinand, der sich mehr für den häuslichen Frieden interessierte. In seinen Berichten nach Spanien schilderte er anfangs noch die Wutausbrüche seiner Gattin, doch mit den Jahren beschwerte auch er sich über die Herrschaft Tanuccis, der das Land ruinierte. Auch mit der Rolle als bloßes Abbild eines Königs gab er sich nicht länger zufrieden und wünschte – vermutlich angetrieben von seiner Königin – die Übernahme der Geschäfte.¹¹⁴ In Ferdinands Briefen wurde zunehmend deutlich, dass die Königin Einblicke in die Korrespondenzen nach Spanien verlangte und mit ihrer temperamentvollen Art die Kontrolle über ihren Gatten erhielt,¹¹⁵ der Konfrontationen gerne aus dem Weg ging und selbst einmal feststellte, dass zwischen ihm und seinem Vater ein ganzes Meer läge, aber zwischen ihm und seiner Frau nur ein Kopfkissen.¹¹⁶

Da Maria Karolina bei ihrer Machtübernahme allein auf sich gestellt war, bat sie ihren Bruder Pietro Leopoldo um Hilfe und wünschte die Unterstützung des Briten John Acton, der bereits in der Toskana militärische Erfolge in der Marine verbuchen konnte.¹¹⁷ Im Jahr 1779 trat Lord Acton in den Dienst von Maria Karolina und organisierte die neapolitanische Marine neu. Gemeinsam mit William Hamilton bestand das Interesse der beiden Briten darin, den britischen und österreichischen Einfluss auf Neapel zu stärken und die Verbindung zu Spanien zu schwächen. Sie verfolgten somit dasselbe Ziel wie Maria Karolina und wurden zu ihren wichtigsten Verbündeten. Auch mit der Ernennung Lord Actons zum Marineminister traf Maria Karolina eigenmächtig eine Entscheidung, mit der sie sich gegen den Willen ihres Schwiegervaters stellte. Als Ferdinand seinem Vater über die personellen Veränderungen berichtete, war Lord Acton längst im Amt tätig.¹¹⁸ Mit Marchese della Sambuca und John Acton, der neben seinem militärischen Amt auch die Finanzen des Landes kontrollierte, entwickelte sich Neapel in den 1770er und 1780er Jahren weiter zu einem bedeutenden Zentrum der Aufklärung, Forschung und Künste. Die Ausgrabungen von Herculaneum und Pompeji wurden weiter vorangetrieben, die Universitäten erhielten neue Lehrstühle und Einrichtungen, eine königliche Akademie der Wissenschaften wurde gegründet, Erziehungseinrichtungen eröffnet und auch Änderungen der Infrastruktur verbesserten das Leben in der Metropole.¹¹⁹ Die Inquisition wurde zur Freude der Bevölkerung abgeschafft und kirchliche Güter wurden stärker besteuert. Klöster wurden

¹¹⁴ Vgl. Harold Acton, *The Bourbons of Naples (1734–1825)*, S. 180.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 177–185.

¹¹⁶ Vgl. Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 95.

¹¹⁷ Vgl. Harold Acton, *The Bourbons of Naples (1734–1825)*, S. 187.

¹¹⁸ Vgl. Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 97.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 105f.

aufgehoben und Besitztümer vom Staat eingezogen. Auf Wunsch der Königin wurde nun auch die Verfolgung und das Verbot der Freimaurer aufgehoben, weshalb man in Madrid die Entwicklungen mit Misstrauen beobachtete.

Nachdem sich am 14. Juli 1789 die Nachricht vom Sturm auf die Bastille verbreitete, blickte Maria Carolina besorgt nach Paris, wo sie um das Leben ihrer Schwester Marie Antoinette bangte. Für die Königin aus Neapel waren die sich zuspitzenden Ereignisse in Frankreich nicht nur eine politische, sondern auch eine familiäre Bedrohung. Als ihre Schwester am 16. Oktober 1793 hingerichtet wurde, schlug ihre Trauer bald in Hass gegen Frankreich um, wie sie es ihrem Gesandten Serra Capriola nach St. Petersburg schrieb: „Das Gefühl tiefsten Hasses für alle Angehörigen jener Nation wird mein ganzes Leben andauern.“¹²⁰ Die Abneigung gegenüber Frankreich bestimmte von nun an Maria Carolinas weiteres Leben und Handeln. Das Beben der Französischen Revolution erreichte auch Neapel und es dauerte nicht lange, bis französische Schiffe sich nahe der italienischen Küste blicken ließen, Kontakte mit den neapolitanischen Jakobinern aufgenommen und Flugzettel in der Stadt verteilt wurden. Ein Sturm beschädigte die Schiffe und die Gäste blieben daraufhin länger als erhofft in Neapel. Den Offizieren wurde der Landgang gestattet und Gesinnungsgenossen nahmen sie bei sich auf. Gemeinsam feierten sie die Französische Republik und suchten nach Wegen, wie man trotz der Sympathie des Volkes zum König einen Umbruch in Neapel einleiten könnte.¹²¹ Währenddessen trat England der Koalition gegen Frankreich bei und bildete am 12. Juli 1793 ein Bündnis mit Neapel. König Georg III. verpflichtete sich zum Schutz der neapolitanischen Küste und positionierte hierfür eigene Schiffe im Mittelmeer. Lord Horatio Nelson wurde mit seinem Schiff *Agamemnon* nach Neapel geschickt, wo man sich über das Erscheinen des Bündnispartners freute. Er entwickelte ein freundschaftliches Verhältnis zu Lord Acton und der Königsfamilie, welches durch seine Affäre mit Hamiltons neuer Ehefrau Emma Hamilton intensiviert wurde.

In Neapel wurde die innerpolitische Gefahr für das Königshaus gleichzeitig immer größer. Der zentrale Jakobinerclub teilte sich in zwei Sektionen auf, wobei die *Lomo* (Libertà o Morte) sich für eine konstitutionelle Monarchie aussprachen und einen gemäßigeren Weg als die *Romo* (Reppublica o Morte) verfolgten, die sich für die Errichtung einer Republik in Neapel einsetzten.¹²² Es folgten Verleumdungen gegenüber dem Königshaus, die sich meist gegen Maria Carolina richteten, während man sich im Untergrund bereits auf den Sturz vorbereitete. Angeführt von Napoleon Bonaparte verbuchte die französische Armee große Erfolge und drang

¹²⁰ Brief von Maria Karolina an Serra Capriola nach St. Petersburg, zitiert nach: Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 174.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 176.

¹²² Vgl. ebd., S. 181.

während des Italienfeldzuges 1796 immer weiter ins Innere des Landes vor. In Neapel hielt man daher einen Kriegsrat, doch der schlechte Zustand der eigenen Armee zwang das Königreich zu einem Waffenstillstand, bei dem es sich zur Neutralität verpflichtete.¹²³ Als die Franzosen 1798 nach Rom einrückten und die Republik ausgerufen wurde, stand der Feind direkt vor den eigenen Grenzen, wo die Freiheitsbäume errichtet und Flugzettel verteilt wurden, die König Ferdinand aufforderten, Lord Acton und seine Frau wegzuschicken und in der neuen Regierung das Amt des Präsidenten anzunehmen.¹²⁴

Mit der Bedrohung vor Augen bemühte sich Lord Acton um eine Koalition gegen den gemeinsamen Feind, worauf König Georg III. Lord Nelson beauftragte, die französische Flotte im Mittelmeer aufzuspüren und zu vernichten. Er verfolgte die französische Flotte bis zum ägyptischen Mittelmeer und konnte die Seeschlacht bei Abukir für sich entscheiden. In Neapel feierte man Lord Nelson als den Retter, und der Traum von der Befreiung Italiens veranlasste König Ferdinand, nach Rom zu marschieren. Der Rückzug der Franzosen wurde dabei fälschlicherweise als Schwäche interpretiert, weshalb die Neapolitaner bei ihrer Verfolgung ins offene Messer rannten und Ferdinand, der mit dieser Aufgabe überfordert war und an seine Gattin schrieb, dass er sich „in das entlegenste Winkelchen der Erde“¹²⁵ zurückziehen wolle und in seine Heimat zurückkehre. Die wachsende Bedrohung veranlasste das Königspaar zur Flucht nach Sizilien, woraufhin die Franzosen nach Neapel marschierten und der Gedanke der Französischen Revolution sich in der Metropole nun frei entfalten konnte. Es dauerte nicht lange, bis sich gegen den Willen der Royalisten, an deren vordersten Front vor allem die *lazzaroni* kämpften, eine neue Regierung bildete und die Parthenopäische Republik (1799) ausgerufen wurde, obwohl auf den Straßen weiterhin die Gefechte tobten. Der Palazzo Reale wurde zum Palazzo Nazionale umbenannt, wo der gepflanzte Freiheitsbaum vor satirischen Kritzeleien bewacht werden musste.¹²⁶ Von einer einheitlichen oder friedlichen Revolution kann in Neapel nicht die Rede sein, denn vor allem die ärmere Bevölkerungsschicht hatte nicht das Verlangen nach einer neuen Ordnung oder veränderten Strukturen. Während der Abwesenheit des Königspaares nahm die zweite Koalition gegen Frankreich allmählich Gestalt an, nachdem mit dem Zar Paul von Russland und den Türken mächtige Verbündete gewonnen worden waren. Für die Rückeroberung Neapels unterzeichnete Ferdinand ein Dekret, dass dem Kardinal Fabrizio Ruffo die Vollmacht verlieh, auf dem Festland im Interesse des Königs zu handeln. Mit nur acht Begleitern startete Ruffo am 7. Februar 1799 in Punta del Pezzo seinen Feldzug. Bereits

¹²³ Vgl. Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 190.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 196.

¹²⁵ König Ferdinand IV. an Königin Maria Carolina, 1798, zitiert nach: ebd., S. 208.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 221.

zum Ende des Monats wuchs die Zahl seiner Verbündeten auf siebzehntausend bereitwillige Männer, die unterschiedlicher nicht sein konnten. Ob Feldarbeiter, Kleriker, Diebe, Handwerker oder Lehnherren – alle vereinten sich unter der Führung des Kardinals, sei es wegen ihrer aufrechten Treue zum König, der Verteidigung ihrer Religion und Machterhaltung der Kirche, oder einfach nur der Aussicht auf reiche Beute. So unterschiedlich die Motivation der einzelnen auch gewesen sein mag, verfolgten sie am Ende doch dasselbe Ziel und marschierten gemeinsam unter der königlichen Flagge, deren Rückseite die Inschrift *In hoc signo vinces* trug.¹²⁷ In Neapel begann der Versuch der Installation einer Republik allmählich ins Wanken zu geraten. General Jean-Étienne Championet, der zuvor von Ferdinand aus Rom vertrieben worden war und nach der Flucht des Königspaares in Neapel einmarschierte, hatte große Mühen, Ordnung in das Chaos zu bekommen. Denn anders als erwartet wehrten sich die Neapolitaner:innen gegen die versprochene Freiheit und es kam immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen der Bevölkerung und den französischen Truppen. Die von Championet verordnete Kontribution gegen die gesamte Bevölkerung wurde kritisch gesehen, die Einführung eines neuen Kalenders führte zu Verwirrungen und Ärger, denn auch die für die Neapolitaner:innen wichtige Heiligenverehrung litt unter den Verordnungen.¹²⁸ Die Propagandamaschinerie lief stets weiter und verkündete in der Zeitung *Monitore Napoletano* die neue Ordnung, doch in der Bevölkerung wuchs das Misstrauen. In Paris war man über die Entwicklungen nicht erfreut, weshalb Championet abgesetzt wurde und General Jacque MacDonald die Führung übernahm. Doch auch der Personalwechsel konnte den Verfall der Republik nicht verhindern. Allmählich zeigte das zweite Bündnis gegen Frankreich seine Wirkung und MacDonald musste zur Unterstützung in den Norden ziehen, wo sich die russische und die österreichische Armee vereinten und die Franzosen in der Schlacht an der Adda (1799) besiegten. In Neapel wurde die Propaganda mit Falschmeldungen über die Siege der Franzosen aufrechterhalten, Royalisten wurden hingerichtet oder eingesperrt. Mit aller Macht und Gewalt hielt man das System aufrecht, doch als Kardinal Ruffo mit seiner Armee vor der Stadt erschien, waren die Mitglieder der Regierung bereits ins Castel Nuovo geflohen. Ruffo gelang es, gemeinsam mit dem türkischen Korps den Hafen und das Castello del Carmine in seine Gewalt zu bringen.¹²⁹ Zwar waren weitere Plätze noch in republikanischen Händen, doch mit dem Einmarsch des Kardinals stürzte sich die unter der Republik gelittene Bevölkerung in den Kampf und jagte die Jakobiner durch die Gassen, in denen sich Szenen des Grauens abspielten. Die Lynchjustiz der *lazzaroni* breitete sich immer

¹²⁷ Vgl. Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 223.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 224.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 230.

weiter aus und nur wenige fanden in den von Ruffo bewachten Getreidespeichern Schutz vor dem Blutrausch der Neapolitaner:innen.¹³⁰

Am 19. Juni wurde die Kapitulation beschlossen und die Gefangenen freigelassen. Man einigte sich darauf, dass die Republikaner das Königreich unversehrt verlassen durften und ihnen die Durchreise nach Toulon gewährleistet wurde.¹³¹ Die Verträge waren bereits unterzeichnet, als Lord Nelson in die Bucht von Neapel anlegte und Kardinal Ruffo zu verstehen gab, dass er eigenmächtig und nicht im Interesse des Königs gehandelt habe, der den Republikanern und Verrätern keine Gnade schenken wollte. Ruffo war darauf nicht länger für die weiteren politischen Entscheidungen verantwortlich, die Kapitulation wurde nicht anerkannt und Egidio Pallo, der Kopf der *lazzaroni*, erhielt von den Hamiltons die Anweisung, bis zur Ankunft des Königs mit seinen Anhängern die Stadt zu verwalten.¹³² Die Folge waren neue Verfolgungen und Festnahmen sowie das von Lord Nelson eingeleitete Kriegsgericht, bei dem die Todesurteile an den Verrätern in Eile vollzogen wurden.¹³³ Mit der Ankunft Ferdinands am 10. Juli wurde die Rückeroberung Neapels symbolisch bestätigt, auch wenn die letzten feindlichen Bollwerke noch zu Fall gebracht werden mussten. Wie bereits in seinen Briefen angekündigt, zeigte der König keine Gnade gegenüber den Verrätern¹³⁴. Auch der angesehene Buffa-Komponist Domenico Cimarosa (1749–1801) wurde wegen einer Festhymne, die er während der französischen Okkupation im Auftrag der neapolitanischen Regierung komponierte, auf der Insel Ischia inhaftiert.¹³⁵ Die *lazzaroni* plünderten währenddessen seine Wohnung und warfen sein Klavier aus dem Fenster.¹³⁶ Rund vier Monate später wurde Cimarosa freigelassen und ging nach Venedig, wo er neue Kompositionsaufträge erhielt.

Dem Königreich Neapel blieb nicht viel Zeit, sich vom blutigen Zerfall der Parthenopäischen Republik zu erholen. Schon im Frühjahr 1803 zerbrach das Friedensabkommen zwischen England und Frankreich. Mit der Krönung Napoleons zum Kaiser (1804) und König von Italien

¹³⁰ Vgl. Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 231.

¹³¹ Vgl. John Acton, *The Bourbons of Naples (1734–1825)*, S. 406.

¹³² Vgl. ebd., S. 410.

¹³³ Vgl. Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 236.

¹³⁴ Pietro Colletta, dessen *Storia del Reame di Napoli* postum veröffentlicht wurde und große Berühmtheit während des Risorgimento erlangte, wurde zunächst eingekerkert und später entlassen, ehe er sich Joseph Bonaparte und Joachim Murat anschloss. Seine historische Arbeit wurde in der Geschichtsschreibung Süditaliens mehrfach zitiert, womit die Verleumdungen und Behauptungen gegenüber Maria Carolina und ihr angebliches intimes Verhältnis mit Emma Hamilton: „[...] la scórta regina di Napoli (che sino a quel punto avea conversato con milady da superba, come regina con donna di ventura) dechinata l’alterigia, provvida del futuro, l’avvinse a lei coi nodi tenacissimi della vanità; nella reggia, nei teatri, al pubblico passeggio Emma sedeva al fianco della regina; e spesso, ne’ penetrati della casa, la mensa, il bagno, il letto si godevan comuni.“, zitiert nach: Pietro Colletta, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, Tomo I, Capolago 1834, S. 150f.

¹³⁵ Vgl. Martina Haag, Art. » Cimarosa, Domenico Nicola «, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11443>, abgerufen am 05.10.2020.

¹³⁶ Vgl. Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 241.

(Mailand 1805) wuchs der Druck auf das Königreich erneut. Da die Dritte Koalition nicht intervenierte und die Wunden im Volk noch zu tief waren, floh Ferdinand (wieder einmal) nach Sizilien und musste mit ansehen, wie sein Königreich erneut belagert wurde.¹³⁷ Unter der Führung von Napoleons ältestem Bruder Joseph Bonaparte (1768–1844), der kurz darauf zum neuen König proklamiert wurde, wurden die Bourbonen 1806 in Neapel entmachtete und die konstitutionelle Monarchie installiert. Es folgten radikale Säkularisierungsprozesse und Reformen, die die neue gesellschaftspolitische Ordnung der staatlichen Zentralverwaltung gründeten. Der Feudalismus wurde abgeschafft, kirchliche Güter verstaatlicht, Institutionen wurden der Öffentlichkeit übergeben. Im Jahr 1808 wurde Joseph Bonaparte zum König von Spanien ernannt und Joachim Murat (1767–1815), der zuvor an der Seite Napoleons militärische Erfolge verbuchen konnte und ihm zu einer steilen Karriere verhalf, wurde sein Nachfolger. Er betitelte sich als König beider Sizilien und plante die Eroberung, jedoch heiratete Napoleon im März 1810 Maria Karolinas älteste Großtochter Marie Louise, was die diplomatischen Beziehungen verkomplizierte. Murats Ziel war ein vereintes, unabhängiges Italien, an dessen Spitze er regierte. Sein Ehrgeiz konnte ihm die Krone in Neapel nach Napoleons Verbannung erstmal sichern. Als Napoleon aber die Flucht von Elba gelang und er mit seiner neu aufgestellten Armee erste Schlachten gewinnen konnte, richtete Murat seinen Blick auf Mailand und stellte sich der österreichischen Armee, von der er vernichtend geschlagen wurde. Als er zurück nach Neapel flüchtete, wendete sich das Volk, welches allmählich kriegsmüde und unzufrieden mit der Steuerpolitik war, von ihm ab und sehnte die Rückkehr ihres *Re Lazzarone* herbei.¹³⁸ Der Wiener Kongress erkannte Murats Herrschaft nicht an und gab die Krone rechtmäßig an Ferdinand zurück, der sich seinem Gegner gegenüber großzügiger präsentierte als bei seiner ersten von *Vendetta* geprägten Rückkehr.¹³⁹ Mit neuer Gattin – Maria Karolina starb bereits 1814 – konnte Ferdinand nach Murats Flucht am 17. Juni 1815 wieder seinen Thron besteigen. Ein Jahr später vereinigte er per Dekret seine beiden Königreiche, woraufhin er sich bis zu seinem Tod am 4. Januar 1825 Ferdinand I. nannte. Bis zur Kapitulation und der Flucht von Franz II. während des Risorgimentos (1861) blieb Neapel unter der Herrschaft der Bourbonen.

¹³⁷ Vgl. Ursula Tamussino, *Des Teufels Großmutter*, S. 286.

¹³⁸ Vgl. John Acton, *The Bourbons of Naples (1734–1825)*, S. 659.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 660.

Commedia, Opera seria und Oratorium in Neapel um 1800

Commedia per musica und Opera buffa

Zu Beginn der bourbonischen Herrschaft prägte die *commedia per musica* bereits das Theaterleben in Neapel. Eines der frühesten Beispiele dieser neuen Art von Musikkomödie ist Michelangelo Faggiolis *La Cilla* nach einem Libretto von Francesco Antonio Tullio. Am 26. Oktober 1707 im Haus des Prinzen von Chiusano aufgeführt, wurde das Werk durch den Gebrauch des neapolitanischen Dialekts sowie die Verwendung bereits bestehender Elemente der *Commedia dell'arte* stilprägend für die weitere Entwicklung der neapolitanischen Opera buffa. Die Verwendung des Dialekts ist dabei keinesfalls als linguistisches Stilmittel zu sehen, welches ein soziales Gefälle repräsentiert.¹⁴⁰ Obwohl die Handlung stets das Leben des einfacheren Milieus karikiert, ist die Verwendung des Dialekts vielmehr als ein Lokalkolorit zu verstehen, womit der Handlungsort aber auch die sprachliche Identität der Neapolitaner:innen betont wurde, die schon vor *La Cilla* auf eine Tradition des Sprechtheaters sowie der Dichtung zurückzuführen ist.¹⁴¹ Ein weiteres Mittel der lokalen Zuordnung sind reale Ortsangaben (bei *La Cilla* spielt die Handlung in Chiaja) oder die Darstellung und Verwendung von kulinarischen Spezialitäten oder Traditionen,¹⁴² wobei auch die Szenenangaben und Bühnenanweisungen ebenfalls im Dialekt verfasst wurden. Die Charakteristik der einzelnen Personen ist in der Personenliste zum Teil genannt und wurde dem Publikum im Laufe der Handlung offenbart. Die Eigenschaften bestimmter Charaktere deuten ebenfalls auf die Traditionen der *Commedia dell'arte* hin.¹⁴³ Dennoch sind die Figuren der *commedeja pe' mmuseca* nicht als Masken zu verstehen, sondern bilden mit ihren volkstümlichen Namen das entsprechende Milieu ab,¹⁴⁴ auch wenn sich ihre Charakteristik zum Teil mit der des Stegreiftheaters überschneiden. Der Erfolg der Aufführungen in privaten Zirkel des Adels und des gebildeten Bürgertums führte zu einer großen Nachfrage der musikalischen Komödie, weshalb neue Theaterhäuser errichtet wurden, die in unmittelbarer Konkurrenz zum Teatro de' Fiorentini standen. Hierzu zählen das Teatro della Pace o della Lava (bis 1751) und Teatro Nuovo (1724), denen in der zweiten Hälfte

¹⁴⁰ Vgl. Paologiovanni Maione, »Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707–1750)«, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Francesco Cotticelli u. d.ers., Bd. 1, Kassel u.a. 2010, S. 166.

¹⁴¹ Vgl. Daniel Brandenburg, »Die komische italienische Oper«, in: *Geschichte der Oper*, hrsg. von Silke Leopold, Bd. 2, *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2006, S. 100.

¹⁴² In *La Cilla* wollen bei der Ankündigung eines Festes Tore und Cienzo ein Konzert mit den Instrumenten *colascione* und *putipù* hören, die vor allem in Süditalien verbreitet waren. Darüber hinaus soll es ein großes Mahl mit Maccheroni und Hühner geben: T.: „Li maccarune, / A mucchio, à branche.“; C.: „E de galline / S'ha sguazzà.“; T. u. C.: „Farrimmo cuoche / Cchiù de lo cchiù.“ Vgl. Paologiovanni Maione, *Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707–1750)*, S. 166.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 164.

¹⁴⁴ Vgl. Daniel Brandenburg, *Die komische italienische Oper*, S. 103.

des Jahrhunderts das Teatro del Fondo di Seperazione (1779; seit 1871 Teatro Mercadante) und das Teatro San Ferdinando (1790) folgten. Mit G. B. Pergolesis *La serva padrona* (1733) fand die Musikkomödie im Teatro San Bartolomeo Einzug in die ernste Oper. Zwischen den drei Akten von *Il prigionier superbo* wurde *La serva padrona* als Intermezzo in zwei Teilen eingebunden und bildete den Kontrast zur dramatischen Handlung der Opera seria. Dass Pergolesi mit seiner Komposition den Grundstein für den späteren *Querelle des Bouffons* in Paris legte, konnte man zu diesem Zeitpunkt wohl nur erahnen.

Einige der in Neapel entstandenen Werke fanden ihren Weg nach Rom, wo sie an die Gegebenheiten des Teatro Valle angepasst und auf die vorhandenen Sänger:innen zugeschnitten wurden. Die Begeisterung war groß und führte die Musikkomödie schließlich zu Carlo Goldoni nach Venedig.¹⁴⁵ Dort reformierte er die Komödie, indem er sich vom Erbe des Improvisationstheater distanzierte und das Zeitalter der Aufklärung mit dem Blick auf das Bürgerliche in seine Werke integriert. Die Charaktere wurden vielschichtiger konzipiert und um ernste Rollen erweitert, wodurch sich neue Möglichkeiten in der Dramaturgie und musikalischen Anlage eröffneten. Neben der kritischen Auseinandersetzung mit den traditionellen Formen des Rezitativs und der Arie, treten verstärkt Duette und Ensembles in den Vordergrund, die die Handlung vorantreiben und die durchkomponierten Handlungsfinali markieren.¹⁴⁶ In der Literatur zu Goldonis Reform finden sich zahlreiche weitere Änderungen und Neuerungen, die zum internationalen Erfolg der Opera buffa beitrugen. Ein wichtiger Punkt ist dabei die Abkehr vom neapolitanischen Dialekt, die zur Verständlichkeit außerhalb (aber auch innerhalb) Italiens beitrug und die Werke einer breiteren Masse zugänglich machten. Goldonis neue Ansätze und die spätere Weiterentwicklung von Giovanni Bertati und Lorenzo da Ponte wurden in Neapel ab den 1760er Jahren ebenfalls wahrgenommen und lösten eine Reform aus, deren Vertreter – u.a. Giambattista Lorenzi und Francesco Cerlone – sich allmählich von den derben und vulgären Mitteln der *commedia per musica* distanzieren und auch fremdsprachige Werke bearbeiten.¹⁴⁷ Von allen Traditionen wollte man sich aber nicht lösen, insbesondere hielt man in Neapel an der Verwendung des Dialektes fest, wenn auch weniger ausgeprägt als noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

¹⁴⁵ Vgl. Daniel Brandenburg, »Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)«, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Francesco Cotticelli u. Paologiovanni Maione., Bd. 1, Kassel u.a. 2010, S. 225.

¹⁴⁶ Vgl. Joachim Steinheuer, Art. »Goldoni, Carlo Osvaldo«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13663>, abgerufen am 07.10.2020.

¹⁴⁷ Vgl. Daniel Brandenburg, »Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)«, S. 232.

Neapel blieb trotz der venezianischen Weiterentwicklung des komischen Genres ein Zentrum für die Opera buffa, für die auch Ferdinand IV. sich begeistern konnte. Schon in seiner Kindheit hatte der junge Monarch eine Vorliebe für komische Darbietungen mit Puppen, was manchen Beobachtern wie Samuel Sharp recht eigenartig für einen angehenden König im Alter von fünfzehn Jahren schien:

It has always been said, that the guardians of a pupil King, endeavour to keep their ward in ignorance, as a means to preserve their own power when he comes of age. The *Neapolitan* regency seems to have adopted this golden rule. Would you believe, tha tho' the King be turned of fifteen, and is contracted to a daughter of the Queen of *Hungary* his tutors suffer him to play with puppets, and are not ashamed to let strangers, and all the world see, in what his principal amusement consists? In one of the chambers of the palace, you find *Punch* [Pulcinella], and the whole company of Comedians, hanging upon pegs, and close to them is a little theatre, where they are exhibited, not to the Monarch, but by the Monarch.¹⁴⁸

Selbst Benedetto Croce weist in seinem Werk *I Teatri di Napoli* auf Sharps Berichterstattung hin und führt darüber hinaus den Umstand auf, dass für die alleinige Unterhaltung des jungen Ferdinand im Nebenraum eine Szenerie errichtet wurde, in der man in der heiligen Woche den jungen König mit Aufführungen amüsierte.¹⁴⁹

Da es sich bei dieser Schilderung aus zweiter Hand nur um einen Blick in die fragwürdige Erziehung des Infanten handelt, kann man Ferdinands Vorliebe für Komödien nicht allein damit begründen. Doch mit seinem Besuch im Teatro Nuovo während einer Aufführung von Paisiello *Dal finto il verio* (1776), wurde die exklusive Verbindung des Hofes zum Teatro San Carlo entkoppelt und Ferdinand gab der Öffentlichkeit seine Zuneigung gegenüber der *commedia per musica* preis.¹⁵⁰ Dieser Besuch blieb kein Einzelfall, auch das Teatro de' Fiorentini profitierte von der Anwesenheit des Königs, der anfänglich noch inkognito den Aufführungen beiwohnte: „i Sovrani cominciavano ad andare al Nuovo e ai Fiorentini. Ma vi andavano in istretto incognito, e non già nel palco reale, che'era in mezzo, ma in due palchi laterali.“¹⁵¹ Im Zuge der Restaurierungsarbeiten ließ sich Ferdinand einige Jahre später Logen reservieren¹⁵² und übernahm die Kosten für den Wiederaufbau des Teatro Fiorentini, wodurch die Verwaltung nun auch mit dem Hof verbunden war.¹⁵³

¹⁴⁸ Samuel Sharp, *Letters form Italy, Describing the Customs and Manners of that Country in the Years 1765, and 1766*, 3. Auflage, London [1767], Letter XXXVIII, S. 176.

¹⁴⁹ Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli, secolo XV–XVIII*, Neapel 1891, S. 489.

¹⁵⁰ Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 7.

¹⁵¹ Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli, secolo XV–XVIII*, S. 561.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 8.

Inwiefern die neapolitanische Musikkomödie den Zeitgeist der Aufklärung des späten 18. Jahrhunderts im Zuge der Wiederentdeckung der Antike, die damit verbundene philosophische Auseinandersetzung und aufkommende Gesellschaftskritik aufgreift und mit lokalen Traditionen verbindet, konnte DelDonna anhand von Paisiellos *Socrate immaginario* (1775) und Trittos *Il convitato di pietra* (1783) verdeutlichen.¹⁵⁴ *Socrate immaginario* feierte im Teatro Nuovo einen großen Erfolg, der sich auf Grund des inhaltlichen Bezugs und der satirischen Darstellung der Begeisterung für die Antike innerhalb intellektueller Kreise nur lokal verbuchen ließ.¹⁵⁵ Die Hauptperson dieses Werkes ist der verrückte Don Tamaro, der sich nach langen Studien und Schwärmerei für die Antike selbst für eine Reinkarnation Sokrates hält. Er steht zwischen dem Liebespaar, das durch List und Intrigen schließlich zueinander findet. Vorlage dieser Figur ist Saverio Mattei,¹⁵⁶ der durch seine Anstellung am Hof als *Regio revisore teatrali* in gebildeten Kreisen sehr bekannt gewesen ist. Neben den Veröffentlichungen seiner Serie *I libri poetici della Bibbia* (1766–1774), in denen er u.a. das antike Theater erforschte, welches er mit dem modernen bzw. zeitgenössischen zu vereinen versuchte, pflegte er in seinen Salons auch den Umgang mit den angesehensten Philosophen. Dem gegenüber stand Ferdinando Galiani, der ebenfalls im Dienst der Bourbonen stand, mehrere Jahre in Paris als Diplomat verbrachte und nach seiner Rückkehr 1769 eine Anstellung am Hof erhielt, wo er sich mit Linguistik und Theater auseinandersetzte und unweigerlich mit Mattei im Kontakt stand.¹⁵⁷ Trotz der vielen Gemeinsamkeiten konnten ihre Ansichten hinsichtlich des Umgangs mit der Wiederentdeckung der Antike und der Opera buffa nicht unterschiedlicher sein. Galiani erkannte in der Entdeckung von Pompeji und Herculaneum vielmehr einen wirtschaftlichen Nutzen, als eine Möglichkeit der Rekonstruktion antiker Philosophie. Während Mattei proklamierte, die Musikkomödie sei eine vielsprechende Gattung, die sich aber in den Händen unfähiger Ignoranten befände, stand Galiani den Entwicklungen positiver gegenüber und sah in Piccinis Werken die Vollkommenheit der neapolitanischen Opera buffa.¹⁵⁸ Am 9. September 1775 berichtete er Madame Louise d'Épinay von seiner Arbeit an einer eigenen Komödie mit dem Titel *Socrate immaginario*, bei deren Konzeption er sich an Don Quixote orientiere.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 13–72.

¹⁵⁵ Vgl. Daniel Brandenburg, *Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)*, S. 236.

¹⁵⁶ Dass es sich bei Don Tamaro um eine Karikatur Matteis handelt, wurde zuvor von mehreren Autor:innen bestätigt. Vgl. u.a. Christine Villinger, *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, Tutzingen 2000, S. 62–65; Daniel Brandenburg, *Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)*, S. 236; sowie Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 22–41.

¹⁵⁷ Vgl. Anthony R. DelDonna, ebd., S. 25.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

Die Handlung des Werkes verläuft nach dem Grundmuster der Opera buffa, wohingegen auf der musikalischen Ebene eine formale Weiterentwicklung der *Introduzione* und der ausgedehnten *Finali* zu erkennen ist, die um Duett- und Ensembleszenen erweitert werden.¹⁶⁰ Im Finale des ersten Aktes versammelt sich Don Tammaro mit seinen Schülern im Keller, denen er die Philosophie anhand ihrer zwei Fundamente Musik und Tanz erläutern möchte. Sie sollen vergessen, was in den Büchern steht, denn „la vera filosofia è quella d’ingrassare“, wobei „la musica diletta e fa dormire; la ginnastica poi fa digerire.“¹⁶¹ Auch die drei Genera (Diatonik, Harmonik und Enharmonik) werden von ihm in diesem Rezitativ behandelt. Mit einem Tetrachord stellt Don Tammaro fest, dass von einer *corda* ausgehend alle Genera erzeugt werden können, aus der auch die gesamte Musik hervorginge: „E in conseguenza i musici tutti legati ad una corda istessa, con certezza sicura la musica sarà facile, e pura.“¹⁶² Hinter Tamaros Vortrag kann eine Anspielung auf Matteis *La filosofia della musica* (1774) und dessen Erkenntnis, dass man am Ende doch nichts genaues über die antike Musik wisse und man sie daher auf die mathematischen Verhältnisse reduziere, vermutet werden.¹⁶³ Die Parodie wird in der nachfolgenden Arie *Luci vaghe* musikalisch durch die *tromba marina* verstärkt, mit der sich Tammaro selbst begleitet. Stellenweise tritt das Instrument nach den kurzen eingeschobenen Rezitativen solistisch hervor, wobei sich die Melodie zunächst nur aus den Tönen *a-d’-f’-a’-d’* entwickelt, ehe virtuosere Passagen sich anschließen. Don Tammaro gerät dabei immer weiter in Ekstase und greift in seinem Gesang die Melodie der *tromba marina* auf, wodurch sich ein bizarres Duett ergibt. Auch auf der Ebene des Textes wird durch die ständige Wiederholung von „Ah!“-, „Uh!“- und „Oh!“-Lauten der Wahnsinn immer deutlicher, mit denen er versucht, die Vielfalt der möglichen Emotionen musikalisch darzubieten:

Or che dite? Questa corda
 Non l’accorda il Dio d’Amor?
 Ne’ suoi tuoni troverete
 Che passione voi volete.
 Vuoi il pianto? Ahi... Ah...
 Vuoi l’affanno? Ahi... Ah...
 Vuoi lo sdegno? Ehi... Eh...
 Vuoi sospiri? Ehi... Eh...
 Ma le note le più belle
 Sono quelle poi d’amor.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Vgl. Daniel Brandenburg, *Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)*, S. 236.

¹⁶¹ Giambattista Lorenzi und Ferdinando Galiani, *Socrate immaginario*, Neapel 1775, Neuauflage, Archivio storico Ricordi, LIBR01310, Mailand 1933, https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it/%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_LIBR01310&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1, abgerufen am 12.10.2020, S. 18v–19r.

¹⁶² Ebd., S. 19v–20r.

¹⁶³ Für den weiteren Vergleich zwischen Don Tammaro und Saverio Mattei vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 25–32.

¹⁶⁴ Giambattista Lorenzi und Ferdinando Galiani, *Socrate immaginario*, S. 19v–20r.

Die Musik- und Tanzstunde endet mit einer Tarantella, deren folkloristische Bedeutung in Süditalien weit verbreitet war.¹⁶⁵ Doch die Verwendung ist hier nicht nur Mittel zur Erzeugung lokaler Traditionen. Vielmehr soll sie die Verrücktheit des eingebildeten Sokrates skizzieren, der für seine Heilung in die Unterwelt geschickt wird, wo mit einer Anspielung auf Glucks *Orfeo* bereits die nächste Parodie anknüpft, die laut DelDonna weitere Verweise auf Saverio Mattei beinhaltet.¹⁶⁶ Dafür spricht auch der Umstand des Aufführungsverbots, welches nach einer Vorführung im Palazzo Portici durch den Staatsminister Tanucci verkündet wurde. Dass das Verbot auf Ferdinand zurückgeht, scheint dabei eher unwahrscheinlich, zumal er ab 1780 mehrere Aufführungen des Werkes besuchte.¹⁶⁷

Neben der parodistischen Darstellung der Antikenrezeption findet sich in den Komödien auch eine kritische Auseinandersetzung mit der neuen gesellschaftlichen Ordnung, die auf die bourbonische Regierung zurückzuführen und im Kontext der Aufklärung zu sehen ist. Eine Figur, die diesen neuen Geist innerhalb eines Werkes verkörpert, ist keine geringere als Pulcinella in Giacomo Trittos *Il convitato di pietra*, das während des Karnevals 1783 seine Uraufführung im Teatro dei Fiorentini feierte.¹⁶⁸ Das Libretto stammt ebenfalls von Lorenzi, der hier den Don-Juan-Stoff aufgreift. In seiner Version ist Pulcinella – eine bekannte Maske aus der *Comedia dell'arte* –, der Diener des unverbesserlichen Schürzenjägers und zugleich kritische Stimme, der das Geschehen auf der Bühne kommentiert und für komische Brechungen sorgt. Daniel Brandenburg sowie Vanda Monaco sehen in dieser Rolle die eigentliche Hauptfigur der Handlung, die fast ständig auf der Bühne ist und durchweg – bis auf wenige Ausnahmen in den Ensembleszenen – dem neapolitanischen Dialekt treu bleibt.¹⁶⁹ Die übrigen Figuren des Volkes hingegen wechseln je nach Situation zwischen Dialekt und Hochsprache und bilden den komischen Kontrast zu den adligen Kreisen, in denen auch Don Giovanni verkehrt. Pulcinella wendet sich in seinen Rezitativen häufig an das Publikum, in denen er die Taten seines Meisters, die keineswegs einem Edelmann entsprechen, verurteilt und kommentiert. Die Verbindung zwischen Pulcinella und Don Giovanni ist rein geschäftlich, von der sich Pulcinella jederzeit lösen kann. Laut DelDonna verbirgt sich hinter Pulcinellas Äußerungen die philosophische Essenz bekannter neapolitanischer Aufklärer wie Antonio Genovesi (1712–1769), Ferdinando Galiani (1728–1787) und Gaetano Filangieri (1753–1788), welche in vereinfachter Form dem

¹⁶⁵ Vgl. Daniel Brandenburg, *Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)*, S. 236f.

¹⁶⁶ Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 32–41.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 40f.

¹⁶⁸ Vgl. Daniel Brandenburg, »Giacomo Tritto: Il convitato di pietra«, in: *Napoli e il Teatro Musicale in Europa tra Sette e Ottocento, Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hrsg. von Bianca Maria Antolini u. Wolfgang Witzemann, Florenz 1992 (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 28), S. 145.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 171f.

Publikum präsentiert werden.¹⁷⁰ Während sich Don Giovanni im Gewandt von Don Ottavio an Donna Anna heranmacht, erklärt Pulcinella, dass er sich von seinem Herren lösen wird und stattdessen seine Verlobte Lesbina heiratet, wenn er am nächsten Tag nicht den entsprechenden Lohn erhalte. Im späteren Verlauf findet das ländliche Hochzeitsfest statt und alle Beteiligten tanzen eine Tarantella. Auch Don Giovanni erscheint und stiehlt seinem Diener die Braut, worauf Pulcinella nicht länger an der Hochzeit interessiert ist und seinem Schwiegervater in spe den Rat gib, seine Tochter an einen Trödler zu verkaufen. Zu Beginn des zweiten Teils trifft Pulcinella in der Stadt wieder auf seine ehemalige Verlobte, die er wegen ihres feinen Auftretens verspottet. Er ist sich im Klaren darüber, dass Lesbina ihn nur wegen eines erhofften sozialen Aufstiegs hat sitzen lassen, weshalb es ihm große Freude bereitet, sie in die Liste der von Don Giovanni bereits erbeuteten Frauen aufzunehmen.¹⁷¹ Damit sie sich ihrer Herkunft wieder bewusst wird, wirft Pulcinella ihr Namen verschiedener Gemüsesorten an den Kopf, die auf ihre bäuerlichen Wurzeln hindeuten.¹⁷²

Ob Lorenzi in seinen Libretti tatsächlich auf die Arbeiten der Philosophen zurückgreift, lässt sich nicht eindeutig belegen, auch wenn die Vermutung naheliegt. Dass Pulcinella aber den Geist der Aufklärung verkörpert, wird im Verlauf des Werkes deutlich und äußert sich hauptsächlich an seiner Kritik gegenüber das Verhalten der anderen Charaktere. Diese moralischen Ansätze sind bereits durch die Stoffvorlage gegeben und finden sich auch in späteren Vertonungen des Don-Juan-Mythos wieder, doch Lorenzis Entscheidung, die *Commedia del'arte* Figur Pulcinella in das Zentrum der Handlung zu rücken, erzeugt eine eindeutige Verbindung zur neapolitanischen Gesellschaft. Die Verwendung des Dialekts, aber auch die Betonung der Herkunft – Pulcinella freut sich, dass Lesbina und ihr Vater ursprünglich aus Neapel stammen und ihr Glück auf dem Land versuchen – sowie die Verwendung volkstümlicher Tänze, führen zu einer Verknüpfung der moralischen Werte mit der Metropole Neapel, die im Kontext des gesellschaftlichen Wandels zu sehen ist. Pulcinella ist in diesem Sinne keine Person, sondern eine Maske, die für das einfache neapolitanische Volk steht und dieses verkörpert, wodurch seine Anschuldigungen gegenüber dem Adel aber auch den unteren Schichten nicht als die Meinung einer einzelnen Person oder Figur zu verstehen ist.

Mit zwei Beispielen lassen sich weder die Opera buffa noch deren Entwicklungen umfassend skizzieren, was auch nicht das Ziel dieses Kapitels ist. Vielmehr soll gezeigt werden, wie trotz der allmählichen Verbreitung und Reformierung der Gattung in Neapel ein Repertoire

¹⁷⁰ Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 43–62.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 65.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 71.

entstanden ist, das zum einen lokale Traditionen (Dialekt, Tarantella und Commedia dell'arte Figuren) aber auch Modeerscheinungen (Antike), Persönlichkeiten (Saverio Mattei) und Entwicklungen innerhalb der Gesellschaft (Aufklärung) aufgreift und verarbeitet. Im Umkehrschluss bedeutet das aber nicht, dass sich die neapolitanische Komödie seit Beginn der *commedia per musica* gegenüber Entwicklungen verschlossen hätte. Goldonis Reformen und deren Weiterentwicklung durch da Ponte und Bertati wurden auch in Neapel wahrgenommen und führten dort zu formellen Änderungen, die sich in Lorenzis Libretti wiederfinden. Neuerungen wie die ausgeprägten Ensemble-Szenen und ausgedehnte Handlungsfinali, welche sich über mehrere Szenen strecken können, werden zu einem wichtigen Bestandteil der Musikkomödie und treiben die Handlung voran. Ein weiterer Aspekt ist die Legitimierung der Gattung sowie die Förderung durch Ferdinand IV. Seine Vorliebe für Komödien führte in Neapel zu Aufführungen am Hof und öffnete das königliche Teatro San Carlo erstmals für diese Gattung. Auch die neu entstandenen Theaterhäuser und die finanzielle Unterstützung durch den bourbonischen Hof regten die Kulturwirtschaft und das Konkurrenzverhalten an. Doch nicht nur die *commedia per musica* war während dieser Zeit von Reformen und Änderungen geprägt, die auf einen kulturellen, sozialen und gesellschaftlichen Umbruch in Neapel zurückzuführen sind. Welche Entwicklungen zu dieser Zeit im *Dramma per musica* festzustellen sind, wird im nächsten Abschnitt behandelt.

Dramma per musica

Wie kein anderer Librettist prägte Metastasio das *Dramma per musica* des 18. Jh., dessen Werke zwischen 1720 und 1835 überall in Europa vertont und aufgeführt wurden.¹⁷³ Mit dem Aufkommen der Opernreformen geriet sein literarisches Modell gegen Ende des Jahrhunderts aber zunehmend in Kritik. Einerseits sahen sich Komponisten vor der Herausforderung, immer wieder dieselben Texte zu vertonen, seien es die Originale oder Überarbeitungen anderer Librettisten, die versuchten Metastasio nachzueifern. Dieser Umstand plagte auch Jommelli bei der Entstehung seiner ersten Metastasio-Oper *Ezio* (1771), für die er vier Fassungen komponierte und sich in einem Brief an Gaetano Martinelli über die Schwierigkeit beklagte:

¹⁷³ Für einen Überblick über Metastasios Werke und seinen Einfluss sei verwiesen auf Silke Leopold, Art. »Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14236>, abgerufen am 16.10.2020.

[...] diese Pflicht, viele neue Gedanken zu finden, die sich nicht nur von den selbst schon immer wieder gemachten unterscheiden, sondern auch von jenen vieler anderer Komponisten, immer, immer auf dieselben Worte; diese Sache könnte selbst ein Kopf aus Bronze zum schwirren bringen.¹⁷⁴

Aber nicht nur Komponisten waren mit der ständigen Wiederverwertung der metastasianischen Stoffe konfrontiert. Das Publikum selbst kannte nach einer Rezeption, die bereits über ein halbes Jahrhundert andauerte, die Werke sehr genau und wurde in jeder Spielzeit aufs Neue mit ihnen konfrontiert. Dieser Umstand weckte Zweifel bei der *Giunta dei Teatri*, einer Gruppe von Gelehrten, die mit der Aufsicht des Teatro San Carlo beauftragt waren. Marchese Dorza, der die *Giunta* 1774 leitete, wendete sich in einem Brief besorgt an Tanucci und erklärte, dass das Publikum von Metastasios Opern gesättigt sei, weshalb dringend empfohlen wird, neue Werke in die Spielpläne aufzunehmen.¹⁷⁵ Das bislang vorherrschende Modell, in dem sich die Handlung im Dialog entwickelt, und die Arie eine in sich geschlossene musikalische Nummer ist, deren Ziel die Darstellung der jeweiligen Affekte ist und die gleichzeitig als Abgangsarie fungiert, wird im Zuge der Reformen immer stärker hinterfragt. Als Auslöser wird in der Geschichtsschreibung häufig Gluck genannt, der mit der Uraufführung seines *Orfeo ed Euridice* (1762) die Opernreform wie kein anderer prägte. Dass bereits zuvor verschiedene Autoren in Italien und Frankreich hierfür die Grundlagen gelegt hatten, wird dabei häufig ausgelassen.¹⁷⁶

Die Auswirkungen dieser neuen Bestrebungen zu Gunsten einer größeren musikalischen Einheit wurden in der Opernforschung bereits umfassend untersucht und dargelegt. Doch was bedeuteten diese Neuerungen für das *dramma per musica* in Neapel? Der europäische Erfolg einer ganzen Generation von Komponisten, die den Ruf der Neapolitanischen Schule prägten, basierte größtenteils auf den Werken Metastasios. In diesem Kontext konnte Lorenzo Mattei

¹⁷⁴ Marita S. McClymonds, *Niccolò Jommelli: the last years, 1769–1774*, Ann Arbor 1980, S. 487–488; in deutscher Übersetzung zitiert nach Lorenzo Mattei, »Die neapolitanische Bühne und der europäische Kontext: die Opera seria«, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Francesco Cotticelli u. Paologiovanni Maione., Bd. 1, Kassel u.a. 2010, S. 99.

¹⁷⁵ La Giunta dei Teatri an Bernardo Tanucci, 20. April 1774: „Per le altre recite poi di novembre e di gennaio, ha considerato questa Giunta che il pubblico è stufo ormai di veder sempre rappresentare le opere di Metastasio, lequali, sebbene sieno eccellenti ed impareggiabili, pel continuo uso però che di esse si è finora fatto nel Real Teatro hanno perduto in buona parte quel diletto che assolutamente dalla novità il pubblico riceve. Oltre a questo, si considera ne’drammi di Metastasio che per essere stati messi in musica da più insigni maestri così in questo Real Teatro che in tutti i celebri teatri d’Europa, è molto difficile il potersi da altro compositore incontrare il piacere del pubblico avezzo all’esquisitezza del gusto provato nelle antecedenti musiche, cosicché, scrivendosi ora da qualunque valentissimo maestro di cappella, è un cimento per essi ed è sempre dubbia, se non certa, la caduta dell’opera.“, zitiert nach: Lucio Tufano, *Josef Mysliveček e l’esecuzione napoletana dell’Orfeo di Gluck (1774)*, http://dlib.lib.cas.cz/3300/1/2006_257-279.pdf, abgerufen am 16.10.2020, S. 262. Vgl. auch Anthony R. Del-Donna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 79.

¹⁷⁶ Vgl. Gerhard Croll u.a., Art. »Gluck, Christoph«, *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, veröffentlicht Oktober 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/399100>, abgerufen am 16.10.2020.

anhand seiner Untersuchungen belegen, dass „der Boom der Neapolitaner in Europa“ nur zwischen 1736 und 1775 stattfand, als das Metastasio-Theater am weitesten verbreitet war.¹⁷⁷ Trotz des Erfolges gelangten wenige der am Teatro San Carlo uraufgeführten Werke in andere europäische Zentren. Nur sechs konnten sich zwischen 1737 und 1799 außerhalb von Neapel dauerhaft in den Spielplänen halten.¹⁷⁸ Einer der Gründe hierfür scheint das autarke Produktionssystem gewesen zu sein, welches eine Verbreitung der Inszenierungen unmöglich erscheinen ließ. Das Teatro San Carlo erfreute das Publikum in Neapel mit spektakulären Darbietungen, prächtigen Bühnenbildern, Kostümen und Maschinerie; groß inszenierten Kämpfen (auch zu Pferden), exotischen Tieren (Kamele und Elefanten) sowie performativen Elementen, die auf andere Bühnen nur schwer zu übertragen waren. Doch nicht nur auf visueller Ebene wurden die Aufführungen der neapolitanischen Bühne zugeschnitten. Das Orchester war eines der größten in Europa, welches zwischenzeitlich um weitere Musiker aus den Konservatorien erweitert wurde.¹⁷⁹ Darüber hinaus kam man einer Vorliebe der Neapolitaner:innen nach, indem man Musiker verpflichtete, die lokaltypische Instrumente wie Mandoline, Tenor-Oboe (*voce umana*) oder Harfe spielten.¹⁸⁰

Auch in Neapel wird die Wiederverwertung von Metastasios Libretti ab 1778 immer seltener. Eine neue Generation von Librettisten trat allmählich hervor, die im Spannungsfeld alter Konventionen und neuer Aufführungsformen agierte. Aus dieser Wechselwirkung heraus entstanden laut Lorenzo Mattei „drei nebeneinander existierende Typologien der Opera seria“.¹⁸¹ Während in den Künstler- und Intellektuellenkreisen Metastasios Modell nach wie vor als Vorbild diente (post-metastasianisch), wurden auch mythologische und exotische Themen verarbeitet (post-reformiert), die mit ihren großen Chören und in die Handlung integrierten Pantomimentänze an Glucks Reform erinnern.¹⁸² Seltener hingegen waren Werke der letzten Kategorie (innovativ), die sich mit ihren Introduktionen, verketteten Finali, Ensemble-Stücken innerhalb der Akte, größeren musikalischen Abschnittsbildung, Tod auf offener Bühne, Arien mit Chören und dem ständigen Gebrauch von *Accompagnato*-Rezitativen den Kritikern zu sehr dem

¹⁷⁷ Lorenzo Mattei, »Die neapolitanische Bühne und der europäische Kontext«, S. 112.

¹⁷⁸ Vgl. ebd.

¹⁷⁹ Zu erwähnen sind hier DelDonnas Archivuntersuchungen. Vgl. hierzu Anthony R. DelDonna, »Behind the Scenes: the Musical Life and Organizational Structure of the San Carlo Opera Orchestra in Late-18th Century Naples«, in: *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, hrsg. von Paologiovanni Marione, Neapel 2001, S. 427–448, und Lucio Tufano, »L'orchestra del Teatro San Carlo nel 1780 e nel 1796«, in: ebd., S. 449–476. Darüber sei noch auf DelDonnas Untersuchungen zur Aufführungspraxis und Darlegung der Finanzen hingewiesen. Vgl. hierzu Anthony R. DelDonna, »Production Practise at the Teatro di San Carlo, Naples, in the Late 18th Century«, in: *Early Music*, 30/3 (2002), www.jstor.com/stable/3519314, abgerufen am 16.10.2020, S. 429–445.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 100–106.

¹⁸¹ Lorenzo Mattei, »Die neapolitanische Bühne und der europäische Kontext«, S. 113.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 117.

französischen Modell annäherten.¹⁸³ Vor allem die in den Jahren nach der Revolution aufkommende antifranzösische Grundhaltung erschwerte eine Weiterentwicklung und Verbreitung dieser Werke. Doch wie steht es um die *drammi sacri*? Lorenzo Mattei verweist darauf, dass sein Schema unvollständig ist und um eine vierte Typologie mit biblischen Inhalten erweitert werden müsste. Dabei fällt jedoch auf, dass viele der Merkmale der innovativen Werkgruppen sich mit denen der *drammi sacri* überschneiden. Zu ergänzen wäre lediglich die alttestamentarische Vorlage, Emanzipation der Bassstimme und die Verwendung von Rondò- und Cavantina-Formen. Auf musikalischer Ebene müsste somit die Kritik der französischen Annäherung auch hier greifen. Allerdings sprechen Kontinuität, Verbreitung und Vielfalt des Repertoires dagegen, denn weder vor, während oder nach der Französischen Revolution und deren Folgen ist ein Abbruch der Tradition zu erkennen. Grund hierfür ist vermutlich die Tatsache, dass das *drammo sacro* als neapolitanisches Produkt verstanden wurde, das zwar Einflüsse der Opera seria, buffa und des Oratoriums in sich vereint, in der Praxis aber eine Rolle dazwischen einnimmt und mit der Fasten-Spielzeit eine eigene Stellung im Theaterbetrieb erhält. Hinzu kommen die großen Erfolge, die zu einem Export und Aufgreifen der Tradition in weiteren Zentren führte. Und auch Saverio Matteis theoretische Schriften, in denen er das neue musikalische Modell forderte und an das Teatro San Carlo band, trugen wohlmöglich zur Akzeptanz bei. Dadurch erübrigt sich die Frage, ob Lorenzo Matteis Schema überhaupt um diese Werkkategorie erweitert werden muss, zumal er sich bei seinen Typologien ausschließlich auf die Gattung der Opera seria bezieht.

Obwohl die metastasianische Rezeption eng mit der neapolitanischen Operngeschichte verbunden ist, bedeutet das noch lange nicht, dass man sich nicht offen gegenüber Reformen zeigte. Auch in Neapel äußerte man Kritik an dem vorherrschenden Modell und entwickelte neue ästhetische Ansätze¹⁸⁴, die sich in den Werken der von Lorenzo Mattei genannten Typologien spiegeln. Nicht zu unterschätzen ist dabei auch der nach wie vor bestehende kulturelle Austausch. Die Mobilität der in Neapel ausgebildeten Komponisten führte zu einer Wechselwirkung: Einerseits exportierten sie die neapolitanische Oper und begründeten den Ruf der

¹⁸³ Vgl. Lorenzo Mattei, »Die neapolitanische Bühne und der europäische Kontext«, S. 121.

¹⁸⁴ Für einen Einblick in den Diskurs über Kritik und Reformbewegungen im 18. Jh. sei an dieser Stelle verwiesen auf Norbert Dubowy und Reinhard Strohm, Art. »Dramma per musica«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12507>, abgerufen am 21.10.2020. Eine auf Neapel fokussierte Darlegung neuer ästhetischer Ansätze, u.a. durch Antonio Planellis *Dell'opera in musica* (1772) und Saverio Mattei, findet sich in Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 78–85. Neben Saverio Mattei wird in diesem Kontext häufig Antonio Planelli genannt, der in *Dell'opera in musica* (1772) zuvor ein neues Tragödien-Verständnis formulierte. Vgl. Maurizio Padoan und Tim Carter, »Music, Language and Society in Antonio Planelli«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 19/2 (1988), www.jstor.org/stable/836783, abgerufen am 21.10.2020., S. 161–179.

Neapolitanischen Schule, andererseits griffen sie die Kompositionstendenzen jenseits der Alpen auf.¹⁸⁵ Darüber hinaus waren sie auch aktiv an der Entwicklung ausländischer Musikformen beteiligt. Während Niccolò Piccini die Entwicklungen der *Tragédie lyrique* durch die Synthese italienischer und französischer Traditionen vorantrieb, prägte Egidio Duni mit seinen Arien-Parodien die Reformen der *Opéra comique*. Bedeutender für die Entwicklungen innerhalb Neapels war hingegen die Anwesenheit ausländischer Komponisten wie Gluck, Johann Christian Bach und Mysliveček. Letzterer war maßgeblich an der Aufführung der neapolitanischen Fassung von Glucks *Orfeo* (1774) beteiligt,¹⁸⁶ die trotz ihrer Überarbeitung den Diskurs über die musikalische Tragödie antrieb. Noch im selben Jahr reagierte Saverio Mattei kritisch auf Calzabigis und Glucks Neuerungen, die er im fünften Band seiner Reihe *I libri poetici della bibbia*¹⁸⁷ und in der später folgenden *Elogio del Jommelli o sia Il progresso della poesia, e della musica teatrale*¹⁸⁸ aufgreift. Er und Planelli sehen das durch Metastasio erlangte Formmodell hinsichtlich der Rolle des Rezitativs als vollkommen an. Der dramatische Kern soll demnach über das Rezitativ vermittelt werden, während die daraus resultierenden Gefühle weiterhin in der Arie dargestellt werden. Somit ist das Rezitativ die Wurzel aller folgenden Affekte, aus denen die nachfolgende Arie wächst.¹⁸⁹ Hierfür erachten sie das Secco-Rezitativ als das ideale Mittel für die Kontrastbildung. Bei den Accompagnato-Rezitativen bestehe nämlich die Gefahr, dass die große musikalische Einheit zu einer Monotonie führe, durch die sich Affekte nicht länger aus dem Rezitativ heraus entwickeln könnten.¹⁹⁰

Seine Kritik ist dabei nicht als Abgrenzung gegenüber Glucks und Calzabigis Neuerungen zu verstehen, zumal einige Aspekte positiv aufgenommen wurden.¹⁹¹ Es handelt sich dabei vielmehr um eine Auseinandersetzung mit den aktuellen Entwicklungen außerhalb Neapels, die auf der Suche nach der eigenen neuen musikalischen Tragödie reflektiert werden.

Angetrieben von der *Giunta*, die ebenfalls eine neue Form der Tragödie herbeisehnte, wurde die Bühne des Teatro San Carlo mit seinem einzigartigen Orchester und Möglichkeiten der

¹⁸⁵ U.a. wurden Hasses Opern für das Teatro San Carlo überarbeitet. Auch Werke italienischer Komponisten, wie beispielsweise Tommaso Traettas *Armida* (Wien 1761) und des Neapolitaner Gian Francesco de Majos *Alessandro nell'Indie* (Mannheim 1766) wurden wiederaufgenommen.

¹⁸⁶ Vgl. Lucio Tufano, *Josef Mysliveček e l'esecuzione napoletana dell'Orfeo di Gluck (1774)*, http://dlib.lib.cas.cz/3300/1/2006_257-279.pdf, abgerufen am 16.10.2020, S. 257.

¹⁸⁷ Vgl. Saverio Mattei, *I libri poetici della bibbia*, tomo V², Neapel 1773, S. 296ff.

¹⁸⁸ Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 82–85.

¹⁸⁹ Vgl. Renato di Benedetto, »Music and Enlightenment«, in: *Naples in the Eighteenth Century. The Birth and Death of a Nation State*, hrsg. von Girolamo Imbruglia, Cambridge 2000 (Cambridge studies in Italian history and culture), S. 138.

¹⁹⁰ Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 84.

¹⁹¹ „Io ho grande stima, e venerazione per Cluk [sic], specialmente, che non si lascia trascinare dall'impertinza de' cantanti, che per far pompa spesso della loro abilità costringono i poveri maestri a riempir l'arie di passaggi importuni.“, zitiert nach: Saverio Mattei, *I libri poetici della bibbia*, tomo V, Neapel ²1773, S. 297.

visuellen Darstellungen zum Experimentierfeld der Musiktragödie. Als Metastasios-Vertonungen allmählich in den Hintergrund traten, wurde mit Paisiellos *Pirro* (1787) eine Möglichkeit der Erneuerung präsentiert, indem Elemente der Opera buffa Einzug in die Opera seria fanden. Deutlich wird das vor allem in der Umstrukturierung der nun größer angelegten Finali, der erstmaligen Verwendung der *banda* innerhalb einer geschlossenen Gesangsnummer sowie dialogisch angelegte Duette.¹⁹² Neben solchen formalen Experimenten finden sich in den Tragödien auch immer wieder Bezüge zum öffentlichen Diskurs. Dass die Komödie mit satirischen Elementen das neapolitanische Zeitgeschehen verarbeitete, wurde im vorherigen Kapitel bereits dargelegt. DelDonna untersuchte hierfür Paisiellos *Elfrida* (1792) und Guglielmis *Enea e Lavinia* (1785) auf politische und kulturelle Einflüsse, die er in den Tragödien nachweisen konnte.¹⁹³

Die dargelegten Tendenzen verdeutlichen, in welchem Spannungsfeld sich Komponisten und Librettisten gegen Ende des 18. Jh. befanden. Obwohl Metastasios Werke weiterhin Vorbild für einige Gruppen blieb, war das Verlangen nach einer neapolitanischen Opernreform groß. Das Zusammenspiel neuer ästhetischer Ansätze, die Suche nach Formmodellen (Planelli/Mattei), der Umgang mit Metastasios Erbe, Beiträge neapolitanischer Komponisten an Reformprozessen in Frankreich (Piccini/Duni), die Präsenz ausländischer Komponisten und Rezeption ihrer Werke (Gluck, Johann Christian Bach und Mysliveček), kulturwirtschaftliche Aspekte (Teatro San Carlo/*Giunta*) und die Vorliebe der neapolitanischen Traditionen (lokaltypische Instrumente/lokalpolitischer Kontext) sind Grundlagen der Entwicklungsprozesse, die die neue Generation beeinflussten. Zwar ist das *dramma sacro* nicht der Opera seria zuzuordnen, doch sind die genannten Entwicklungen und Reformprozesse zumindest eine Voraussetzung für deren Entstehungen. Nur vor diesem Hintergrund kann das *dramma sacro* in die Musikgeschichte Neapels eingeordnet werden, wobei die Wechselwirkungen der Gattungen eine wichtige Rolle spielen. Um das Bild zu vervollständigen, muss in diesem Sinne auch die Entwicklungen des neapolitanischen Oratoriums berücksichtigt werden.

¹⁹² Vgl. Francesco Paolo Russo, Art. »Paisiello, Giovanni«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13205>, abgerufen am 22.10.2020.

¹⁹³ Im Fall von *Elfrida* konnte er aufzeigen, dass Calzabigis und Paisiellos Rückkehr zum Secco-Rezitativ womöglich auf die Kritik von Mattei und Planelli zurückzuführen ist. Die Figur der kämpferischen Heldin steht hierbei symbolisch für Maria Carolinas Politik gegen Frankreich – ein Ansatz, den er auch in *Enea e Lavinia* verfolgt. Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 73–146.

Oratorium

Wie im Falle der Schwestergattung Oper steht das italienische Oratorium in der ersten Hälfte des 18. Jh. an einem Wendepunkt. Während das Repertoire zunächst lokal an Aufführungszentren gebunden war, folgte ab 1730 eine Internationalisierung der Gattung durch Metastasios Libretti, deren Rezeption, Bearbeitungen, aber auch Kritiken die Entwicklung des Oratoriums prägten.¹⁹⁴ Das Modell basiert auf einer zweiteiligen Anlage, wobei die aristotelische Einheit von Zeit, Ort und Handlung gewährleistet ist. Auf eine Nummerierung der Szenenfolge wird verzichtet. Die Personenanzahl begrenzt sich auf vier bis sechs Personen und die Handlung basiert in den meisten Fällen auf Themen des Alten Testaments. Neben diesen Unterscheidungen zur Oper finden sich aber auch Gemeinsamkeiten. Deutlich wird das vor allem anhand der übereinstimmenden Funktion und strukturellen Form der Rezitative und Da capo Arien.¹⁹⁵

Zu Beginn der Metastasio-Rezeption orientierten sich Librettisten und Komponisten noch weitgehend an der Vorlage, wobei Streichungen und Ergänzungen bereits in den ersten Jahrzehnten vorgenommen wurden. Gegen Ende des Jahrhunderts wurden die Änderungen aber immer gravierender und neue Libretti entstanden, die dem Verlangen nach einer musikalischen Öffnung zugunsten einer größer angelegten Dramatik geschuldet sind.¹⁹⁶ Dem Vorbild der Oper folgend verliert die Da-capo-Arie zunehmend an Bedeutung und andere Formen wie Cavatina und Rondò finden ihren Einzug. Zahlreicher wurden auch die Ensembles, deren Personenzahl zunahm (Terzett, Quartett und Quintett). Eine weitere Änderung ist die stärkere Gewichtung des Chores. Während bei Metastasio Chöre am Ende der Akte und nur vereinzelt auch dazwischen (*La passione, Sant'Elena, Gioas, Betulia*)¹⁹⁷ in Erscheinung traten, wurde deren Verwendung immer umfangreicher. Gegen Ende des Jahrhunderts eröffneten Chöre zunehmend die Werke und traten im weiteren Verlauf mit Solisten und Ensembles in einen Dialog.

Obwohl die Oratorienpflege in Neapel mit der Niederlassung der *Congregazione dell'Oratorio* bereits zu Beginn des 17. Jh. einsetzte und ein Austausch mit Rom anhand der Notenbestände in den neapolitanischen Kongregationen nachzuweisen ist, sind Untersuchungen hierzu bislang

¹⁹⁴ Vgl. Dorothea Mielke-Gerdes und Juliane Riepe, Art. »Oratorium, Das italienische Oratorium«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, veröffentlicht August 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52225>, abgerufen am 27.10.2020.

¹⁹⁵ Für eine ausführliche Darlegung des metastasianischen Oratorienmodells sei verwiesen auf Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 3: *The Oratorio in Classical Era*, North Carolina 1987, S. 51–62.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 63.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 61.

rar.¹⁹⁸ Bereits 1612 wandte sich die *Congregazione dell'Oratorio* wegen Uneinigkeiten bei der Auslegungen der Gelübde vom römischen Mutterhaus ab und verlangte eine autonome Verwaltung.¹⁹⁹ In Zusammenarbeit mit den vier Konservatorien Santa Maria di Loreto, Pietà di Turchini, Sant'Onofrio a Capuana und Poveri di Gesù Cristo wurden regelmäßig Oratorien der Absolventen aufgeführt, die ihre Ausbildung traditionell mit einem geistlichen Werk abschlossen.²⁰⁰ Dabei entstand zu Beginn des 18. Jh. eine besondere Form des Oratoriums, die sich durch eine Symbiose verschiedener Stile auszeichnete. Während die dreiaktige Anlage an die Oper erinnert, verweisen komische Elemente und neapolitanischer Dialekt auf die *commedia per musica*. Darüber hinaus gab es eine Aufführungspraxis, die sich durch die Verwendung von Kostümen und Schauspiel auszeichnete.²⁰¹ Ein häufig erwähntes Beispiel hierfür ist Leonardo Leos *Il Trionfo della castità di Santo Alessio* (1713), das am Conservatorio Pietà di Turchini aufgeführt wurde. Da die Partitur nicht überliefert ist, konnten Untersuchungen bislang nur auf Grundlage des Librettos von Nicola Corvos erfolgen.²⁰²

Ab 1730 gerieten die Oratorien in Neapel zunehmend außer Mode und auch Berichte über Aufführungen wurden immer seltener. Die kurze Zeit der lokalen Oratorienpflege und deren Zerfall könnte laut Johann Herzog mit dem Ende der österreichischen Herrschaftszeit (1707–1734) zusammenhängen, in der man sich auch kulturell an Wien orientierte.²⁰³ Auch wenn die Anzahl der überlieferten Libretti in den folgenden Jahrzehnten immer weiter abnimmt, sind die Oratorien an den Konservatorien nicht vollständig verschwunden. Allerdings fehlen hierzu nach wie vor Untersuchungen, die das Bild der neapolitanischen Oratoriengeschichte vervollständigen.²⁰⁴

Gegen Ende des Jahrhunderts setzte eine Zäsur in der italienischen Oratoriengeschichte ein, die auch die Pflege in Neapel massiv beeinflusste. Mit der französischen Besatzung durch

¹⁹⁸ Vgl. Dorothea Mielke-Gerdes und Juliane Riepe, Art. »Oratorium, Das italienische Oratorium«. Selbst in Francesco Cotticellis und Paologiovanni Maione zweibändigen *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert* findet sich keine Arbeit zum neapolitanischen Oratorium.

¹⁹⁹ Johann Herzog, »Spiritualität, Dichtung und Komposition. Die variablen Entwicklungsebenen des italienischen Oratoriums«, in: *Musicologica Brunensia*, 49/1 (2014), <http://dx.doi.org/10.5817/MB2014-1-3>, abgerufen am 28.10.2020, S. 23.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 3: *The Oratorio in Classical Era*, Chapel Hill 1987, S. 25.

²⁰² Vgl. Grazia Carbonella, »Il trionfo della castità di Santo Alessio. Il dramma religioso come antenato dell'opera buffa«, in: *La Capitanata: rivista quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia* 43/18 (2005), http://opac.bibliotecaprovinciale.foggia.it/sebinaBO/repository/opac/FDI%20Biblioteca/2005_18/Capitanata_2005_18.pdf, S. 203–214.

²⁰³ Johann Herzog, »Spiritualität, Dichtung und Komposition. Die variablen Entwicklungsebenen des italienischen Oratoriums«, S. 24.

²⁰⁴ Bereits Smither musste in seiner umfangreichen Arbeit über die Geschichte des Oratoriums feststellen, dass die Entwicklungen in Neapel aufgrund fehlender Untersuchungen hinsichtlich der Konservatorien im 18. Jh. nicht vollständig dargelegt werden kann. Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 3, *The Oratorio in the Classical Era*, S. 25.

Napoleon wurden geistliche Institutionen im Zuge der Säkularisierung weitestgehend enteignet, wodurch die Aufführungstradition unterbunden wurde. Zwar wurden Oratorien seit den 1760er-Jahren bereits konzertant während der Fastenzeit in Theatern aufgeführt, doch die in Neapel aufkommende Tradition der *drammi sacri* erschwerte eine genaue Differenzierung. Denn obwohl sie als Bühnenwerke konzipiert waren, wurden sie vereinzelt auch konzertant aufgeführt. Es ist bislang unklar, ob die *drammi sacri* hierfür überarbeitet wurden, oder man lediglich auf das Schauspiel verzichtete. Berücksichtigt man die Terminologie, entstehen weitere Unklarheiten. War der Begriff *oratorio* zunächst noch an die Aufführungspraxis zu Beginn des 18. Jh. gekoppelt, umfasste er in den Definitionen um 1800 auch performative Aufführungspraktiken und wird zunehmend als Synonym für *opera sacra*²⁰⁵ verwendet, worunter auch die Bezeichnung *dramma sacro* fällt.²⁰⁶ Somit stellt sich bei der Bezeichnung *oratorio* stets die Frage, was sich dahinter eigentlich verbirgt.

²⁰⁵ Die Bezeichnung *opera sacra* ist dabei nicht ausschließlich der Bezeichnung *oratorio* zugeordnet. In Pietro Lichtenthals *Dizionario e bibliografia della musica* (Mailand 1826) taucht dieser Begriff auch bei der *opera* auf, wo er auf den Artikel *oratorio* verweist. Vgl. ebd., S. 34.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

Erste Versuche einer szenischen Aufführungspraxis

Unabhängig von den in England, Frankreich und Deutschland geführten Gattungsdiskursen sind in Italien bereits gegen Ende des 17. Jh. erste musikalische Werke nachzuweisen, deren Libretti eindeutige Hinweise auf eine szenische Aufführungspraxis geben. Eines der frühesten und ersten Beispiele aus Rom ist Flavio Carlo Lancianis *Il martirio di Sant'Eustachio, oratorio per musica* (1690).²⁰⁷ Als Autor des Textes wird im Libretto Crateo Pradelini genannt. Die Bezeichnung *oratorio per musica* ist dabei irreführend, denn bereits im Vorwort findet sich die Anweisung einer szenischen Aufführung: „si rappresenta in scena un Martirio“.²⁰⁸ Darüber hinaus ist das Werk in drei Akte unterteilt, die wiederum in mehrere Szenen aufgeteilt sind. Am Ende des ersten und zweiten Aktes folgt jeweils ein Tanz, wodurch das Werk vielmehr einer Oper als einem Oratorium jener Zeit gleicht. Die Aufführung fand in der Fastenzeit am 26. Februar 1690 im Palazzo della Cancelleria statt und wurde der Prinzessin Maria Ottoboni, einer Nichte von Papst Alexander VIII., gewidmet.²⁰⁹ Bereits wenige Tage später wurde die Aufführung am 2. März wiederholt und von der Öffentlichkeit als „nobilissimi habiti e vaghissime scene“²¹⁰ bezeichnet.

Dass das Werk in dieser Form während der Fastenzeit aufgeführt werden konnte, lässt sich vermutlich auf den Autor Pradelini zurückführen, ein Pseudonym des Kardinals Pietro Ottoboni (d.J.) (1667–1740), der in den Kreisen der *Accademici disuniti* mit der Dichtung von Opern- und Oratorientexten begann und gemeinsam mit seinem Vater erfolgreiche Aufführungen organisierte.²¹¹ Er galt als bedeutender Mäzen in Rom, der Musiker wie A. Corelli und A. Scarlatti förderte. Seine eigenen Libretti wurden u.a. von Scarlatti und F.C. Lanciani vertont, wobei seine *La Statira* das Teatro Tordinona neu eröffnete. Neben seinem Amt als Kardinal wurde er nach der Wahl seines Großonkels zum Papst auch zum General der Kirche ernannt, was ihm einen besonderen Status verlieh und eigene Aufführungen abseits der geltenden Norm mit *Il martirio di Sant'Eustachio* vermutlich erst ermöglichten.

²⁰⁷ Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd 1: *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, S. 276; sowie Teresa Chirico, »Una vesta larga [...] Tutta piena di Merletto d'Oro«. Documenti inediti su costumi di allestimenti teatrali promossi a Roma dal Cardinale Pietro Ottoboni (1689 – 1700)«, in: *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the late Renaissance to 1900*, Fondazione Giorgio Cini (2014), https://www.cini.it/wp-content/uploads/2014/04/04_Chirico_28-43_WEB.pdf, abgerufen am 22.09.2020, S. 32.

²⁰⁸ Vgl. Pietro Ottoboni, *Il martirio di S. Eustachio, Oratorio per musica*, Rom 1690, I-Bc Lo.9254, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/09/Lo09254/>, abgerufen am 22.09.2020, f. 2rf.

²⁰⁹ Vgl. ebd., Titelseite, abgerufen am 22.09.2020.

²¹⁰ Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 1: *The oratorio in the baroque era. Italy, Vienna, Paris*, Chape Hill 1977, S. 276.

²¹¹ Vgl. Norbert Dubowy, Art. »Ottoboni«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372611>, abgerufen am 20.09.2020.

Weitere frühe Beispiele für szenisch angelegte Oratorien finden sich auch in Neapel ab 1713²¹², jedoch handelt es sich hierbei ebenfalls um wenige Ausnahmen. Das einzige Indiz, das bei diesen Werken auf eine szenische Aufführung hindeutet, ist häufig die Bezeichnung *da rappresentarsi* auf den Titelseiten der Libretti oder die Erwähnung von Maschinen, Dekorationen und Kostümen. Eine genauere Differenzierung durch die Terminologie ist zu dieser Zeit ebenfalls nicht möglich, da die Werke stets als *oratorio* bezeichnet wurden. Erst gegen Ende des 18. Jhd. etablieren sich in Italien die Bezeichnung *dramma sacro* oder *opera sacra*, mit denen szenische Oratorien gemeint waren, obwohl auch Notendrucke von Werken wie Rossinis *Mosè in Egitto* noch vereinzelt auf die allgemeine Bezeichnung *oratorio* zurückgreifen. Dagegen erscheint die Komposition eines noch jungen Schülers am Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo in Neapel mit einer Stellungnahme zur Aufführungspraxis als besonderes Beispiel. Domingo Terradellas (1711–1751) kam am 23. Mai 1732 nach Neapel. Nur vier Jahre später wurde sein erstes großes Werk *Giuseppe riconosciuto* im Oratorio di S. Filippo aufgeführt. Hierbei handelt es sich um eine Überarbeitung von Metastasios gleichnamiger Vorlage, bei der ein nicht überlieferter Poet den Text erweiterte und in drei Akte aufteilte. Im Gegensatz zu den anderen frühen Beispielen, ist die Handlung den Texten des Alten Testaments entnommen und basiert nicht auf einer Erzählung über das Leben eines Heiligen²¹³, wie es auch im späteren 18. Jh. häufiger der Fall sein wird. Weitere Informationen zur Aufführung finden sich im Vorwort des Librettos:

To show fort the first time in a theatre Joseph Recognized by His Brothers in Egypt is indeed not to wish to degrade the most honorable idea of the Abate Pietro Metastasio, which formerly was presented in another manner, but rather to make the sublime sentiments that fill the *melodramma* of that author more suitable for instructing the people by adding the liveliness of scenic representation... With great hesitation was the task [undertaken] of arriving at such variation, addition, and reshaping of it that it could be done with the art of acting. It remains that the reader, in separating the good things from the bad, neither deprive the first [author] of his due honor, nor the second author of his merited sympathy.²¹⁴

Zunächst fällt auf, dass das Werk laut dem Autor zum ersten Mal in einem Theater gegeben wurde, obwohl auf der Titelseite des Librettos der Aufführungsort „nell’essercizi vespertini de’ RR. PP. dell’Oratorio“²¹⁵ eindeutig benannt wird. Laut Smither könnte die Angabe „in a theatre“ ein Hinweis dafür sein, dass in den Oratorien Bühnen errichtet wurden, auf denen neben

²¹² Smither hat hierzu eine Auflistung der Werke ab 1705 erstellt, hinter denen eine szenische Aufführungspraxis vermutet werden kann. Vgl. Howard E. Smither, »Oratorio and Sacred Opera, 1700–1825: Terminology and Genre Distinction«, S. 101ff.

²¹³ Vgl. ebd.

²¹⁴ Vorwort zu *Giuseppe riconosciuto. Melodrama da rappresentarsi nell’essercizi vespertini de’ RR. PP. dell’Oratorio*, Neapel 1736, I-Nc, Rari 10.33/8, Olim 5.5.4/h, zitiert nach: Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 3: *The Oratorio in Classical Era*, S. 32.

²¹⁵ Ebd.

Giuseppe riconosciuto auch weitere Werke aufgeführt wurden.²¹⁶ Die Innovation des Werkes ist die Ergänzung des Schauspiels, die der Autor im nächsten Schritt begründet und verteidigt. Ihm ist bewusst, dass er sich mit dieser Entscheidung gegen die herkömmliche Aufführungspraxis wendet, betont dabei aber, dass alles mit dem notwendigen Respekt gegenüber Metastasio geschähe und es lediglich dazu diene, das Werk durch das Schauspiel und die dargestellten Emotionen zu ergänzen. Ein Ansatz, der später in Saverio Matteis *La filosofia della musica* fortgeführt wird.

Die Bezeichnung *melodramma* ist im Kontext der Aufführungspraxis und der Überarbeitung der Textvorlage zum Dreiakter zu sehen. Vergleicht man diesen Umstand mit weiteren Vertonungen der Vorlage bis in die Mitte des 18. Jh., finden sich häufiger die Bezeichnung *componimento sacro*²¹⁷ und *azione sacra*²¹⁸, wobei als Aufführungsort stets ein Oratorio angegeben wurde. Erst 1763 lässt sich mit Antonio Ferradinis Vertonungen eine weitere Aufführung im Theater nachweisen, jedoch handelte es sich dabei um eine konzertante Aufführung außerhalb Italiens, die im Real Teatro di Praga als *oratorio sacra da cantarsi* während der Fastenzeit aufgeführt wurde.²¹⁹ Die gleiche Formulierung findet sich auch bei einer Aufführung in Wien (Giuseppe Bonno, 1774). Bei einer Aufführung im Teatro di Santa Cecilia in Palermo während der Fastenzeit 1779 wurde hingegen die Betitelung *sacro dramma da rappresentarsi in musica* gewählt, wofür Metastasio's Textvorlage inkognito überarbeitet und mit Arien und Rezitativen von Girolamo Florio, dem Poeten des Theaters, ergänzt wurde. Die Musik stammte von „diversi maestri di capp.“²²⁰ und neben der Angabe von Maschinisten, Bühnenbildnern und Kostümen lassen sich keine weiteren Hinweise auf eine szenische Aufführung finden.

Diese beiden Beispiele können daher als frühe Versuche angesehen werden und zeigen, wie die Gattung Oratorium allmählich zum Experimentierfeld wurde und sich der Oper annähert.

²¹⁶ Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 3: *The Oratorio in Classical Era*, S. 32.

²¹⁷ Benedetto Leoni (1738, Sartori Nr. 12293), J.A. Hasse (1741, Sart. Nr. 12294), Paolo Scalabrini (1742, Sart. Nr. 12295), Angelo del Seaglies (1743, Sart. Nr. 12296), Antonio Bencini (1748, Sart. Nr. 12299), Giambattista Predieri (1755, Sart. Nr., 12310), Agostino Dianda (1757, Sart. Nr.12312), Giovanni Borgo (1759, Sar. Nr. 12316), Lorenzo Gibelli (1762, Sar. Nr. 12317), Pasquale Anfossi (1776, Sart. Nr. 12332)

²¹⁸ Giuseppe Porsile (1733, Sart. Nr. 12290), Francesco Lombardi (1752, Sart. Nr. 12304), Pasquale Anfossi (1787, Sart. Nr. 12344)

²¹⁹ *Il Giuseppe Riconosciuto, oratorio sacra da cantarsi nel Real Teatro di Praga la quaresima dell'anno 1763*, Vgl. Sartori Nr. 12318.

²²⁰ *Il Giuseppe riconosciuto, sacro dramma da rappresentarsi in musica nel real Teatro di Santa Cecilia nella quaresimadi quest'anno 1779*, vgl. Sartori Nr. 12338.

„come si fanno in Inghilterra“ – Englische Oratorien als Vorbild in Neapel

In Neapel lassen sich auch musikalische Verbindungen nach England nachweisen, die sich während der Herrschaft der Bourbonen und dem politischen Engagement von Maria Karolina von Österreich ab der zweiten Hälfte des 18. Jh. immer weiter vertieften. Doch schon vor der Ankunft Maria Karolinas waren die Briten in der höheren Gesellschaft Neapels etabliert. Das lag zum einen an der *Grand Tour*, die im 18. Jh. einen Aufschwung erlebte und viele junge Männer – und vereinzelt auch Frauen – nach Italien führte. Des Weiteren wurden britische Diplomaten wie William Hamilton in die Metropole geschickt, wo die Aktivitäten des Vesuvus und die Ausgrabungen von Pompeji zunehmend auch das Forschungsinteresse der gebildeten Oberschicht weckte. Und wenn zwei verschiedene Kulturen aufeinandertreffen, findet auch immer ein Austausch statt, der sich unter Umständen in der musikalischen Mode spiegelt.

Ein Beispiel hierfür ist der geplante Besuch des Herzogs von York in Neapel während der Fastenzeit im Jahr 1764. Zu diesem Anlass wurde eine Aufführung im Teatro di San Carlo geplant.²²¹ Da wegen des geltenden Verbots während der Fastenzeit aber kein weltliches Werk auf der Bühne gespielt werden durfte, sollte Pasquale Cafaros Oratorium *Isacco*, basierend auf Metastasios Libretto, aufgeführt werden. Konzertante Aufführungen in Theatern waren durch Händels Oratorien in England bereits verbreitet und sind in der zweiten Hälfte des 18. Jh. auch immer häufiger in Italien zu finden. Eine Notiz von Salvatore Caruso an Bernardo Tanucci zeigt, dass man sich hierbei an der Praxis des englischen Oratoriums orientieren wollte:

Il Jolli – dice il cons. Caruso – ha suggerita la maniera come si fanno simili rappresentanze sacre in Inghilterra, e si è, che non vi è bisogno nè di scene, nè di abiti per cantanti, ma si forma un anfiteatro nel teatro stesso; ed i cantanti siedono in una orchestra formata a semicerchio.²²²

Obwohl die Komposition von einem neapolitanischen Komponisten stammte, schlug Caruso eine Aufführungspraxis nach englischem Vorbild vor, bei der es keiner Bühnenbilder bedarf und die Sänger:innen auch keine Kostüme tragen. In Anlehnung eines Amphitheaters sitzen sie im Halbkreis zwischen dem Orchester und führen das Werk konzertant auf. Da der Herzog von York aber seinen Besuch absagte,²²³ ist unklar, ob Cafaros *Isacco* auf diese Weise umgesetzt worden wäre.

Die Verwendung von Kostümen, Bühnenbildern und Maschinen lassen sich in den Libretti der italienischen Oratorien vermehrt erst ab der bereits genannten Aufführung von *Giuseppe*

²²¹ Vgl. Franco Piperno, *La Bibbia all'opera*, S.12.

²²² Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli, secolo XV–XVIII*, Neapel 1891, S. 506.

²²³ Ebd.

riconosciuto in Palermo (1779) nachweisen. In den folgenden Jahren nehmen die visuell aufgewerteten Aufführungen in den Theaterhäusern immer weiter zu und bilden den Übergang zum neapolitanischen *dramma sacro*, das mit der Uraufführung von Giuseppe Giordanis *La distruzione di Gerusalemme* (1787) im Teatro San Carlo beginnt. Bevor die Entwicklung in Neapel anhand theoretischer Schriften dargelegt wird, muss der Blick zunächst aber nach Florenz gelenkt werden, wo – angeregt durch einen britischen Edelmann – eine intensive Händelrezeption stattfand, die sich vor allem auf Oratorien mit Chor beschränkte. Im Zuge dieser Mode gab es auch in Florenz erste Bestrebungen zur Etablierung der Fastenzeit als neue Spielzeit, in der schon über ein Jahrzehnt vor den ersten *drammi sacri* in Neapel ein szenisches Oratorium geplant wurde. Mit diesem Hintergrund verwundert es nicht weiter, dass ein Großteil der erfolgreichen Werke in Neapel umgehend ihren Weg auf die toskanische Bühne fanden und im Zuge des Erfolgs eigene Werke entstanden oder in Auftrag gegeben wurden. Wie sich diese Händelrezeption entwickelte, welche Folgen sie bewirkte und wie Zingarellis *La Distruzione di Gerusalemme* in diesen Kontext einzuordnen ist, wird im anschließenden Kapitel erörtert.

Händelrezeption in Florenz

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich in Florenz eine frühe italienische Händelrezeption, bei der sich aber nicht die Opern, sondern die Oratorien des Komponisten einer großen Beliebtheit erfreuten. Ausgangspunkt dieser Entwicklung war zunächst einmal die Ankunft des jungen Pietro Leopoldo in der Toskana, der nach dem Tod seines Vaters Kaiser Franz I. im Jahr 1765 die Regierung des Großherzogtums übernahm. Während seiner Jugend am Habsburger Hof genoss Pietro Leopoldo eine umfassende musikalische Ausbildung, die von seiner Mutter, Maria Theresia, gefördert und streng überwacht wurde. Neben dem Violinenspiel, für das er nicht besonders begabt gewesen sein muss, erhielt er eine Ausbildung am Cembalo, an dem er weitaus fähiger war.²²⁴ Sein musikalisches Können demonstrierte er während einer Aufführung von Glucks *Il Parnaso confuso* in Schönbrunn, wo er am 24. Januar 1765 vom Cembalo aus selbst dirigierte.²²⁵

²²⁴ Vgl. John A. Rice, *Grand Duke Pietro Leopoldo's Musical Patronage in Florence, 1765–1790, as a Reflected in the Ricasoli Collection*, https://www.academia.edu/7023440/Grand_Duke_Pietro_Leopoldos_Musical_Patronage_in_Florence_1765_1790_as_Reflected_in_the_Ricasoli_Collection, abgerufen am 15.06.2020. Als ausführliche Biographie sei verwiesen auf Adam Wandruszka, *Leopold II., Erzherzog von Österreich, Großherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser*, 2 Bde., München 1963–1965.

²²⁵ Vgl. Robert Lamar Weaver und Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1751–1800. Operas, Prologues, Farces, Intermezzos, Concerts and Plays with Incidental Music*, S. 37.

Pietro Leopoldos musikalisches Interesse zeigte sich auch in Florenz, wo er im Karneval 1767 am Teatro della Pergola eine Aufführung von *Ifigenia in Tauride* von Tommaso Traetta in Auftrag gab und den Impresario Giuseppe Compstoff finanziell unterstützte. Für die Aufführung erhielt Gluck den Kompositionsauftrag für *Il Prologo*, welcher vor Traettas Oper gespielt werden sollte. Darüber hinaus verlangte Pietro Leopoldo, dass Gluck das Dirigat übernahm, womit der Großherzog seine beiden favorisierten Komponisten zusammenführte.²²⁶ Wie wichtig Pietro Leopoldo die Aufführung gewesen sein muss, spiegelt sich in seiner ständigen Anwesenheit bei den Proben und der Neubesetzung zweier Sänger wider, mit deren Leistung er unzufrieden war. Seine eigenen Sänger, Giovanni Manzuoli und Giacomo Veroli, wurden daher für die Neubesetzung verpflichtet.²²⁷ Die Aufführung war ein großer Erfolg, bei der neben den Maschinen und Bühnenbildern vor allem die von Pietro Leopoldo eingesetzten Sänger hervorgehoben wurden. Durch seine finanzielle Förderung, Überwachung und Eingriff in die Produktion, ist die Aufführung aber nicht nur als Macht- oder Kulturdemonstration zu verstehen. Dass Produktionen mit Unterstützung des Großherzogs immer einen repräsentativen Charakter haben, ist unvermeidlich und zweifellos gegeben.²²⁸ In diesem konkreten Beispiel wird jedoch deutlich, wie stark ausgeprägt Pietro Leopoldos musikalisches Interesse war. Durch seine Ausbildung brachte er das nötige Grundverständnis mit, um sich ein Urteil gegenüber Komponisten und Musiker:innen zu erlauben, aber auch die Werkauswahl sowie der Kompositionsauftrag an Gluck zeigen einen bereits entwickelten musikalischen Geschmack. Und die Bereitschaft zur Investition in kulturelle Veranstaltungen ist ein Umstand, von dem vor allem das florentinische Musikleben in den folgenden Jahren profitierte.

Seine Regentschaft zeichnete sich durch zahlreiche Reformen aus, mit denen er die Toskana in einen modernen Staat umgestalten wollte und dabei das Wohl der gesamten Bevölkerung verfolgte. Im Zuge dieser Reformen erließ der Großherzog auch Bestimmungen, die sich auf die Theatergesetzgebungen auswirkten und zu drei administrativen Phasen führten, denen sich die Theaterakademien und Impresari unterordnen mussten.²²⁹ In einer frühen Phase ließ Pietro Leopoldo ab 1768 nur vier Theater zu, die nach bestimmten Vorgaben in den jeweiligen Spielzeiten bespielt werden durften. Ein knappes Jahrzehnt später nahm der Großherzog seine Beschlüsse zurück, wodurch es zu einer Theaterfreiheit kam, in der der freie Markt das Überleben

²²⁶ Vgl. ebd.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Vgl. Christine Siegert, *Cherubini in Florenz. Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts*, Laaber 2008 (Analecta musicologica, 41), S. 152.

²²⁹ Für eine genaue Darstellung der Theatergesetzgebungen und Phasen vgl. ebd., S. 156ff.

der Theaterhäuser bestimmte.²³⁰ Die Spielzeiten waren nun nicht mehr einzelnen Theatern vorbehalten und auch die Gattungen waren weniger streng vorgegeben, wodurch sich eine Programmvielfalt entwickelte, für die sich die Impresari aber weiterhin eine Erlaubnis einholen mussten. In der letzten Phase kehrte Pietro Leopoldo ab 1780 zu den strengen Regelungen zurück und legte am 18. Oktober 1787 endgültig fest, dass in Florenz nur fünf Bühnen betrieben werden durften, denen er die Spielzeiten zuordnete.²³¹

In den ersten Jahren nach seiner Ankunft machte der Großherzog Bekanntschaft mit dem Engländer George Nassau Clavering, third Earl Cowper (1738–1789), dessen Familie in England bis ins Jahr 1310 zurückzuführen ist. Sein Großvater, William, first Earl Cowper (gest. 10. Oktober 1723) war u.a. Großkanzler von Großbritannien und königlicher Kammerherr. Anders als sein Großvater hatte Georges Vater Earl William (1709–1764) kein Interesse an Politik und übte vermutlich nur wenige Ämter aus, die mit seinem Rang verbunden waren. Nachdem er sich zuvor noch an der vom Adel ausgehenden Opernunternehmung gegen Händel beteiligte, wurde er später zu einem regelmäßigen Subskribenten der Händelschen Partituren, wodurch auch eine Partitur des *Alexander's Feast; or, the Power of Music* in seinen Besitz gelangte.²³² Seine erste Gattin und Mutter von George war jene Lady Henrietta Cowper, in deren Libretto zur Aufführung von *Admeto* am 31. Januar 1727 eine Notiz über die Sängerin Faustina Hasse zu finden ist, die sie als einen „devil of a singer“ bezeichnete.²³³ Nach dem Tod von Lady Henrietta heiratete Earl William Georgiana Carolina Carteret, die regelmäßig Konzerte im Haus der Familie veranstaltete, mit denen George aufwuchs.

Vermutlich wegen eines Streits mit dem Ministerium, das dem jungen George Cowper seine Ansprüche auf die Titel seiner mütterlichen Linie verweigerte,²³⁴ reiste er 1759 als Viscount Fordwich nach Florenz, wo er die nächsten dreißig Jahre verbrachte und seiner Heimat konsequent den Rücken kehrte. Nicht einmal der Tod seines Vaters im Jahr 1764 bewegte George zur Rückkehr, was wohl auf ein Zerwürfnis der beiden zurückzuführen ist. Von diesem Moment an trug Georg den Titel des Third Earl Cowper in Florenz, wo er eine enge Freundschaft mit dem britischen Botschafter Horace Mann pflegte und die Villa Palmieri bewohnte, welche unter

²³⁰ Vgl. Christine Siegert, *Cherubini in Florenz. Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts*, S. 152.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Vgl. Theophil Antonicek, *Zur Pflege Händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Wien 1966 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 4, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften 250/1), S. 8.

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Die genaue Auflistung der eingeforderten Titel und Verwandtschaft seitens Henrietta Nassau Grantham findet sich ebd., S. 11 ff.

dem Namen Villa de' Tre Visi bekannt gewesen war.²³⁵ Cowper galt als Förderer und Patron der Künste, wofür er sein Vermögen bereitwillig investierte und über die Jahre eine eigene Kunstsammlung in Florenz zusammenstellte.²³⁶ Er war seiner Zeit einer der bedeutendsten Musikmäzen in Florenz und unterhielt ein eigenes Orchester sowie Sänger:innen, die in seinem Haus mit eigenem Theater Konzert- und Opernaufführungen veranstalteten.²³⁷ Die von ihm angestellten Musiker:innen gehörten zu den Besten des Landes und wurden in den Akademien als „Lord Cowper's musicians“²³⁸ bezeichnet. Für seine privaten Konzerte engagierte er zusätzlich Musiker:innen, die sich auf der Durchreise befanden. Darüber hinaus besaß er das Privileg, die am Hof angestellten Musiker:innen zu engagieren²³⁹ und erteilte Kompositionsaufträge, u.a. an Luigi Cherubini, der 1782 die *Duetti con 2 Corni d'armore* für Cowper komponierte.²⁴⁰ Seine Bekanntheit in der Musik- und Kulturszene war so bedeutend, dass viele Musiker:innen sich mit Empfehlungsschreiben bei ihm vorstellten und auf ein Engagement oder Förderung hofften. Einer dieser Sänger war u.a. der Tenor Michael Kelly, welcher im Frühjahr 1781 Florenz besuchte und von Horace Mann an Cowper empfohlen wurde. Nach seinem Aufenthalt berichtete er über Cowpers Einfluss in Florenz, der größer als der des Großherzogs gewesen sein soll.²⁴¹ Im Jahr 1772 wurde Cowper zum Direktor der *Accademia degli Armonici* gewählt, die von einem jährlich neu gewählten Komitee von vier *rappresentanti* verwaltet wurde.²⁴² Seine Amtszeit trat er im darauffolgenden Jahr an. Anschließend diente er der *Accademia* noch viele weitere Jahre als Ehrenmitglied. Bereits vor seiner Wahl war Cowper ein ordentliches Mitglied und erfreute sich an der Unterstützung der *Accademia* für seine geplanten Hauskonzerte. Eines dieser privaten Konzerte war die Aufführung von Händels *Alexander's Feast; or, the Power of Music* am 21. April 1768 in Cowpers Villa de' Tre Visi.²⁴³ Die Aufführung war ein großer Erfolg und gilt als das erste von Cowper veranstaltete Händelkonzert in Florenz. In der von Pietro Leopoldo gegründeten Wochenzeitung *Gazzetta toscana*,²⁴⁴ welche neben politischen,

²³⁵ Vgl. Mario Fabbri, »La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo«, in: *Luigi Cherubini nel II centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera*, hrsg. von Adelmo Damerini, Florenz 1962 (*Historiae musicae cultores*, 19), S. 3.

²³⁶ Vgl. Elizabeth Gibson, »Earl Cowper in Florence and his correspondence with the Italian Opera in London«, in: *Music & Letters* 68/3 (1987), S. 236.

²³⁷ Vgl. Theophil Antonicek, *Zur Pflege Händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. 36.

²³⁸ Vgl. Robert Lamar Weaver und Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1751–1800*, S. 78.

²³⁹ Vgl. ebd.

²⁴⁰ Vgl. Mario Fabbri, »La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo«, S. 8.

²⁴¹ Vgl. Elizabeth Gibson, »Earl Cowper in Florence and his correspondence with the Italian Opera in London«, S. 236.

²⁴² Vgl. ebd.

²⁴³ Vgl. ebd.

²⁴⁴ Vgl. John A. Rice, »Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790-1792«, in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologica, Bologna 1987. Transmission e recezione delle forme*

wirtschaftlichen und kirchlichen Nachrichten auch über den Adelsklatsch am Hof und das kulturelle Leben in Florenz berichtete,²⁴⁵ findet sich ein Artikel über das Ereignis:

Nella villa de' Tre-Visi, dove Mylord Cowper ha dato altre volte magnifici trattenimenti, la sera del giovedì 21. [1768] andante fece sentire ad una scelta compagnia numerosa di sessanta Dame, e di almeno dugento Cavalieri una sontuosa Accademia di canto, e di suono. [...] L'Accademia è consistia in una cantata a tre voci di soprano, tenore, e basso, che fu già messa in musica dal Sig. Handel famoso maestro di cappella Inglese, sopra parole parimente Inglese del celeberrimo poeta Sig. Dryden, state ora tradotte nel nostro idioma con tanta felicità, che quella medesima musica, che faceva bene sopra il linguaggio Inglese si adatta benissimo all'espressioni Italiane. La poesia è del genere dei Ditirambi col titolo il Convito di Alessandro Magno, e questa propriamente stampata in libretto fu distribuita a ciascheduno di Sigg. Convitati.²⁴⁶

Demnach wurde Drydens Text für diesen Anlass in die italienische Sprache übersetzt und der Musik angepasst. Das Libretto wurde an alle anwesenden Gäste verteilt, darunter sechzig Damen und zweihundert *cavalieri*, von denen einige auch aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung namentlich erwähnt wurden:

I Nobili Convitati, fra' quali le L.L.E.E. il Sig. Conte Orsini di Rosenberg, il Sig. Conte di Thurn, le Cariche di Corte, Ministri Esteri, e tutti i Forestieri qualificati, che al presente si trovano in Firenze, furono serviti continuamente di eccellenti rinfreschi: l'illuminazione interna dei quartieri terreni che mettono sulla sala era corrispondente alla magnificenza di tutto il resto.²⁴⁷

Da der Großherzog hier nicht persönlich genannt wurde, ist davon auszugehen, dass Pietro Leopoldo nicht anwesend war, obwohl es sich bei den genannten Gästen Rosenberg und Thurn um enge Vertraute handelte, die ihn bei seiner Regierung unterstützten. Anton Graf von Thurn-Valsassina (1723–1806) begann seine Karriere in der kaiserlichen Armee und zählte ab 1764 zum geheimen Rat von Pietro Leopoldo, dem er nach Florenz folgte und dort hochrangige militärische Ämter bekleidete. Im Jahr 1767 wurde er nach dem Tod seines Bruders zum Obersthofmeister des Erz- und Großherzogs ernannt und blieb auch nach 1790 in derselben Eigenschaft für Maria Louise tätig.²⁴⁸ Der andere Vertraute, Franz Xaver Wolf Fürst Rosenberg-

di cultura musicale, Bd. 3, hrsg. von Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi und F. Alberto Gallo, Turin 1990, S. 246.

²⁴⁵ Vgl. Elizabeth Gibson, »Earl Cowper in Florence and his correspondence with the Italian Opera in London«, S. 148.

²⁴⁶ *Tomo Terzo delle Gazzette Toscane uscite settimana per settimana*, Nr. 17, Florenz 1768, S. 79. Vgl. hierzu John A. Rice, *An Early Handel Revival in Florence*, S. 64 und Mario Fabbri, »Nuova luce sull'attività di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e Giorgio F. Haendel. Valore storico e critico di una "Memoria" di Francesco M. Mannucci«, in: *Chigiana* 21 (1964), S. 187.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Vgl. Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, Bd. 45, Wien 1882, S. 93ff.

Orsini (1723–1796), diente als Botschafter der Kaiserin Maria Theresia, die ihn beauftragte, die Vermählung zwischen Pietro Leopoldo und Marie Louise zu arrangieren. Auch er folgte dem Großherzog nach Florenz und verwaltete die angestrebten Reformen, ehe er dem Ruf der Kaiserin folgte und 1772 nach Österreich zurückkehrte, von wo aus er Erzherzog Maximilian, dem jüngsten Sohn der Kaiserin, bei seinen Reisen zu den europäischen Höfen begleiten sollte.²⁴⁹ Sofern der Großherzog nicht persönlich das Konzert hörte, so könnte er zumindest über seine Vertrauten am Hof oder über die positive Rezension in der *Gazzetta toscana* vom Ereignis erfahren haben:

Il genio della musica è stato sempre vario, e sempre spiritoso, esprimendosi quasi tutte le passioni dell'uomo, poichè si passava ora dal maestoso all'allegro, ora dal flebile al tenero, ec. Le arie sono state frequenti, e rallegrate dai cori, che le ripigliavano, e concertate così che ciascheduno cantore e i diversi strumenti aveva nei cori parte reale; per le quali cose tutte quel distinto congresso di persone è restato pienamente pago di questo divertimento, che si può dire nel suo genere nuovo.²⁵⁰

Allen Anwesenden schien die stets variierende und ausdrucksvolle Musik gefallen zu haben, wobei besonders die Chöre hervorgehoben wurden, die die Arien ergänzten und in denen die Sänger:innen und die verschiedenen Instrumente ihre jeweils eigenen Rollen einnahmen. Für Cowpers Gäste war diese Art von Musik etwas Neues, das man bislang weder in Florenz noch im restlichen Italien gehört hatte. Als *genere nuovo* bezeichnet dauerte es nicht lange, bis eine weitere Aufführung folgte.

Bereits in der folgenden Ausgabe berichtete die *Gazzetta toscana* über eine Wiederholung der Aufführung, allerdings war der Gastgeber jetzt ein anderer:

In una privata accademia tenuta a Corte nella sera di sabato 23. [1768] fu ripetuta a richiesta del Real Sovrano quella cantata med. che fece sentire Mylord Cowper, come si scritte la scorsa settimana, e questa eseguita dall'istessi professori sì di canto, che di suono riscosse la fodisfazione di Ambedue le Loro Altezze Reali.²⁵¹

Auf Wunsch des Großherzogs wurde die Aufführung des *Alexander's Feast; or, the Power of Music* nur zwei Tage später am Hof im privaten Rahmen wiederholt, wobei dieselben Musiker:innen verpflichtet wurden, die bereits bei Cowper engagiert waren. Dem Bericht zufolge war Pietro Leopold sehr zufrieden mit deren Leistung und die Musik habe allen Gästen gefallen.

²⁴⁹ Vgl. ebd., Bd. 27, S. 14ff.

²⁵⁰ *Gazzetta toscana*, Nr. 17 (1768).

²⁵¹ *Gazzetta toscana*, Nr. 18 (1768).

Übernommen wurde auch die Ausführung in italienischer Sprache. Wer für die Übersetzung verantwortlich war und in welchen Händen die musikalische Leitung lag, ist hier überliefert:

Il merito di avere adattato la musica Ingelse alle parole Italiane si dee al Sig. Pazzaglia non meno che al Sig. Abate Pillori, i quali hanno perato di concerto, il primo in qualità di Maestro di Cappella, e l'altro di traduttore, e Poeta.²⁵²

Salvador Pazzaglia (1723-1807) war ein Komponist, Musiker und Lehrmeister, der Pietro Leopoldos Kinder am Hof unterrichtete und oft die musikalische Leitung von Cowpers Konzerten übernahm.²⁵³ Auch wenn bei Cowpers Konzert sein Name nicht erwähnt wurde, so ist davon auszugehen, dass Pazzaglia an beiden Abenden für die Musik verantwortlich war, zumal es sich bei der Wiederholung um eine exakte Kopie gehandelt haben muss. Das Konzert am Hof des Großherzogs war vermutlich Auslöser für die Händel-Mode, die sich in den folgenden Jahren in Florenz entwickelte und auf eine musikalische Gattung konzentrierte, die vor allem auf den Geschmack von Pietro Leopoldo zurückzuführen ist.

Cowper entgingen die Rezensionen und die Reaktionen des Publikums mit Sicherheit nicht, weshalb er das *Alexander's Feast; or, the Power of Music* noch weitere Male bei sich im Oktober und im Jahr darauf aufführen ließ. In der Zwischenzeit forderte er in seiner Heimat weitere Partituren von Händels Werken an. Nicht zuletzt kam er dabei dem Interesse des Großherzogs nach, dem er nach Erhalt des *Messiah* die Partitur und das Libretto widmete. Das Libretto wurde hierfür erneut von Abate Pillori übersetzt und Pazzaglia wurde beauftragt, musikalische Proben mit vierzig Personen durchzuführen. Nachdem Pietro Leopoldo sich einen Überblick über das Werk verschafft hatte, wünschte er eine Aufführung des *Messiah* mit derselben Anzahl an Musikern im Regio Palazzo de' Pitti, wofür Pazzaglias erneut die musikalische Leitung übernahm. Der gesamte Prozess, von der Anforderung der Noten aus London bis hin zur ersten Aufführung, wurde in der *Gazzetta toscana*²⁵⁴ detailliert zusammengefasst:

²⁵² *Gazzetta toscana*, Nr. 18 (1768). Vgl. hierzu auch John A. Rice, »An Early Handel Revival in Florence«, S. 64.

²⁵³ Pazzaglias Verbindung zu Cowper und Pietro Leopoldos Hof wird in der *Gazzetta musicale di Milano* ausführlich geschildert: „[...] trovo il Pazzaglia stesso in Firenze un ricco signore inglese, già da lui conosciuto in Inghilterra, e che allora si era fermato in Toscana; era questo Lord Cowper, col quale strinse amichevole dimestichezza. Il Cowper, buon conoscitore ed amante di musica, spesso dava in sua casa splendidi trattenimenti musicali, die quali a titolo di amicizia si prestava il Pazzaglia ad assumere la direzione. Fu conosciuto per tal mezzo dal Granduca Pietro Leopoldo che lo apprezzò e desiderò averlo per maestro die suoi figli.“ L. F. Casamorata, »Salvatore Pazzaglia«, in: *Gazzetta musicale di Milano*, 6/38 (1847). Vgl. hierzu auch John A. Rice, »An Early Handel Revival in Florence«, S. 70.

²⁵⁴ Eine erste Erwähnung des Artikels findet sich nach Rice bei Mario Fabbri, »Nuova luce ull'attività di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e Giorgio F. Haendel«, S. 188. In seiner Übersetzung ins Englische bezieht sich Rice auf das Original in Fabbri's Veröffentlichung.

Mylord Nassau Clowering Cowper per secondare il genio di S.A.R. che avea trovato nella Cantata di *Alessandro*, opera del famoso Händel [sic], un gusto e profondità di musica, sorprendente, ha procurato farsi venire di Londra molti spartiti di questo Professore, frai quali un Oratorio intitolato il *Messia*, composto con non meno spirito che la sudd. Cantata. E siccome questo Oratorio era sopra poesia Inglese, bisognava trasportarlo colla medesima quantità e qualità di parole nel nostro Idioma, ciò che è stato eseguito dall' altre volte nominato Signore Abate Pillori. Tradotto dunque fedelmente, e dopo esserne state fatte diverse prove, sempre colla direzione del Sig. Pazzaglia, che sullo sparito Inglese regolava circa 40. persone tra suonatori e musici, si fece un pregio il nominato Mylord di umiliarne lo spartito medesimo ed il libretto stampato alla Reale Altezza Sua, la quale in segno di gradimento volle nello scorso sabato sentire nel Regio Palazzo de' Pitti quella produzione con quell'istesso numero di professori, che vi erano abbisognati nelle prove.²⁵⁵

Cowper besaß anscheinend ein Gespür für den musikalischen Geschmack des Großherzogs, wonach er seine geplanten Konzerte ausrichtete.²⁵⁶ Es zeichnet sich ab, dass Pietro Leopoldo vor allem Gefallen an den Chor-Werken, Masques und Oratorien von Händel gehabt haben muss. Neben Cowper erkannten auch weitere Konzertveranstalter die Vorliebe des Großherzogs und begannen allmählich selbst, ihre Repertoires mit Händels Werken zu erweitern und wiederholten sogar das *Alexander's Feast; or, the Power of Music* und den *Messiah* in ihren privaten Häusern. Auch wenn Cowpers Veranstaltungen zu den schillerndsten gezählt haben, besaß er kein Monopol darauf, was sich durch die von Robert und Norma Weaver in der Toskana nachgewiesenen Privatkonzerte belegen lässt. Während Pietro Leopoldos Regentschaft zählten sie insgesamt zweiundzwanzig Konzerte, die in den privaten Häusern verschiedener Familien aufgeführt wurden, zu denen auch ein weiterer Musikmäzen aus England, Lord John Tylney, und der italienische Komponist Marchese Eugenio di Ligniville (1727–1788) zählten.²⁵⁷

Letzterer war seit 1767 der musikalische Direktor am Hof und Initiator einer Aufführung von *Acis and Galatea*, wodurch das Händel-Repertoire in Florenz um ein weiteres Werk ergänzt wurde. Mit der Aufführung gelang Ligniville am 9. April 1772 ein Erfolg, von dem die *Gazzetta toscana* berichtete, und dabei sowohl die hervorragende Leistung der Musiker:innen als auch Pietro Leopoldos Zufriedenheit betonte.²⁵⁸ Wie bereits bei Cowper konnte Ligniville hierfür auf professionelle Sänger:innen der *virtuosi di camera* und namenhafte Instrumentalist:innen und Solist:innen zurückgreifen, die er durch seine Anstellung am Hof für seine eigene Konzerte

²⁵⁵ *Gazzetta toscana*, Nr. 33 (1768).

²⁵⁶ Pietro Leopoldo übernahm die Patenschaft von Cowpers zweiten Sohn Peter Leopold Louis Francis und verhalf ihm wohlmöglich dabei den kaiserlichen Beschluss zur Erhebung in den Reichsfürstenstand durch Joseph II. zu erhalten. Eine weitere Verbindung ist das Gerücht einer intimen Beziehung zwischen dem Großherzog und Lady Cowper. Vgl. hierzu Theophil Antonicek, *Zur Pflege Händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. 11, u. S. 31–33.

²⁵⁷ Vgl. Robert Lamar Weaver und Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1751–1800*, S. 78.

²⁵⁸ John A. Rice, »An Early Handel Revival in Florence«, S. 66.

gewinnen konnte. Der Erfolg seines Konzertes veranlasste ihn dazu, sich bereits kurze Zeit später um die Noten weiterer Händel-Werke zu bemühen, wofür er Padre Giovanni Battista Martini in Bologna kontaktierte.²⁵⁹

Ligniville inszeniert sich hier als denjenigen, der den Großherzog mit Händels Musik vertraut machte. Um dessen Vorliebe nachzukommen, bittet er Padre Martini um weitere Partituren, die sich durch ihre große Anzahl an Chören auszeichnen. Mit dem *Alexander's Feas*, *Messiah*, *Acis and Galatea* und *Judas Maccabaeus* waren bereits vier Werke bekannt, an die Ligniville anknüpfen wollte, wobei von der Aufführung des *Judas Maccabaeus* kein Bericht in der *Gazzetta toscana* nachweisbar ist.²⁶⁰ Padre Martini kam der Bitte nach und sendete Ligniville eine Liste seiner Sammlung, von denen er sich Kopien erstellen könne. Er traf eine Auswahl, doch als die ersten drei Werke am 23. Juni 1772 Ligniville erreichten, musste er schnell feststellen, dass diese nicht seinen Vorstellungen entsprachen. Es handelte sich hierbei um die Anthologie des *Apollo's Feast*, die Oper *Admeto* und *Adriano*, hinter dem sich nach John R. Rice ein verfälschter italienischer Titel der *Arianna* verbergen könnte.²⁶¹ Ligniville muss von den Werken enttäuscht gewesen sein, denn bereits vier Tage später sendete er die Partituren nach Bologna zurück, ohne sich Kopien angefertigt zu haben, da sich diese nicht in die Reihe der bereits bekannten Werke in Florenz hätten einbinden lassen. Ihm lagen nämlich Werke vor, deren Anteil an Chor-Nummern überschaubar ist. Darin liegt auch die Begründung seiner schnellen Rücksendung, die er Padre Martini mitteilte: „Mi do l'onor di rimettergli la musica favoritami in quest'Ordinario, non avendola fatta copiare, stande non esservi Cori“.²⁶²

Lignivilles Bemühungen und Reaktion verdeutlichen die aufkommende Händelmode in Florenz, jedoch beschränkt sich diese Vorliebe auf die groß angelegten Chöre, welche vor allem in den Oratorien zu finden sind. Die Tatsache, dass Ligniville die ihm zugesandten Werke sofort aussortierte und zurückschickte, nur weil der Anteil des Chores zu gering war oder gar fehlte, spiegelten das Verlangen und die Entwicklung einer sehr speziellen Händelrezeption wider, die zu Aufführungen weiterer Oratorien in Florenz geführt hat.

²⁵⁹ „Having given His Royal Highness the Grand Duke a taste for Handel's music with choruses, and having taken great pleasure in the same, but having no more than four works, namely *Il trionfo d'Alessandro*, *Il Messia*, *Il Giuda Maccabeo* and *L'Acis e Galatea*, which have already been heard with great pleasure several times, and in order to maintain this prince's taste for true, good music, I turn to you with a request that you please send me all the works with chorus of the abovementioned Handel. I shall be eternally grateful for this, being sure that in all Italy I can obtain this favour only from you, given that these works cannot be understood except by those who appreciate and recognize what is good.“, Briefwechsel von Ligniville an Padre Martini, 30. Mai 1772, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale. Englische Übersetzung zitiert nach John A. Rice, »An Early Handel Revival in Florence«, S. 66.

²⁶⁰ John A. Rice, ebd., S. 66.

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Anne Schnoebelen (Hrsg.), *Padre Martini's collection of letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna, an annotated index*, New York 1979 (Annotated reference tools in music, 2), Nr. 2757.

Darüber hinaus lassen sich erste Versuche nachweisen, die auf eine szenischen Aufführungspraxis hindeuten. Ein Beispiel hierfür ist die Aufführung der *Jefte in Masfa* von Françoise-Hippolyte Barthélemon (1741–1808) im Herbst 1776 am Teatro di Via del Cocomero. Barthélemon war ein französischer Violinist und Komponist, der 1764 nach England kam und dort sein Debüt als Solist am Haymarket Theater gab. Im Jahr 1766 wurde er zum Leiter des Orchesters ernannt und seine erste Oper *Pelopida* wurde aufgeführt. Später übernahm er dann auch die Leitung in Marylebone Gardens. Es folgte eine Reise durch Europa, bei der er 1776 in Florenz ankam und auf Bitten des Großherzogs das Oratorium *Jefte in Masfa* von Abbate Semplici in Musik setzte und aufführen ließ.²⁶³ Die Aufführung war ein Erfolg und Teile daraus wurden bald auch in der Kapelle des Papstes Pius' VI. (1775–1799) in Rom aufgeführt.²⁶⁴ In seinen Memoiren, die seine Tochter Cecilia Maria unter ihrem späteren Namen Henslowe²⁶⁵ 1827 veröffentlichte und Auszüge aus dem Werk beilegte, erfahren wir mehr über die geplante Aufführung in Florenz:

The Duke's wish was to have [the oratorio] performed in *action* at the theatre, the story being calculated for the display of fine dresses and striking scenery; but the bishop would not allow it. It was therefore performed as an Oratorio, the orchestra being arranged as in London, on the stage, with the addition of plate glass to hide the scenes; the partition that is placed before the principal singers, being tastefully covered with yellow satin and trimmed with silver fringe; so that, with a profusion of wax-lights and elegantly-cut chandeliers, the effect was both novel and striking, and created repeated bursts of applause.²⁶⁶

Dass das Werk auf Wunsch von Pietro Leopoldo von Beginn an szenisch konzipiert war, bestätigt auch die Ankündigung auf der Titelseite des Librettos. Hier wurde das Oratorium *da rappesentarsi* angekündigt, wie es häufiger in Opern-Libretti üblich war. Auch wenn der Bischof die szenische Aufführung untersagte, ist *Jefte in Masfa* ein Beispiel für eine frühe Forderung szenisch gestalteter Oratorien, die erneut auf den Geschmack des Großherzogs zurückzuführen ist.

²⁶³ Vgl. Jean Gribenski, Art. »Barthélemon«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütkeken, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18870>, abgerufen am 30.06.2020; sowie Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim und Edward A. Langhans, Art. »Barthélemon«, in: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, Bd. 1: *Abaco to Belfille*, Carbondale 1973, S. 365.

²⁶⁴ Vgl. Jean Gribenski, Art. »Barthélemon«.

²⁶⁵ Vgl. Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim und Edward A. Langhans, Art. »Barthélemon«, S. 366.

²⁶⁶ Zitiert nach Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 3: *The Oratorio in the Classical Era*, S. 31.

Import neapolitanischer *drammi sacri* und der Beginn eigener Produktionen in Florenz

Die neapolitanischen *drammi sacri*, die mit ihren groß angelegten Chören und der Verwendung biblischer Sujets an der florentinischen Händel-Mode anknüpfen, entwickelten sich erst eine Dekade später. Neben ihrer Verbreitung in ganz Italien, wurde die Tradition vor allem in Florenz aufgegriffen. Dort entstanden auch eigene Kompositionen wie *La Distruzione di Gerusalemme* von Zingarelli/Sografi. Anhand der überlieferten Libretti²⁶⁷ ist ab 1790 ein deutlicher Trend in Florenz zu erkennen, wo es während der Fastenzeit jährlich zu neuen Produktionen kam:

Jahr	Titel	Komponist Librettist	Theater	Bezeichnung	Ort	Spielzeit
1790/1 ²⁶⁸	Debora e Sisara ²⁶⁹	P. A. Guglielmi / C. Sernicola	Regio Teatro di via della Pergola	Azione sacra per musica	Florenz	quar.
1793	Il Trionfo di Davide ²⁷⁰	S. Rispoli / G. Lucchesi	Regio Teatro di via della Pergola	Dramma sacro per musica	Florenz	quar.
1794	Gerusalemme Distrutta ²⁷¹ (UA)	N.Zingarelli / A. S. Sografi	Regio Teatro di via della Pergola	Dramma sacro per musica	Florenz	quar.
1795	Il Trionfo di Giu- ditta o sia La Morte di Olo- ferne ²⁷²	P.A. Guglielmi / N.N.	Regio Teatro di via della Pergola	Dramma sacro per musica	Florenz	quar.
1796	Baldassarre pu- nito ²⁷³	G. Marinelli / N.N.	Regio Teatro di via della Pergola	Dramma sacro	Florenz	quar.
1797	Ester ²⁷⁴	A.Tarchi / N.N.	Regio Teatro di via della Pergola	Azione sacra per musica	Florenz	quar.
1798	Il Trionfo di Gedone ²⁷⁵	G. Moneta	Regio Teatro di via della Pergola	Dramma sacro per musica	Florenz	quar.

²⁶⁷ Vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle originale al 1800*, 5 Bde., Cuneo 1990–1994. Eine detailierte Auflistung der Uraufführungen und Wiederaufnahmen einiger *drammi sacri* in Italien findet sich auch in Franco Piperno, *La Bibbia all'opera. Drammi sacri in Italia dal tardo Settecento al Nabucco*.

²⁶⁸ Vor der Aufführung in Florenz (1791) wurde das Werk im Teatro dei nobili signori fratelli Prini in Pisa (1790) aufgeführt. Vgl. Sartori Nr. 7261/2.

²⁶⁹ Vgl. Sartori Nr. 7261/2.

²⁷⁰ Vgl. Sartori Nr. 23984.

²⁷¹ Vgl. Sartori Nr. 11590.

²⁷² Vgl. Sartori Nr. 23997.

²⁷³ Vgl. Sartori Nr. 3668.

²⁷⁴ Vgl. Sartori Nr. 9305.

²⁷⁵ Vgl. Sartori Nr. 23993.

1799	La Distruzione di Gerusalemme ²⁷⁶	G. Giordani / C. Sernicola	Regio Teatro degl'illustrissimi signori Accademici Avvalorati	Azione sacra per musica	Livorno	quar.
1799	Saulle ²⁷⁷	G. Andreozzi / N.N.	Regio Teatro di via della Pergola	Azione sacra	Florenz	quar.
1802	Jeftè ²⁷⁸	R. Orgitano / Gonella	Regio Teatro di via della Pergola		Florenz	quar.

Debora e Sisara von P. A. Guglielmi/C. Sernicola wurde 1788 am Teatro di San Carlo in Neapel uraufgeführt und gilt als eines der erfolgreichsten Werke dieser neuen Tradition. Im darauffolgenden Jahr wurde es erneut in den Spielplan von S. Carlo aufgenommen, ehe es 1790 in Ferrara, Pisa und schließlich 1791 in Florenz aufgeführt wurde. Hierfür ließ sich der Impresario des Teatro Pergola eine Genehmigung von der Regierung erteilen, die eine Öffnung des Hauses und die Produktion einer szenischen Aufführung während der Fastenzeit erst ermöglichte:

Nel corrente tempo della Quaresima l'Impresario del R. Teatro di Via della Pergola ha avuta la Sovrano permissione di potere aprire il medesimo con una Sacra Rappresentanza. In conseguenza di che nella scorsa Domenica fu posta in Scena un' Opera Sacra intitolata: Debora, e Sisara.²⁷⁹

Die *Gazzetta toscana* berichtete über das Ereignis, welches vom Impresario als *grandioso Spettacolo* geplant wurde. Weder Kosten noch Mühen scheute er hierfür, was sich an der Qualität der Sänger:innen und den prächtigen Dekorationen zeigte.²⁸⁰ Ebenso wird erwähnt, dass Guglielmis Komposition in den Jahren zuvor erfolgreich im Teatro di S. Carlo in Neapel aufgeführt wurde und jetzt in Florenz zu sehen ist.

Im darauffolgenden Jahr wollte der Impresario mit *Il Trionfo di Davide* von Salvatore Rispoli/G. Lucchesi ein weiteres *dramma sacro* aus Neapel in der Fastenzeit geben, doch musste die Produktion wegen eines unerwarteten Vorfalls eingestellt werden:

L'universale gradimento, che nell'anno scorso aveva incontrato l'Azione Sacra Teatrale Il Trionfo di Davide, la quale per inaspettato avvenimento dovè cessare, ha mosso in quest'anno l'Impresario del R. Teatro di Via della Pergola a riprodurla nella presente Quadragesima.²⁸¹

²⁷⁶ Vgl. Sartoir Nr. 8040.

²⁷⁷ Vgl. Sartoir Nr. 21061.

²⁷⁸ Franco Piperno, *La Bibbia all'opera*, S. 221.

²⁷⁹ *Gazzetta toscana*, Nr. 13 (1791).

²⁸⁰ Vgl. ebd.

²⁸¹ *Gazzetta toscana*, Nr. 9 (1793).

Dahinter verbirgt sich die Nachricht von Pietro Leopoldos Tod, der am 1. März 1792 als Kaiser Leopold II. verstarb. Am 10. März 1792 verkündete die *Gazzetta toscana*, dass der gesamte Hof und die Öffentlichkeit um den Verlust trauern, weshalb die geplante Aufführung des *Il Trionfo di Davide* abgesagt werden musste:

Tutta la Corte è immersa nella tristezza, ed il Pubblico è a parte di queso cordoglio, compiangendo un Sovrano, morto nella più fresca sua età. [...] In conseguenza di ciò fu sospesa la rappresentanza sacra il Trionfo di David[e], che si eseguiva nel R. Teatro della Pergola[.]²⁸²

Die Produktion wurde in der kommenden Fastenzeit 1793 aufgegriffen und erhielt durchweg positive Rezensionen, bei denen neben der Musik und der Leistung der Sänger:innen auch die Dekorationen und Kostüme überzeugt haben. Für die Fastenzeit im Jahr 1794 entschied man sich dann gegen eine Reproduktion bereits bekannter Werke. Die Wahl fiel mit *La Distruzione di Gerusalemme* von Zingarelli/Sografi auf ein Werk, von dem bislang keine frühere Aufführung belegt ist und das in Florenz wohlmöglich seine Uraufführung feierte. Das Repertoire aus Neapel war zu dieser Zeit noch lange nicht erschöpft, weshalb sich hinter der Entscheidung auch der Versuch verbarg, eigene große Werke dieser Art in Florenz hervorzubringen. Die Rezension hielt sich jedoch in Grenzen:

Nel R. Teatro di via della Pergola Domenica scorsa andò in Scena l'Oratorio Sacro la *Gerusalemme distrutta*, musica del celebre Sig. Maestro Zingarelli. Il Pubblico esternò la sua soddisfazione non tanto per la musica, e per le decorazioni, quanto anche per la bravura ed impegno dei cantanti, i quali si meritano i pubblici applausi.²⁸³

Im Vergleich zu *Debora e Sisara* und *Il Trionfo di Davide*, von denen die *Gazzetta toscana* ausführlicher und positiver berichtete, wurde die Aufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* nur am Rande erwähnt. Die Kritik bezieht sich hierbei vor allem auf die Musik, die das Publikum nicht überzeugen konnte und der Beifall vielmehr den Dekorationen und dem Engagement der Sänger:innen galten. Trotz eines ausbleibenden Erfolges wurden im September desselben Jahres Zingarellis Oper *Alzira* uraufgeführt. Sie gilt als die erste italienische Oper, die den Stoff von Voltaires *Alzire, ou Les Américains* (1736) aufgreift und der weitere Versionen von Giuseppe Nicolini (1796), Francesco Bianchi (1801), Simone Mayr (1805), Nicola Manfredi (1810) und schließlich Giuseppe Verdi (1845) folgten.²⁸⁴ Im Gegensatz zu der Aufführung

²⁸² *Gazzetta toscana*, Nr. 10 (1792).

²⁸³ *Gazzetta toscana*, Nr. 12 (1794).

²⁸⁴ Vgl. Giuseppe Verdi, *Alzira*, Kritischer Bericht, hrsg. von Stefano Castelvetti, Chicago 1994 (The works of Giuseppe Verdi, 1/8), S. xiii.

von *La Distruzione di Gerusalemme* wählte die *Gazzetta toscana* für *Alzira* einen wohlgesinnteren Ton und berichtet ausführlicher über die Aufführung, die den Geschmack aller getroffen habe.²⁸⁵ Der Erfolg spiegelt sich auch darin, dass Zingarellis Version sich von Florenz aus verbreitete und einundzwanzig Jahre später (1815) noch im Spielplan des Teatro di San Carlo in Neapel zu finden ist.²⁸⁶

Nach dem ausbleibenden Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* in der Fastenzeit von 1794 wurde in Florenz wieder auf das neapolitanische Repertoire zurückgegriffen. 1795 fiel die Wahl auf den bereits bekannten Komponisten P.A. Guglielmi und dessen *Il Trionfo di Giuditta, o sia la Morte di Oloferne*, welches 1791 in Neapel uraufgeführt wurde. Erst nach der Aufführung in Florenz lässt sich eine intensive Verbreitung des Werkes in Italien feststellen, das 1796 in Livorno, Bologna und Palermo jeweils in der Fastenzeit gegeben wurde. Gaetano Marinellis *Baldassarre punito* (Neapel 1791; Florenz 1796) knüpfte an Guglielmis Erfolg an, ehe man sich in Florenz wieder von den neapolitanischen *drammi sacri* abwendete und erneut eigene Produktionen in den Vordergrund rückten. Mit Angelo Tarchis *Ester* (1797) und Giuseppe Monetas *Il Trionfo di Gedeone* (1798) sind gleich zwei Werke entstanden, von denen nur ersteres außerhalb von Florenz (Palermo 1798) reproduziert wurde. Die vorerst letzte Uraufführung in Florenz bildete Raffaello Orgitanos *Jefte*²⁸⁷ (1802), welches 1815 unter dem Titel *Voto di Jefte* in Bologna und Pisa gegeben wurde, ehe Rossinis *Mosè in Egitto* ab 1818 die Spielpläne in Italien dominierte. Hiernach findet sich erst ab 1827 eine Neuproduktion von Pietro Generali, der auf die *Jefte*-Vorlage zurückgriff und dessen Komposition wohl die erfolgreichste Produktion aus Florenz darstellt, was durch die vielen Reproduktionen in Venedig (San Benedetto, 1828/9 und 1831), Lucca (Giglio, 1828), Mailand (Scala, 1828), Bergamo (Riccardi, 1829), Padova (Nuovo, 1829), Bologna (Comunale, 1829), Rom (Valle, 1830) deutlich wird.²⁸⁸

²⁸⁵ Vgl. *Gazzetta toscana*, Nr. 37 (1794).

²⁸⁶ Vgl. Giuseppe Verdi, *Alzira*, Kritischer Bericht, hrsg. von Stefano Castelvechi, Chicago 1994 (The works of Giuseppe Verdi, 1/8), S. xiii.

²⁸⁷ Der Autor des Textes ist in den Libretti nicht überliefert. Piperno nennt Giuseppe Foppa als möglichen Verfasser. Vgl. hierzu Franco Piperno, *La Bibbia all'opera*, S. 20.

²⁸⁸ Vgl. Franco Piperno, ebd., S. 221–224.

Saverio Matteis musikalischer Einfluss und *La filosofia della musica*

In Florenz scheiterte das Vorhaben mit *Jefte in Masfa* 1776 und es stellt sich die Frage, wieso ausgerechnet eine Dekade später in Neapel die Fastenzeit als neue Spielzeit etabliert werden konnte, zumal das Verbot von szenischen Aufführungen nicht nur für die Toskana galt. Zum einen mag das an den bereits dargelegten politischen Entwicklungen liegen, die nicht nur das Verhältnis zwischen Königreich und Kirche auf die Probe stellten, sondern auch kulturpolitische Auswirkungen mit sich brachten. Ein weiterer wichtiger Grundstein für die Entwicklung und Akzeptanz neuer musikalischer Formen ist aber auch ein theoretisches Fundament, welches die Etablierung der Werke fordert, die notwendigen Rahmenbedingungen schafft und sie – mehr oder weniger – klar definiert. In Neapel ist dieser Prozess anhand von Saverio Matteis Lebenswerk *I Libri poetici della Bibbia* nachweisbar. Mattei verkehrte in den höchsten Kreisen der neapolitanischen Gesellschaft, stand lange Zeit im Dienst des Hofes und forderte nach intensiven Forschungen über die Musik der griechischen und hebräischen Antike Reformen, die auf den Ergebnissen seiner Untersuchungen basierten. Mit welchem Hintergrund Mattei seine Forderungen formulierte und wie sich daraus das Grundgerüst der theoretischen Grundlage für die *drammi sacri* bildete, wird in diesem Kapitel genauer erörtert. Denn anders als man es vielleicht erwarten würde, entwickelte sich die Idee der biblischen Bühnenwerke zunächst aus seinen Bestrebungen nach neuen Psalmversionen in italienischer Sprache heraus, deren Übersetzungen von ihm selbst stammten und von Anfang an für eine musikalische Umsetzung konzipiert waren. Der Grundgedanke seiner Forderungen ist die Rehabilitierung der sogenannten *predica*, die es seiner Überzeugung nach im antiken Theater gab und die über die Jahrhunderte verloren ging. Zur Erläuterung, welche Praxis sich hinter der *predica* überhaupt verbirgt, zieht er eine Parallele zur geistlichen Musikpraxis. Aus diesem Streben heraus entwickelte er das *dramma sacro* als neues Bühnenkonzept, in das er all seine Forschungen und Arbeiten über die antike Musik hineinfließen ließ. Damit dieser Prozess der Entstehung nachvollziehbar ist, werden in diesem Kapitel zunächst seine Psalmversionen behandelt, ehe der Übergang zur Theaterreform vollzogen und das *dramma sacro* erstmals erwähnt wird. Darüber hinaus werden nicht nur seine Schriften, sondern auch Aufführungen, Konzerte und Kompositionen behandelt, die aus dem Diskurs heraus entstanden und die auf seinen Einfluss auf diverse Komponist:innen und Librettisten zurückzuführen sind. Mit ihrer Hilfe versuchte Mattei, seine Forderungen nach neuen musikalischen Formen im neapolitanischen Kulturleben zu etablieren und eine Legitimation am Hof zu bewirken, was ihm am Beispiel der *drammi sacri* letztendlich auch gelang.

***I Libri poetici della Bibbia* und die Verbreitung der Psalmvertonungen**

Saverio Mattei war neben Antonio Planelli einer der einflussreichsten Verfasser von Schriften über die Musik und das Musiktheater des 18. Jh. in Neapel. Geboren am 19. Oktober 1742 in Montepaone (Provinz Catanzaro, Kalabrien) kam er durch seinen Vater Gregorio Mattei, einem Musikliebhaber mit eigenem *teatrino* im Haus, bereits in frühen Jahren mit Musik in Berührung.²⁸⁹ Trotz der Begeisterung des Vaters war für Saverio ein anderer Weg bestimmt. Bei Nicolò Ignarra und Salvatore d’Aula absolvierte er seine Ausbildung am Seminario arcivescovile di Napoli, wo er sich dem Studium der lateinischen, griechischen und hebräischen Sprache widmete. 1759 folgte seine erste Publikation *Exercitationes per saturam*, für die er von der Académie royale des inscriptions et belles-lettres in Paris ein großes Lob erhielt.²⁹⁰ Acht Jahre später wurde er vom Staatsminister Tanucci in den königlichen Dienst aufgenommen. Sein erster Auftrag war die Lehre der orientalischen Sprachen am neu gegründeten Casa del Salvatore (Real Convitto del Salvatore), das zuvor von den Jesuiten als Collegio Massimo di Gesuiti geleitet wurde, ehe König Ferdinand IV. die sofortige Auflösung befahl. Neben dem Unterrichten war Mattei auch für die Dichtung der Kantaten verantwortlich, die im Teatro S. Carlo zu Namenstagen und Jubiläen der Herrscher aufgeführt wurden. Als *Regio revisore teatralei* war Mattei zudem maßgeblich an der Programmplanung beteiligt. Er prüfte die Libretti der geplanten Aufführungen und konnte auch selbst Werke vorschlagen, die in den Spielplan aufgenommen werden sollten.²⁹¹ Nach Tanuccis Tod wurden ihm vom Marchese della Sambuca weitere Verwaltungsposten zugeteilt, die in ihrer Sache zwar von Bedeutung waren (*Uditore de’ regii castelli*) und ihn auch zwischenzeitlich nach Rom führten (*Avvocato fiscale della Giunta del Poste*), inhaltlich jedoch weit von seinen bisherigen Tätigkeit entfernt waren. Erst 1791 wurde ihm ein neues Amt zugeteilt, das ihm per königlichem Dekret die Aufsicht des Conservatorio della Pietà dei Turchini anvertraute. Neben wirtschaftlichen und didaktischen Reformen gründete Mattei die Bibliothek des Konservatoriums, dessen Bestand sich aus dem Besitz von G. Sigismondo und der Königin Maria Carolina sowie seiner eigenen Sammlung zusammensetzte.²⁹² Um die Aktualität zu bewahren und das Wachstum der Sammlung zu garantieren, sollten die Impresari der Theaterhäuser in Neapel dafür sorgen, dass von allen Produktionen

²⁸⁹ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 122.

²⁹⁰ Vgl. ebd.

²⁹¹ DelDonna nennt Mattei und dessen Position im Zusammenhang mit den Aufführungen von Glucks Werken, darunter auch die neapolitanische Fassung des Orfeo ed Euridice von 1774. Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 24 u. 188.

²⁹² Vgl. Rosa Cafiero, Art. »Saverio Mattei«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28980>, abgerufen am 07.01.2021.

stets Kopien angefertigt und in der Bibliothek hinterlegt wurden. Subventioniert wurde das Ganze durch geistliche Konzerte, die jeden Freitag während der Fastenzeit aufgeführt werden sollten. Als Komponisten nannte er u.a. N. Jommelli, N. Piccini, P. Cafaro und Padre Martini, denen am letzten Freitag der Fastenzeit die Werke der herausragendsten Schüler des Konservatoriums folgten.²⁹³

In der musikwissenschaftlichen Forschung war Saverio Mattei mit seinen Veröffentlichung *Memorie per servire alla vita del Metastasio* und *Elogio del Jommelli, o sia Il progresso della poesia, e della musica teatrale*²⁹⁴ zunächst in den Fokus der Metastasio- und Jommelli-Biographien gerückt, ehe die Veröffentlichungen von Paolo Fabbri²⁹⁵ und Franco Piperno²⁹⁶ Matteis Schriften über Musik und Musiktheater zum Forschungsgegenstand machten. In seinem Lebenswerk *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia italiana* vereinte Mattei nahezu all sein Schaffen in acht Bänden, die er seit 1766 regelmäßig veröffentlichte und bis zu seinem Tod in zum Teil erweiterter Auflage drucken ließ. Im Zentrum dieser Arbeit stehen zunächst seine Übersetzungen der Psalmen aus dem Hebräischen ins Italienische. Dass es sich hierbei nicht um eine wortwörtliche Übersetzung handelt, ist bereits dem Titel mit der Zusatzangabe *al gusto della poesia italiana* zu entnehmen. Auf den ersten Blick scheint Matteis Arbeit einer rein philologisch-poetischen Mammutaufgabe zu gleichen, bei der die Musik (wenn überhaupt) nur am Rande thematisiert wird. Tatsächlich aber ist die Musik in Matteis opus magnum präsenter als erwartet und stellt einen wichtigen Aspekt seiner Arbeit dar. Denn für Mattei bedeutete *al gusto della poesia italiana* auch die Möglichkeit der Vertonung seiner Übersetzungen.

Diese Idee der Psalmvertonungen in italienischer Sprache findet sich zuvor in Benedetto Marcellos Sammlung *L'Estro poetico-armonico* (Venedig, 1724–1726). Hierfür wurden die ersten 50 Psalmen unter literarischer Mitarbeit von Girolamo Ascanio Giustiniani frei übersetzt und anschließend von Marcello in Musik gesetzt. Mattei kannte die Arbeit seiner Vorgänger

²⁹³ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 143.

²⁹⁴ *Memorie per servire alla vita del Metastasio* wurde zunächst 1784 im 8. Band der neapolitanischen Edition *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio* (16 Bde., Neapel, Fratelli de Bonis 1781–1785) von Saverio Mattei und Giuseppe Orlandi veröffentlicht, ehe eine gemeinsame Veröffentlichung mit *Elogio del Jommelli, o sia Il progresso della poesia, e della musica teatrale* (Colle 1785) folgte. Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 121; sowie Anna Maria Rao, Art. »Saverio Mattei«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 72 (2008), [https://www.treccani.it/enciclopedia/saverio-mattei_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/saverio-mattei_(Dizionario-Biografico)), abgerufen am 07.01.2021.

²⁹⁵ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 121–144, sowie ders., »Saverio Mattei e la „Musica filosofica“«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1998 (Analecta Musicologica, 30,2), S. 611–631.

²⁹⁶ In diesen Zusammenhang sind auch Franco Pipernos Untersuchungen zum *dramma sacro* zu nennen, deren theoretische Grundlage Matteis *La filosofia della musica* bildet. Vgl. Franco Piperno, »Stellati sogli e ›Immagini portentose‹: Opere bibliche e stagioni quaresimali a Napoli prima del Mosè«, S. 267–298, sowie ders., *La bibbia all'opera*.

und kritisierte die prosaischen Übersetzungen, die seiner Einschätzung nach mehr Nachteile als Vorteile aufweisen. In der von Francesco Luigi Fontanas veröffentlichten Biographie *Vita di Benedetto Marcello Patrizio Veneto. Con l'aggiunta delle risposte alle censure del Signor Saverio Mattei* wurde Matteis Kritik gegenüber Marcellos Psalmübersetzungen wie folgt zitiert:

La Musica di quel *Misere* nel suo genere è inarrivabile per la profondità, per la gravità, per l'unzione; e se fosse un poco più parca, e misurata in certe cose, non ci sarebbe che desiderare: ma quanto è ottima la Musica, altrettanto è pessima la Poesia. [...] Marcello era Musicista, e Filosofo, e non si lasciava trasportare dalla corrente. Ma que'suoi Salmi (oltre lo svantaggio d'avere una prosaica traduzione) son riserbati a troppo pochi; e non sono da esporsi al popolo. Sono una lezione spirituale piuttosto in un gabinetto, che una predica in un gran Tempio. Egli era di genio tetro, e melanconico, e si era dato ad una vita divota, quando scrisse quei Salmi, e la sua divozione non cambiò, ma crebbe la melanconia. Tutti i suoi Salmi ristretti ad un piccolo accompagnamento di pochissimi necessarj Strumenti esprimono Davide penitente, o meditante nell'ore notturne tra il silenzio del suo gabinetto, non Davide Principe trionfante, o Salomone nella sua magnificenza.²⁹⁷

Matteis Konzeption der Psalmvertonungen wird anhand der vielen Über- und Unterschriften deutlich, in denen er bereits detaillierte Angaben für eine musikalische Umsetzung der Psalmen beifügte. Hier finden sich Besetzungsangaben (*Salmo XVII. Cantata a quattro voci; Salmo CII. Cantata a tre voci; Per la morte di Gionata, e di Saulle. Cantata di Davide d'accompagnarsi coll'arco*), bevorzugte Stile (*stile sublime, stile sublime tenero, grave*) sowie Komponisten, die sich der Vertonung annehmen sollen (Jommelli, Piccini, Cafaro und Hasse).²⁹⁸ Bereits in seinem ersten Band *I libri poetici* untersucht Mattei hierzu im 9. Kapitel die antike Musik (*IX: Della musica antica*) und die griechische und hebräische Poesie (*Della poesia degli Ebrei, e d' Greci*). Dabei kommt er zu dem Ergebnis, dass die Psalmen in den antiken Sprachen für die Intonation konzipiert waren und somit Parallelen zu den zeitgenössischen Kantaten, Rezitativen und Arien aufweisen.

Ein weiterer Bestandteil der *libri poetici* sind die Veröffentlichungen seiner Korrespondenzen mit Metastasio, in denen sie sich über Matteis Übersetzungen austauschten. Metastasio schätzte die Arbeit seines Kollegen, weshalb er sich auch dazu bereit erklärte, einen Psalm an Hasse weiterzuleiten, worüber er Mattei in einem Brief vom 14. August 1769 informierte.²⁹⁹ Dass Hasse den Psalm erhalten hat, bestätigt seine Komposition *Duetto sopra il verso 12, 13, 14, 15*

²⁹⁷ Francesco Fontana, *Vita di Benedetto Marcello Patrizio Veneto. Con l'aggiunta delle risposte alle censure del signor Saverio Mattei. Con l'indice delle Opere stampate, e manoscritte, e alquante Testimonianze intorno all'insigne suo merito nella facultà musicale*, Venedig 1788, S. 48f.

²⁹⁸ Für eine Gegenüberstellung einiger Überschriften sei verwiesen auf Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 128f.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 129.

del salmo 41 «Dicamo Deo» [„Ascolta i prieghi, ascolta“],³⁰⁰ die später auch in eine Sammlung von Mattei-Vertonungen mit dem Titel *Duettini Sacri sopra alcuni Versetti de' Salmi tradotti dal Sig. d. Saverio Mattei Nap.o*³⁰¹ aufgenommen wurde. Hier finden sich auch die Vertonungen weiterer Komponisten, die Mattei schätzte und namentlich in seinen Über- und Unterschriften erwähnt hatte: P. Cafaro (1 *Duetto*), N. Piccini (1 *Duetto*), N. Jommelli (3 *Duetti*), G. Paisiello (1 *Duetto*), J.C. Bach (2 *Canzonette*), sowie das eben erwähnte Beispiel von Hasse und drei weitere anonyme *Canzonette*.

Eine Person wurde in dieser Sammlung jedoch nicht mit aufgenommen,³⁰² obwohl sie laut der Korrespondenz zwischen Mattei und Metastasio maßgeblich an der Entwicklung der musikalischen Sprache der Psalmvertonungen beteiligt war. Es handelt sich hierbei um die Komponistin Marianna von Martines (1744–1812), die mit ihrer Familie im Großen Michaelerhaus in Wien lebte, in dem auch Metastasio, Propora und Haydn wohnten. Der Boden für Martines' musikalische Entwicklung konnte demnach nicht fruchtbarer gewesen sein: Metastasio erkannte ihre Begabung und wurde zu ihrem Förderer, während Propora und Haydn sie am Cembalo unterrichteten und zur Sängerin ausbildeten.³⁰³ Ihre eigenen Kompositionen, unter denen sich Cembalo-Sonaten und -Konzerte sowie Gesangswerke nach Texten von Metastasio befinden, präsentierte sie regelmäßig im Rahmen der musikalischen Treffen im eigenen Haus.³⁰⁴

Am 4. Dezember 1769 berichtete Metastasio in einem Brief an Mattei über die stilistischen Vorschläge seines Schützlings zur Vertonung der Psalmübersetzungen.³⁰⁵ Anhand ihrer *Miserere*-Vertonung in der italienischen Fassung *Pietà, pietà Signore* demonstrierte sie ihre Ideen, die über Metastasio auch Mattei erreicht haben, der zu diesem Zeitpunkt noch auf der Suche nach einer passenden musikalischen Sprache war. In seinem Antwortschreiben lobte er Martines' Vertonung und berichtete über deren Wirkung am neapolitanischen Hof. Auch P. Cafaro, dem Mattei die Komposition weiterreichte, war begeistert und führte sie der Souveränität vor,

³⁰⁰ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 129. Fabbri verweist auf eine Kopie, die sich in der Biblioteca del R. Conservatorio di musica di S. Pietro a Majella (I-Nc, 22.2.4 und 33.2.29) befindet.

³⁰¹ *Duettini Sacri sopra alcuni Versetti de' Salmi tradotti dal Sig. d. Saverio Mattei Nap.o*, Abschrift, [1761–1790], I-Bsf BO0334 M.V.XXVII.9.

³⁰² Wer sich hinter den drei *Canzonette di Anonimo* als Komponist/in verbirgt, kann dem Datensatz im Catalogo del Servizio Biblioteca Nazionale leider nicht entnommen werden. Vgl. <http://id.sbn.it/bid/MSM0031021>, zugegriffen am 08.01.2021.

³⁰³ Für Marianna von Martines Biographie und Würdigung vgl.: Ingeborg Harer, Art. »Martines, Marianna von«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütkeken, veröffentlicht September 2020, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372825>, abgerufen am 11.01.2021. Martines erfuhr zu Lebzeiten eine große Wertschätzung, ihr Leben und künstlerisches Schaffen wurden jedoch erst in den 1990er Jahren wiederentdeckt. Ingeborg Harer merkt an, dass genderspezifische Forschungen bereits neue Perspektiven aufbrachten und zur „Loslösung der Persönlichkeit Marianna Martines' von Vergleichen mit ihren berühmten Zeitgenossen (u. a. Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart)“ (zitiert nach ebd.) führte. Trotz der Forschungsergebnisse steht die Wiederentdeckung ihrer Kompositionen in den heutigen Konzertsälen erst am Anfang.

³⁰⁴ Vgl. ebd.

³⁰⁵ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 129.

die vom Stil der Komponistin ebenfalls begeistert war.³⁰⁶ In einem weiteren Brief vom 5. April 1770 teilte er Metastasio mit, dass in einer kleinen Kammer der Königin eine private Probe stattgefunden hatte, in der nur die notwendigsten Instrumente benutzt wurden und nicht gerade die besten Gesangsstimmen beteiligt waren. Trotz dieser Umstände habe ihre Komposition seine Erwartungen weit übertroffen, weshalb noch weitere Briefe folgten, in denen er Martines ermutigte, weiter an den Psalmversionen zu arbeiten.³⁰⁷ Das *Miserere* bildete somit den Ausgangspunkt einer musikalischen Sprache, die Martines in den folgenden Monaten weiterentwickelte und in einer neuen Psalmversion (XLI: *Quemadmodum desiderat cervus – Come le limpide onde*) erprobte.³⁰⁸

Nach den ersten Erfolgen mit den Versionen von Martines gelang es Mattei, weitere Komponisten für sein Vorhaben zu gewinnen und seine Übersetzungen am neapolitanischen Hof zu etablieren. In Bologna überzeugte er zunächst Padre Martini von einer Psalmversion (XXIV: *Ad te, Domine, levavi – Te solo io bramo, e di veder desio*).³⁰⁹ Cafaro, der die Kompositionen von Martines kannte, begann ebenfalls mit eigenen musikalischen Umsetzungen, die er 1773 zu Ehren Tanuccis im Haus von Mattei aufführte.³¹⁰ 1774 folgte Jommelli mit einer neuen Komposition über Psalm L (*Miserere – Pietà, pietà, Signore*) für zwei Gesangsstimmen, das im selben privaten Umfeld uraufgeführt wurde.³¹¹ Auch wenn Martines' frühere Versionen in kleineren Kreisen am neapolitanischen Hof bekannt waren, und Cafaro sich ebenfalls den Psalmversionen annahm, nutzte Mattei weiterhin jede Möglichkeit das Repertoire zu verbreiten. Anlässlich der Geburt des ersten Thronfolgers Carlo von Neapel-Sizilien (1775–1778) veranstaltete er ein privates Konzert in seinem Haus, zu dem vornehmlich die *nobiltà* Neapels

³⁰⁶ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 129.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 130.

³⁰⁸ Auf eine detaillierte Darstellung der musikalischen Entwicklungen wird an dieser Stelle verzichtet. Für weitere Informationen sei auf die von Mattei veröffentlichten Korrespondenzen in seinen *I libri poetici*, *II* und *Tutte le opere*, *IV* hingewiesen, welche auch bei Fabbri zu finden sind. Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 130.

³⁰⁹ Als Quelle sei auf das Digitalisat der Abschrift D-DI Mus.2975-D-7 hingewiesen, welches Gegenstand des DFG-Projekts »Die Notenbestände der Dresdner Hofkirche und der Königlichen Privat-Musikaliensammlung aus der Zeit der sächsisch-polnischen Union« ist. Digitalisat SLUB Dresden, <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/112082/1/>, abgerufen am 11.01.2020. Des Weiteren findet sich im *Catalogo della Musica, e de' Libretti di S.A.R. Maria Antonia* unter der Auflistung der *Musica sacra* auf S. 122 ein entsprechender Eintrag mit dem Titel *Salmo XXIV di David* von F. G. B. Martini. Vgl. Digitalisat SLUB Dresden, <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/113138/1/>, abgerufen am 11.01.2020.

³¹⁰ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 132.

³¹¹ Vgl. ebd., S. 134. Eine umfassende Untersuchung der Psalmversionen nach Mattei liegt bislang nicht vor. Der Umstand, warum Jommelli jenen Psalm wählte, der für Martines die Grundlage zur Entwicklung eines entsprechenden Stils bereits vier Jahre zuvor gebildet hatte, ist nicht geklärt. Ein Vergleich der beiden Kompositionen könnte aber belegen, ob Jommelli die Arbeit von Martines aufgegriffen hat und ihm ihre Version bekannt gewesen war.

geladen war. Präsentiert wurde an diesem Abend die Komposition über den Psalm LXXI³¹² *Deus iudicium tuum – Per l’erede del mio trono* von Giacomo Insanguine (Monopoli). Unter dem Titel *I voti di Davide per Salamone espressi nel salmo LXXI, ed alla maestà di Ferdinando IV nella felicissima occasione della nascita del suo real primogenito umilmente esposti da Saverio Mattei* wurde ein Libretto gedruckt, das weitere Informationen über die Aufführung gibt. Neben G. Insanguine war auch Salvatore Rispoli an der Komposition beteiligt, von dem die *Introduzione* stammte. Unter den ausführenden Musikern wurden im Personenregister drei Solisten (Giovanni Ansani, Giuseppe Calcagni und Francesco Paolo Agresta) und ein *Coro d’altri Musici* angegeben, der am Ende der *Introduzione* einsetzte. An keiner Stelle wurden Rollen bzw. Charaktere erwähnt, die den jeweiligen Textabschnitt vortragen, weshalb sich über die musikalische Konzeption nur Vermutungen aufstellen lassen.³¹³ Im zweiten Teil des Librettos ändert sich das Layout und die Arbeit von Mattei tritt in den Vordergrund. Zu sehen sind die ersten 3 ½ Verse des Psalms LXXI, die auf Hebräisch (*Ebraico originale di Davide*), Griechisch (*Versione de’ Settanta*) und Latein (*Versione Vulgata*) in einer Tabelle gegenübergestellt sind. Darunter befinden sich Fußnoten, in denen Mattei Quellen angibt und seine Arbeit kommentiert. Eine Seite weiter folgt dann seine Übersetzung ins Italienische mit der Überschrift *Nuova Parafrasi Italiana*. Zusätzlich gibt Mattei eine eigene Version in lateinischer Sprache an (*Versione Latina dell’Autore*), die sich am rechten Seitenrand befindet.³¹⁴ Im Vergleich zur *Introduzione* ist die dazugehörige Komposition von G. Insanguine mit einer Widmung an Königin Maria Carolina überliefert.³¹⁵ Auf der Titelseite ist mit der Geburt des Thronfolgers dieselbe Festivität genannt, doch im Gegensatz zu Matteis Libretto ist die Partitur nicht dem König, sondern der Königin gewidmet. Im von Insanguine verfassten Widmungsschreiben finden sich weitere Angaben:

³¹² Mattei übernimmt die Psalmenzählung aus der Septuaginta und Vulgata, die sich von der heutigen masoretischen Zählung unterscheidet. Ps. 1–8 sind gleich nummeriert, jedoch zählen Septuaginta und Vulgata Ps. 9 und 10 zusammen, weshalb es sich hierbei nach heutiger Zählung um Ps. 72 handelt. Da es sich bei Matteis Übersetzungen und daraus resultierende Kompositionen um Werktitel handelt, wird im weiteren Verlauf der Arbeit stets die alte Nummerierung verwendet.

³¹³ Eine Partitur der *Introduzione* scheint nicht überliefert zu sein, weshalb das Libretto als einzige Quelle herangezogen werden konnte. In seiner Einführung beschreibt Mattei die *Introduzione* folgendermaßen: „[...] una Introduzione esprime in versi quel che nella dedica in prosa allora si esprime, per prolungare il trattenimento.“, vgl. Saverio Mattei, *I voti di Davide per Salomone*, Libretto, Neapel 1775, I-Nn A⁸(A2+a²), Var. B, f.3r.

³¹⁴ Vgl. ebd., laut dem Eintrag im Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, <http://id.sbn.it/bid/MUS0033487>, handelt es sich bei der in Google Books vorhandenen Version, https://books.google.de/books?vid=IBNN:BNVA1001544354&redir_esc=y, um das Digitalisat I-Nn A⁸(A2+a²), Var. B, abgerufen am 12.01.2021.

³¹⁵ Giacomo Insanguine, *Voti di Davide Per Salomone Espressi nel Salmo LXXI*, Partitur, 1775, I-Nc NA0059 Cantate 359, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccvviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0085098>, abgerufen am 12.01.2021.

Signora,

Ho veduto girar con plauso la traduzione del Salmo LXXI. del Mattei per la felicissima nascita del R. Primogenito. Non oro, non gemme posso offerire io alla M.V. in questa occasione: ce offerisco qualche il mio terreno produce. Sono un Maestro di Cappella: Hò impreso di mettere in musica il sudetto = Salmo di cui me n'è venuta una copia in mano. Molti del salmi tratti dalla celebre opera del Mattei ebber la srote di esser posti in musica in Vienna a richiesta del Metastasio, e qui dal Jommelli, e dal Cafaro. Io non ardisco di paragonarmi con uomini grandi: Ma la Clemenza di V.M. compatira le mie debolezze e gradirà l'animo, e lo Celo di chi non profondo inchino si protesta.

Di V.R.M,

Napoli 30 Marzo 1775
Umiliss:^{mo} e fedeliss:^{mo}, e Vassal
Giacomo Insanguine detto Monopoli³¹⁶

In dem Schreiben bezieht Insanguine seine Komposition auf die in Wien entstandenen Psalm-
vertonungen im Umfeld von Metastasio, welche auch in Neapel von bedeutenden Komponisten
wie Jommelli und Cafaro angefertigt wurden. Zwar möchte er sich nicht direkt mit den *uomini
si grandi* vergleichen, doch ordnet er seine Kompositionen in diesem Umfeld ein und schafft
dadurch eindeutige Bezüge. Auf eine Gattungszuordnung bzw. Angabe einer musikalischen
Form wurde verzichtet. Stattdessen finden sich auf der Titelseite und im Vorwort freie Formu-
lierungen wie „Espressi nel Salmo LXXI“ oder „mettere in musica“.³¹⁷ Am ehesten ist diese
musikalische Umsetzung den höfischen Glückwunschkantaten zuzuordnen, die sich in der
zweiten Hälfte des 18. Jh. in Italien verbreiteten.³¹⁸ Vor allem in Neapel wurden die Kantaten
zu dieser Zeit immer beliebter und zunehmend auch vom Bürgertum adaptiert. Neben den
Glückwunschkantaten pflegte man auch geistliche Kantaten. Außerhalb der häuslichen Auffüh-
rungspraxis etablierte sich gegen Ende des Jahrhunderts ein neuer Kantatentyp, der sich durch
seine Besetzung für drei Soli, Chor und Orchester auszeichnet und mit einem umfangreichen
Schlusschor endet.³¹⁹

Rispolis *Introduzione* besitzt laut Libretto einen Schlusschor, über den ohne vorliegende Parti-
tur aber nichts Genaueres gesagt werden kann. In Insanguines dazugehöriger Psalmvertonung
findet sich hingegen ein Schlussduett sowie eine instrumentale Einleitung, wodurch sich fol-
gender Aufbau der Komposition ergibt:

³¹⁶ Giacomo Insanguine, *Voti di Davide Per Salomone Espressi nel Salmo LXXI*, f.2r.

³¹⁷ Vgl. ebd.

³¹⁸ Vgl. Reinmar Emans, Art. »Kantate, Italien, Der Niedergang der Kantate, Die Kantate in Italien nach 1750« in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/374147>, abgerufen am 13.01.2021.

³¹⁹ Vgl. ebd.

	Form	Besetzung
Instrumentale Einleitung		
<i>allegro</i>		Vl. I, II, Ob. I, II, Trp. I, II, Vla., B.C.
<i>andantino grazioso</i>		Vl. I, II, Vla., B.C.
<i>allegro</i>		Vl. I, II, Ob. I, II, Trp. I, II, Vla., B.C.
Salmo LXXI		
V. [1] – [2] <i>Per l’erde del mio trono</i>	<i>Aria</i>	Vl. I, II, Traversfl. I, II, Vl., Solo Sopr., B.C.
V. [3] – [8]	<i>Recitativo acc.</i>	Vl. I, II, Traversfl. I, II, Vl., Sopr. I, II, B.C.
V. [9] – [11] <i>Se mai l’Etiopie</i>	<i>Aria</i>	Vl. I, II, Ob. I, II, Cor. I, II, Vla., Solo Sopr., B.C.
V. [12] – [15]	<i>Recitativo secco</i>	Sopr. I, II
V. [16] – [18]	<i>Recitativo acc.</i>	Vl. I, II, Vla., Sopr. I, II, B.C.
V. [19] – [20] <i>Ah compisci, gran Dio d’Israele</i>	<i>Duetto</i>	Vl. I, II, Traversfl. I, II, Vl., Sopr. I, II, B.C.

Vergleicht man die Komposition mit dem von Mattei veröffentlichten Libretto, wird eine Abweichung beim Schlussduett deutlich. Zwar sind dort die Verse 19 und 20 auf Hebräisch, Griechisch und Latein angegeben, doch eine Übersetzung ins Italienische fehlt. In einer Fußnote (O) benennt Mattei zwar das Fehlen, doch gibt er hierfür keinen Grund an: „I versetti 19. e 20. non s’eran tradotti da me nella versione [...]“.³²⁰ In einer späteren Version aus dem zweiten Buch des achten Bandes der *libri poetici* von 1780 begründete er diesen Umstand:

Questi due versetti non si trovano tradotti nella prima e seconda Edizione, perchè non hanno che fare col Salmo, essendo stati aggiunti da Raccoglitori de’ Salmi ad uso di formule solite apparsi in finde de’ Libri, terminando qui appunto presso gli Ebrei il secondo Libro del Salterio.³²¹

Da die letzten beiden Verse ursprünglich nicht zum Psalm gehörten und nachträglich hinzugefügt wurden, sah Mattei keine Notwendigkeit für eine Übersetzung und verzichtete sogar auf

³²⁰ Saverio Mattei, *I Voti di Davide per Salomone*, Libretto, 1775, I-Nn A⁸(A2+a²), Var. B, f.3r.

³²¹ Saverio Mattei, *I libri poetici*, Bd. 8, Neapel 1780, Digitalisat, D-Mbs B.metr. 191 m-7, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10272118-6>, abgerufen am 13.01.2021, S. 227.

eine *Versione Latina dell'Autore*.³²² Dennoch vertonte Insanguine die letzten beiden Verse in seinem Schlussduett auf Italienisch. Ob hier die Textvorlage von Mattei stammt ist unklar, doch berücksichtigt man dessen Beteiligung und auch gezielte Verbreitung seiner Werke, kann davon ausgegangen werden, dass er Insanguine die notwendige Übersetzung bereitstellte, sie aber aus genannten Gründen nicht in sein literarisches Werk aufnahm.

In einer postum veröffentlichten Edition von 1838³²³ wird derselbe Psalm mitsamt der Widmung an Ferdinand IV. und dessen Sohn gedruckt, wobei hier auf die hebräischen, griechischen und lateinischen Vorlagen sowie Matteis Anmerkungen verzichtet wurde. Die Anordnung des Textes mitsamt der Trennung zwischen Arien-Strophen und Rezitativ-Text liegt auch hier vor. Im Vergleich zu den früheren Versionen sind hier die Verse 19 und 20 übersetzt und gleichen der verwendeten Textvorlage von 1775, allerdings wurden die Verse hier einem Chor zugeordnet. Da weitere Angaben seitens des unbekanntem Herausgebers fehlen, bleibt die Herkunft der Verse sowie Chor-Angabe weiterhin unklar und bedarf weiterer Untersuchungen. Von Mattei selbst ist nur die oben genannte Stellungnahme bekannt, die auf eine Veröffentlichung nach 1780 hindeutet.

Dieser kurze Einblick in die Psalmvertonungen zeigt, wie vernetzt Mattei in Neapel und Wien war und welches Repertoire direkt auf seine Arbeit zurückzuführen ist. Fabbri nennt in diesem Zusammenhang noch weitere Quellen³²⁴, die in der Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella (I-Nc)³²⁵ archiviert sind und die Dimension des Repertoires erahnen lassen: Niccolò Piccini,³²⁶ Giuseppe Farinelli,³²⁷ Vincenzo Cefalotti (Ciuffolotti),³²⁸ Ercole

³²² Leider konnte im Rahmen der Arbeit nur auf die vorliegenden Digitalisate zurückgegriffen werden. Für die folgende These muss dieser Umstand erwähnt werden, da die Vollständigkeit der Digitalisate nicht immer gegeben ist.

³²³ Vgl. Saverio Mattei, *I salmi di Davide tradotti dall'Ebraico originale e adattati al gusto della Poesia e Musica Italiana*, Neapel 1838, Digitalisat, GB-Lbl Digital Store 3089.aaa.26, http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100022906222.0x000001, abgerufen am 13.01.2021, S. 417.

³²⁴ Vgl. Paolo Fabbri, »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, S. 135f.

³²⁵ Das von Fabbri angegeben RISM-Siegel ist nach wie vor aktuell, doch sind die Quellen unter den von ihm genannten Signaturen nicht auffindbar. Selbst über den Komponistennamen und Werktitel finden sich im RISM-Online Katalog zum Teil keine Einträge. Grund hierfür scheint eine Neuvergabe der Signaturen zu sein, unter denen die Werke im *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale* aufgelistet werden. Ob hierbei Symbole und Zeichen wie „@“ Teil der Signatur sind oder auf einen Online-Darstellungsfehler zurückzuführen sind, kann an dieser Stelle nur vermutet werden. Im weiteren Verlauf werden zur Nachprüfbarkeit alle Signaturen so angegeben, wie sie zum jeweiligen Zugriffsdatum im Online-Katalog der *Bibliotecario Nazionale* aufgelistet wurden.

³²⁶ Niccolò Piccini, *Duetto sopra il versio 1, 4 del Salmo 139* «Eripe me, Domine, ab nomine malo» [„Chi mi soccorrerà“], Partitur, I-Nc Mus. Rel. 168@05.

³²⁷ Giuseppe Farinelli, *Il regno del Messia. Dominus regnavit. Salmo XCVI tradotto da Sav.o Mattei*, Partitur, 1795, I-Nc Mus. Rel. 544. Digitalisat der Partitur zugänglich über Cataloghi e Collezioni digitali delle biblioteche italiane, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccu.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:IT\ICCU\MSM\0160540>, abgerufen am 14.01.2021.

³²⁸ Vincenzo Cefalotti, *La pubblica allegrezza. Cantata tratta dal salmo CXLVII tradotta dal Sig.r Saverio Mattei*, Partitur, 1795, I-Nc Rari 10.7.15/12, Olim R.1.1/p, Digitalisat, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0085087&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 14.01.2021.

Paganini,³²⁹ Arcangelo Dota,³³⁰ Emanuele Imbimbo,³³¹ Giovanni Paisiello,³³² Marco Santucci³³³, Francesco Zannetti und Niccolò Antonio Zingarelli, der unter dem Titel *Salmi in italiano*³³⁴ eine eigene Sammlung veröffentlichte.

La filosofia della musica und das tragico sacro teatro

Matteis Bekanntheit unter den Komponisten in der zweiten Hälfte des 18. Jh. lässt sich somit nicht leugnen. Es ist davon auszugehen, dass auch seine Schriften über Musik und zum Musiktheater in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden, welche einen großen Teil seiner *libri poetici* einnehmen.³³⁵ Seine Studien über das antike Theater bildeten einen Schwerpunkt seiner Arbeit, auch wenn er zu dem Ergebnis kam, dass eine Rekonstruktion nicht möglich sei. Daher verfolgte er den Ansatz, einzelne Aspekte des antiken Theaters mit dem modernen Musiktheater zu vereinen. Dass auch diese Arbeiten der Öffentlichkeit bekannt waren und die Grundlage für Parodien lieferten, wurde bereits mit der Aufführung und anschließenden Zensur von *Socrate immaginario* (1775) erwähnt.³³⁶ Dennoch zählte Mattei zu einem der einflussreichsten Verfasser von neapolitanischen Schriften über das Musiktheater und ist zugleich Kritiker der zeitgenössischen Entwicklungen, wie es seine dargelegten Äußerungen gegenüber Glucks *Orfeo* belegen.³³⁷ Eine seiner ausführlicheren *Dissertazione* trägt den Titel *La filosofia della musica*.

³²⁹ Ercole Paganini, *L'uomo contento quando è in grazia di Dio. Cantata tratta dal Salmo XCIX tradotto da Saverio Mattei*, Partitur, 1795, I-Nc 1.3.23, Cantate 209, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0081715&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 14.01.2021.

³³⁰ Arcangelo Dota, *Salmo VII Signor le mie speranze*, Partitur, [18. Jh.], I-Nc Mus.Rel.443(1–6), in Teilen auch in X.1841; *Salmo VIII Domine* «Dominus noster» [„O Dio, che noi governi, e reggi“], Partitur, 18. Jh., I-Nc Mus. Rel. 445(1-5), in Teilen auch in X.1842.

³³¹ Emanuele Imbimbo, *La gara de' Leviti. Strofe tratte dal Salmo CVI tradotto dal Consiglier Mattei*, Autograf, 1785–1839, I-Nc 20.2.10, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0143087&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 14.01.2021; *Popule meus in versi italiani*, Partitur, 1794, I-Nc Mus. Rel. 905.

³³² Giovanni Paisiello, *Duetto sopra il verso 1. del Cantico di Simione* »Nunc dimittis servum tuum Domine« [„Deh, sciogli al tuo servo“], Partitur, [18. Jh.], I-Nc Mus.Rel. 168@10.

³³³ Marco Santucci, *Dilexi quoniam* [„Come avrò cor sì barbaro“]. *Salmo CXIV tradotto dal Mattei*, Autograf, 1792, I-Nc Mus. Rel. 3090(1). Unter dem Titel *Salmo LXXIII. Dilexi quoniam exaudiet etc. in Italiano Come avrò cor sì barbaro etc.* findet sich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz ebenfalls eine Partitur (D-B Mus.ms.autogr. M. Santucci, M 1 M), bei der es sich laut dem RISM-Eintrag (ID no.: 464131716) vermutlich um einen Teil-Autograf handelt.

³³⁴ Niccolò Antonio Zingarelli, *Salmi in italiano*, Autograf, 1811–1840, I-Nc Mus.Rel.4156, olim 16.6.19(3), deinde 25.1.12.

³³⁵ Zu Matteis Schriften über die Musik und Musiktheater sei verwiesen auf: Paolo Fabbri, »Saverio Mattei e la „Musica filosofica“«, S. 611–631; Elvira Chiosi, »Intellectuals an academies«, in: *Naples in the Eighteenth-Century. The Birth and Death of a Nation State*, hrsg. von Girolamo Imbruglia, Cambridge 2000, S. 118–134; Renato di Benedetto, »Music and Enlightenment«, S. 135–154.

³³⁶ Siehe Kapitel 3.1 *Commedia per musica und Opera buffa*, S. 37–44.

³³⁷ Siehe Kapitel 3.2 *Dramma per musica*, S. 44–50.

Hier formuliert Mattei die Idee einer neuen Form des Musiktheaters, die deutliche Parallelen zum späteren *dramma sacro per musica* aufweist und als theoretische Grundlage für deren Entwicklung angesehen werden kann.³³⁸ Um die Notwendigkeit seines neuen Modells zu rechtfertigen, zeigte er zunächst die Missstände des modernen Musiktheaters aus der Sicht eines Poeten auf und formulierte Forderungen, die aus seinen vorherigen Reflexionen resultiert und als Lösungsvorschläge zu verstehen sind. Sein oberstes Ziel ist die Rehabilitierung der *predica* des antiken Theaters, wodurch Musik und Poesie nicht länger im Ungleichgewicht stehen würden.

Veröffentlicht wurde sie erstmals 1773 im fünften Band seiner *libri poetici*, in dem sie den Höhepunkt seiner bisherigen Schriften über die Musik bildete. Dabei griff Mattei auf seine bisherigen Arbeiten über die Antike zurück, die den kompletten ersten Band der *libri poetici* einnehmen und unter dem Titel *Dissertazione preliminare* (1766) zusammengefasst wurden. Sie bildet zugleich auch die Grundlage seiner späteren Übersetzungsarbeit und widmet sich der antiken griechischen und hebräischen Poesie. Hierbei spielt auch die Musik eine wichtige Rolle, deren Kenntnis laut Mattei notwendig für das Verständnis der Poesie sei:

Non meno, che delle altre arti, e scienze è necessaria la cognizione della musica, per intendere gli antichi poetici componimenti. La musica, e la poesia erano indivisibili ne' primi tempi: ne ci era sorte di verso, che non s'adattava bene alla musica, confitendo anzi in questo la differenza del verso, e della prosa, come ci attesta Plutarco *de musica*. La nostra poesia Italiana è mancante per tal difetto. Tranne quello stile, che si usa oggi di nel teatro, le altre sorti di poesia non sono adattabili alla musica; Un sonetto, una canzone, una tirata di ottave, un capitolo di terzetti non possono antarsi in regolata maniera.³³⁹

Musik und Poesie seien in der Antike demnach untrennbar gewesen, doch sei diese Beziehung im Italienischen verloren gegangen und nur noch im Theater wiederzufinden. Das neunte Kapitel seiner *Dissertazione preliminare* widmete er ausschließlich der antiken Musik, wobei er neben dem griechischen Theater auch die Aufführungspraxis der Psalmen im Hebräischen untersuchte. Sieben Jahre später veröffentlichte er mit *La filosofia della musica* eine selbstständige musikalische Abhandlung, in der er auf seine bisherigen Arbeiten zur antiken Musik sowie dem Austausch mit Filce Paù und Metastasio hinwies.³⁴⁰

In der Einleitung äußert sich Mattei kritisch über die zeitgenössische Musik, die trotz der aktuellen Entwicklungen nicht annähernd die Perfektion erreichen werde, wie es das antike griechische Theater geschafft habe:

³³⁸ Zu diesem Ergebnis kamen bereits Anthony R. DelDonna und Franco Piperno. Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 153ff; Franco Piperno, »Stellati sogli« e »Immagini portentose«, S. 267–298; Franco Piperno, *La Bibbia all'opera*, S. 32ff.

³³⁹ Saverio Mattei, *I libri poetici*, Bd. 1, Neapel 1766, S. 131f.

³⁴⁰ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, hrsg. von Milena Montanile, Padova 2008, S. 35.

Venendo ora al particolare, se la nostra musica moderna è giunta mai in qualche tempo alla perfezione, a cui in qualche tempo giunse la greca, ed in quale stato sia al presente presso di noi, affermerò con ugual franchezza, che la musica presentemente è nel peggiore stato che mai, e che negli anni scorsi, se bene fosse men carica di difetti, non è però mai giunta a quel gradi di perfezione, che fu qualche volta presso de' Greci.³⁴¹

Diese Kritik an der modernen Musik und dem Theater zieht sich durch die gesamte *Dissertatione*, wobei sein Ziel nicht die Rekonstruktion des antiken Theaters sei. Er selbst hatte bereits in seiner *Dissertazione preliminare* auf das mangelnde Wissen über die antike Musik hingewiesen, die eine Rekonstruktion verhinderte, obwohl die Musiktheorie überliefert sei. Nach all seinen Studien musste er sich trotz aller Hoffnung eingestehen, dass die überlieferten Quellen keinen Hinweis über die musikalische Praxis aufwiesen:

Quindi con gran desiderio ho cercato sempre di studiare a fondo gli antichi, e moderni autorim che trattan di musica, per ricavarne un' idea chiara della musica antica, e per osservare s' era diversa, o simile alla nostra, se migliore, o peggiore: ma non corrispose alle speranze il successo. Dopo molto, e molto studio ho conosciuto, che non può sapersene cosa alcuna: e che gli antichi o non parlano di musica, o non è affatto possibile intendergli, e i moderni vogliono imposturarci, con insegnarci una cosa, che non sanno, essendo non solo ignoranti della musica antica, ma ben anche della moderna.³⁴²

Mattei scheint auch Zugriff auf die Werke von Descartes und Vincenzo Galilei³⁴³ gehabt zu haben, die er als hervorragende Arbeiten würdigt, doch letztendlich wussten auch sie seiner Meinung nach nicht viel über die Musik: „Ma bisogna pur consessare, che la teorica della musica non ha che far colla pratica: Il Descartes, il Galileo scrissero eccelentemente su di essa, e non sapeano di musica“.³⁴⁴ Das Ziel seiner Forderungen ist demnach nicht die Rekonstruktion, sondern die Verschmelzung des modernen Theaters mit dem Wissen über das – seiner Einschätzung nach – nahezu perfekte antike Theater. Hierfür reflektierte er zunächst über das Theater und deren Bedeutung für die antike griechische Gesellschaft:

I Greci andavano al teatro, come noi andiamo agli *esercizi spirituali*: la commedia era presso di loro quella che noi chiamamo *istruzione*, o *catechismo*, e serviva per riconoscer ciascuno i suoi difetti, e regular meglio la condotta della vita civile. La tragedia serviva unicamente a muover gli affetti, ed a scuotere, ed a *convertire*, più che ad istruire, come presso di noi quella che chiamiamo *predica grande*.³⁴⁵

³⁴¹ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 35f.

³⁴² Saverio Mattei, *I libri poetici*, Bd. 1, S. 139.

³⁴³ Die Werke, auf die sich Mattei an dieser Stelle bezieht, sind nicht genannt, weshalb nicht mit Sicherheit belegt werden kann, ob ihm beispielsweise Galileis *Dialogo della musica antica et della moderne* (1581) vollständig vorlag oder zugänglich war.

³⁴⁴ Saverio Mattei, *I libri poetici*, Bd. 1, S. 139f.

³⁴⁵ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 36.

Laut Mattei verbirgt sich hinter dem antiken Theater ein pädagogischer Ansatz für die Vermittlung moralischer Werte, wie sie im Glaubensunterricht und Katechismus wiederzufinden seien. Das Werk selbst ist somit als eine *predica* zu verstehen, bei der die Poeten, Komponisten und Musiker die Rolle der *predicatori* einnahmen, denen das Publikum mit Verehrung und in Stille folgte:

Andavano dunque i Greci al teatro, come andiam noi alla *predica*: si va da noi nel teatro come ad un ridotto. I poeti, i maestri, i musici eran tanti *predicatori*, che si ascoltavano con venerazione, e silenzio³⁴⁶

Mattei studierte aber nicht nur die griechische Antike. Auch seine Studien des Orients haben ihm Erkenntnisse über eine antike hebräische Musik verschafft, die er in seine *Dissertazione* einfließen lässt. Laut Mattei sind Poeten und Musiker der griechischen Antike (Orpheus, Linos und Musaios) als Theologen aufzufassen („Il poeta, e il musico allora era il teologo“)³⁴⁷, die mit den modernen Poeten und Musikern am Hof vergleichbar sind. Dieser Gedanke findet sich auch bei den Hebräern wieder, die wiederum Propheten, Poeten und Musiker als Leviten bezeichneten:

Presso degli Ebrei si pensava ancor così: *profeta, poeta, musico* sonava lo stesse: un *Levita* spesso era poeta, era musico, era profeta: il *profetare* presso loro dinotava ugualmente *profetizare, improvvisar rimando, metter in musica, e cantare*. Asaf, ed Idithun, a tempo di Davide, *prophetabant ad manus regis*, cioè, *eran profeti di corte*, vale a dire, *erano di teologi di palazzo, erano i poeti, eran i maestri della cappella reale*, come noi diremmo.³⁴⁸

Anders als bei den Griechen war der Ort der *predica* aber nicht das Theater, sondern die Synagoge („i teatri eran presso de' Gentili quel ch'erano le *sinagoghe* presso degli Ebrei: quello era il luogo della *predica*, quello dell'*istruzione*“)³⁴⁹, in der die *profeti* bzw. Leviten mit Gesang die heiligen Schriften vortrugen. Mattei stand somit vor demselben Problem, mit dem auch die heutige Musikwissenschaft konfrontiert ist: Trotz einiger weniger Quellen wissen wir bis heute nicht viel über den frühen Synagogengesang und eine Rekonstruktion scheint für Mattei und seine Zeitgenossen nicht möglich gewesen zu sein, weshalb er sich auch hier auf die allgemeine Praxis und den sich dahinter verborgenen Zweck bezieht.³⁵⁰

³⁴⁶ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 39.

³⁴⁷ Ebd., S. 41.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd., S. 43.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 43.

Der ursprüngliche Gedanke der *predica* ging in der Moderne jedoch verloren und das Theater war längst nicht mehr der Ort der Theologie. Die Verhältnisse änderten sich und die Entwicklungen führten zu einer Verurteilung des Theaters durch die katholische Kirche. Die Gründe für diese Umbrüche sind vielfältig und stehen für Mattei im Zusammenhang mit den historischen Entwicklungen, von denen der Wechsel von der Demokratie zur Monarchie und der daraus resultierenden gesellschaftlichen Ordnung eine bedeutende Zäsur darstellte.³⁵¹

Der Verlust der *predica* ist Mattei zufolge auch auf das wachsende wirtschaftliche Interesse zurückzuführen. Die Schuld hierfür sprach er den Impresari zu, in deren Händen sich der Zustand des Theaters von Tag zu Tag verschlechterte und immer weiter von dem entfernte, was das antike Theater einmal gewesen war:

Ora i teatri stando in mano di venali impresari han peggiorato, e peggiorano di giorno in giorno, olte a quello stato poco decoroso, in cui son da sé, secondo la nostra maniera di pensare diversissima da quella de' Greci.³⁵²

Daher sei auch die Musik in Gefahr, die im Theater verankert ist („La cagion[e] del male è il teatro, la musica ha la sua sede nel teatro“)³⁵³ und unter den negativen Entwicklungen leidet. Er geht noch weiter und kritisiert, dass nicht nur die Musik des Theaters, sondern die Musik aller verloren ginge. Denn was in den Theatern gespielt wird, erklingt auch in den Kirchen und privaten Häusern („si canta quel che ivi si sente cantare, e le case, e le chiese rimombano di quegli stessi motivi“)³⁵⁴ und führt zu einem Verlust der Musik im Allgemeinen:

Il male però non è che si perda la musica del teatro, ma che si perda dell'intutti la musica. Poiché essendo il teatro la sede della musica, non si canta in casa, se non quel che si è inteso cantar nel teatro, ed è questo l'altro grandissimo inconveniente.³⁵⁵

Diese Feststellungen sind der Ausgangspunkt für Matteis weitere Kritik und Reformvorschläge, die sich sowohl auf das Musiktheater als auch auf die häusliche Musikpraxis beziehen. Ein Großteil der Arbeit widmet sich aber ausschließlich der Oper, denn sein Lösungsvorschlag für die Hausmusik war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits umgesetzt und verbreitete sich zeitgleich unter den Komponistenkreisen in Wien und Neapel:

³⁵¹ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 38.

³⁵² Ebd., S. 36.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd., S. 59f.

Ma perché tal riforma di teatri, e l'introduzione d'un teatro sacro non dipende da noi, acciocché non perdiamo il tempo in progetti, ma ritroviamo in effetto un sacro ed ameno trattenimento per le gioventù, la quale per lo desiderio della buona musica spesso beve a' torbidi fiumi di Babilonia, proponiamo almeno per trattenimento nelle case i nostri salmi, su de' quali solamente oggi può spersarsi d'aver quella musica filosofica, che non può più aversi in teatro.³⁵⁶

Wieder einmal sind es die Vertonungen seiner Psalmübersetzungen, für die er an dieser Stelle wirbt und sich dabei auf bereits vorliegende Kompositionen von Cafaro bezieht. Hier wird aber auch deutlich, an wen die Musik gerichtet ist und zu welchem Zweck sie dient. Genannt wird die Jugend (*gioventù*), die häufig von der weltlichen Musik verführt werde. Um dem entgegenzuwirken, wird der häusliche Psalmgesang, begleitet mit Mandoline und Harfe,³⁵⁷ als pädagogische Maßnahme vorgeschlagen, die die Jugend auf den richtigen Weg bringen soll. Die Musik als Wegbegleiter zur Frömmigkeit oder gar Bekehrung ist kein neues Mittel und wurde bereits in den Kreisen von Filippo Neri im 16. Jh. in Rom praktiziert. Dieses edle Ziel war daher auch im Sinne der Kirche und spiegelte sich in dem von Mattei veröffentlichten Brief von Monsignor Ippoliti, Bischof von Cortona, in dem er die Verwendung dieser Psalmvertonungen befürwortet und bestätigt, dass die Musik es vermag die Seelen der jungen Menschen zu formen.³⁵⁸

Für das Musiktheater konnte Mattei aber nicht auf ein bereits vorhandenes Repertoire zurückgreifen, das seinen Vorstellungen entsprochen hätte oder aus seinen Arbeiten resultierte. Die von ihm geforderten Werke mussten erst noch geschrieben und komponiert werden, weshalb er zunächst die Notwendigkeit hierfür begründete, indem er den aktuellen Stand des Musiktheaters scharf kritisierte. Auf der musikalischen Ebene konnte er zwar aufgrund mangelnder Kenntnisse keinen Vergleich zur Antike ziehen, doch das hinderte ihn nicht daran, über musikalische Formen, Ordnung der Stimmen und Libretti zu reflektieren und dabei die Werke einiger Komponisten zu würdigen oder zu verurteilen.

Er beginnt seine Argumentation mit der Feststellung, dass *maestà tragica* und *sublimità* nicht länger in der Musik zu finden seien. Es sei ein Irrtum der Komponisten, wenn sie nur die leidenschaftlichen und virtuoson Arien, die vereinzelt auch auf das Einwirken und Verlangen der Sänger:innen zurückzuführen seien, als bedeutungsvoll anerkennen würden. Als Gegenentwurf erwähnt er an dieser Stelle Glucks Vorrede zu *Alceste*:

[...] e il famoso *Cluk* [sic!] nella prefazione alla sua per altro celebre musica dell'*Alceste* giunge ad affermare che non possa affatto farsi una gran musica nelle arie, che non son di passione: anzi passando

³⁵⁶ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 62.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 65.

³⁵⁸ Vgl. ebd.

dalla musica alla poesia francamente decide che si debbano bandir dal dramma tutte le arie, che non son di passione, come inutili, ed inette, non potendo la musica fermarsi sulle sentenze, e sulle massime filosofiche.³⁵⁹

Für Mattei verbirgt sich hier die Gefahr, dass Arien, denen es an Leidenschaften und Affekten mangelte, folglich aus dem Drama gestrichen werden und eine grundsätzliche Beschränkung eintrete, die es zu vermeiden gilt. Inwiefern Gluck sich dieses Umstandes bewusst war, kann er an dieser Stelle nur vermuten: „Ma egli [Gluck] o non conosce se stesso, o giudica con troppa modestia della sua abilità, quando la crede ristretta ad un sol genere di musica.“³⁶⁰

Anschließend führt er weiter aus, dass Musik und Poesie keine Grenzen haben und von denjenigen ruiniert werden, die es wagen solche festzulegen. Das Streben und die Verehrung immer virtuoserer Arien, hinter denen man die wahre Leidenschaft sieht, oder die Verbannung von Arien aus dem Drama, deren Affekte zu gering erscheinen, um sie in Musik zu setzen, stellen für ihn zwei Maximen dar, die auf dasselbe Ergebnis zusteuern.³⁶¹

Aufgrund seines literarischen und philologischen Hintergrunds wendet sich Mattei in den folgenden Seiten ausführlich dem Libretto zu, indem er über Poesie, Rhetorik und Grammatik reflektiert und dabei die großen Poeten der epischen Dichtung und Lyrik (Petrarca, Tasso und Ariosti) aufführt. Für ihn stehen Metastasio's musikalische Dramen an oberster Spitze des Berges, an die seiner Einschätzung nach auch kein zukünftiger Poet herankommen wird. Selbst wenn ein Mensch mit einer von Natur aus vergleichbarer Gabe existiere, so würde er dasselbe wie Metastasio schreiben. Auf diese Weise könne niemand mehr berühmt werden – es sei denn, man erfinde eine andere Art von dramatischer Dichtung mit neuem System:

Un nuovo campo aprì la drammatica per musica al gran Metastasio di rendersi celebre: oggi che questo campo è stato così ben coltivato, non è possibile che un altro possar far mai la stessa comparsa. Poiché se anco ci fosse un uomo (che sarà difficile) che avesse della natura sortiti talenti uguali, pure quando costui vorrebbe dir cose buone, dovrebbe dir le cose stesse del Metastasio, perché tutto il buono ei l'ha scelto, onde non è possibile che un uomo si renda più illustre per questa via, quando non sia di tale abilità, che posse inventare quasi un altro genere di poesia drammatica, e un altro sistema diverso.³⁶²

Dieser Umstand führt seiner Einschätzung nach zu einer großen Hürde für die neapolitanischen Komponisten, die auch in Kapitel 3.2 über das *dramma per musica* thematisiert wurde: Metastasio's Libretti wurden unzählige Male und auf so hohem Niveau vertont, weshalb eine neue Generation von Komponisten stets mit den Werken von Vinci (*Vo solcando un mar crudele*),

³⁵⁹ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 44.

³⁶⁰ Ebd., S. 45.

³⁶¹ Vgl. ebd. Laut Milena Montanile fehlt diese Passage über Gluck in der späteren Edition von Neapel (1781), die sich von der Fassung aus Padova (1780) ableitet.

³⁶² Ebd., S. 50.

Gluck (*Se mai senti spirarti sul volto*), Hasse (*Se tutti i mali miei*) oder Pergolesi (*Stabat Mater*) konfrontiert und daran gemessen wurden.³⁶³ Die Musik dieser neuen Generation sei per se nicht schlecht gewesen, doch fehlte es ihr aufgrund der sich wiederholenden Motive an Wirkungen. Das erklärt seiner Einschätzung nach auch das Verhalten des Publikums: Es wurde gelacht und niemand hörte wirklich zu, weil alles schon „*mille, e mille volte*“³⁶⁴ dagewesen sei. Hiermit begründete Mattei die Notwendigkeit einer neuen Form des Musiktheaters, die sich von der bisherigen Mode abgrenzt und Poeten sowie Komponisten die Möglichkeit eröffnet, sich abseits der Schatten vergangener Generationen zu entfalten. Wie aber soll diese neue musikalische Form gestaltet sein? Welche Unterschiede zum bisherigen Musiktheater kennzeichnen das Neue in der Musik und Poesie? Zumindest auf theoretischer Ebene gibt Mattei Antworten auf diese Fragen und formuliert mit dem *dramma sacro* ein Modell, das die Weiterentwicklung des Musiktheaters gewährleisten soll und dabei die ursprünglichen Werte der Antike wiederaufgreift.

„*Perché escludere il basso?*“ – Kritik am Modell der Stimmlagen-Hierarchie

Zunächst einmal hinterfragt er die festgelegte Anzahl von Personen und ihre stimmliche Zuordnung sowie Paarbildung. In der antiken Tragödie und Komödie sei der Dichter freier gewesen und konnte so viele Figuren einführen, wie er es für Nötig hielt. Irgendwann habe man dann für das Musiktheater beschlossen, die Anzahl der Personen auf sechs zu reduzieren und eine Paarbildung zu etablieren, bei der der *primo uomo* ein Sopran war und mit der *prima donna* korrespondierte. Dasselbe Verhältnis findet sich auf der zweiten Ebene (*secondo uomo – seconda donna*), während sich der König als Tenor³⁶⁵ (*re tenore*) etablierte und die letzte Stimme eine weitere Person aus dem Umfeld seines Hofes darstellte. Durch diese Unterteilung konnte sich laut Mattei die Schönheit der Figuren sowohl auf musikalischer als auch poetischer Ebene erst entwickeln, doch zu Matteis Zeit sei dieses Modell zu vorhersehbar und monoton, da die Verhältnisse allen bekannt waren und sie bereits unzählige Male dargestellt wurden.³⁶⁶

In einer späteren Edition seiner *La filosofia della musica* von 1781 (Neapel) formuliert er den Gedanken, die Rollenverteilung in Abhängigkeit von der Stimmlage neu zu strukturieren:

³⁶³ Vgl. Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 51.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Zur inhaltlich-dramaturgische Beschaffenheit der Tenöre und ihre Charaktervielfalt sei verwiesen auf Saskia Maria Woyke, »Anmerkungen zu Tenorpartien in der Opera seria«, in: *Der Tenor. Mythos – Geschichte – Gegenwart*, hrsg. von Corinna Herr, Arnold Jacobshagen und Thomas Seedorf, Würzburg 2017 (Musik – Kultur – Geschichte, 8), S. 105–120.

³⁶⁶ Vgl. Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 52.

Il miglior progetto pel teatro sarebbe quello di far cantar *due primi uomini, e due prime donne, e due bravi tenori*, giovando poco all'uscita dell'opera, se l'abito è di raso falso, o di vero. E quell'ultime parti eseguite ora da una donnicciuola vestita da uomo, ora da un eunuchetto infelice, perché non si danno a' tenori? Perché escludere il basso? Un *Ircano*, un *Jarba* quanto starebbe bene ad un basso! Si è creduto che la voce di basso non sia voce di galantuomo, e si è rilegata nel teatro buffo: ma è voce più di galantuomo quelle dell'eunuco?³⁶⁷

Über die abnehmende Qualität der Sänger:innen haben sich Mattei und Metastasio bereits in den 1770er-Jahren in ihren Briefen ausgetauscht,³⁶⁸ worauf die hier gestellte Frage, ob nicht die Tenöre die Rollen der als Mann verkleideten Frauen und Eunuchen übernehmen können, vermutlich zurückzuführen ist. Ohne den Gedanken weiter zu vertiefen, stellt Mattei gleich die nächste rhetorische Frage und verleiht ihr dadurch eine größere Gewichtung: Warum den Bass ausschließen? – „Perché escludere il basso?“ Die Basstimme werde nicht als die Stimmlage eines Edelmannes (*galantuomo*) angesehen und ist daher in der Musikkomödie beheimatet, wo sie als *basso buffo* eine zentrale Rolle spielt. Allerdings hinterfragt Mattei diese Stigmatisierung und kehrt die Frage um: Ist etwa die Stimme eines Edelmannes die eines Eunuchen? Er nennt gleich zwei Rollen³⁶⁹, die sich seiner Einschätzung nach hervorragend für den Bass eignen und aus Metastasios Werken stammen.

Die Figur des Ircano ist die des skythischen Prinzen in *Semiramide riconosciuta*, dem unter den drei Bewerbern um die Hand von Tamiri kämpferische Eigenschaften zugeschrieben werden.³⁷⁰ In der musikalischen Umsetzung von Hasse, Händel, Vinci aber auch Guglielmi waren keine Bassisten vorgesehen. Einzige Ausnahme ist vielleicht die Fassung von Porpora (Venedig 1729), in der Giuseppe Maria Boschi die Rolle des Ircano bei der Uraufführung sang, der zuvor bei Händel in London als Bassist Karriere machte. Allerdings war Boschi mit seinem Stimmumfang (*G* bis *g'*) und der Fähigkeit eines kräftigen und virtuosens Gesangs in für Bassisten

³⁶⁷ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, Note [XXXIV], S. 76.

³⁶⁸ Aus diesen Briefen zitiert später Arteaga in seiner Kritik über die Kastraten. Vgl. Corinna Herr, *Gesang gegen die ›Ordnung der Natur?‹ Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2007, S. 370.

³⁶⁹ Dass es sich hierbei um die im folgenden Abschnitt genannten Rollen aus Metastasios Werken handelt, kann an dieser Stelle nur vermutet werden und wird von Mattei nicht weiter bestimmt. Da in diesem Kontext aber konkret über die Zuordnung der Rollen anhand der Stimmlagen im Musiktheater reflektiert wird, und der Bezug zu Metastasio in Matteis gesamten Oeuvre stets gegeben ist, liegt es nahe, dass hiermit die gleichnamigen Figuren aus *Semiramide riconosciuta* und *Didone abbandonata* gemeint sind. Hierfür spricht auch der Umstand, dass er im folgenden Abschnitt [XXXVI] Metastasios *Semiramide* und die musikalische Umsetzung von Jommelli hervorhebt.

³⁷⁰ Man könnte anhand der genannten Charaktereigenschaften ein plakatives Bild zur Darstellung von Männlichkeit (kämpferisch, dominant) skizzieren, der eine tiefe Stimme zugeordnet wird und Bezüge zur Natürlichkeit der tiefen, männlichen Stimme schaffen. Inwiefern sich eine Zuordnung der Geschlechterrollen hinter Matteis Reflexion verbirgt, ist nicht Gegenstand dieser Arbeit, weshalb auf ein Männlichkeitsdiskurs im weiteren Verlauf verzichtet wird und grundsätzlich verwiesen sei auf: Silke Leopold, »Not Sex but Pitch: Kastraten als Liebhaber – einmal über die Gürtellinie betrachtet«, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik. Festschrift für Klaus L. Neumann*, hrsg. von Hans-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart 2000, S. 219–240.

unüblichen Höhen einzigartig.³⁷¹ Es ist somit nachvollziehbar, dass Boschis Gesang auch als „baritonal“³⁷² bezeichnet wird und er vor allem in höheren Lagen seine Virtuosität bewiesen haben muss. Auch die Verwendung des Tenorschlüssels in der venezianischen sowie der späteren neapolitanischen Fassung (1739) deuten darauf hin, dass Ircano von Porpora de facto als Tenor konzipiert war. In der Kopie³⁷³ der venezianischen Fassung wurde Ircano in den Rezitativen vorwiegend mit einem c-Schlüssel notiert, während seine Solo-Arie *Saper bramate tutto il mio core?* plötzlich einen f-Schlüssel aufweist und die Koloraturen parallel zum *basso continuo* laufen.³⁷⁴ Der plötzliche Wechsel scheint auch den Kopisten dazu verleitet zu haben versehentlich im zweiten System (T. 4) aus Gewohnheit erneut den Tenorschlüssel zu verwenden, obwohl die gesetzten Töne der Melodie weiter im Bassregister verlaufen. Auf der nächsten Seite wird dann wieder ein f-Schlüssel eingeführt, der bis zum Ende beibehalten wird.

In Neapel hingegen sang die Rolle des Ircano der Tenor Angelo Maria Amorevoli³⁷⁵, der vermutlich von Porpora selbst zum Sänger ausgebildet wurde und am Teatro San Carlo zum prominenten Ensemble zählte.³⁷⁶ Für ihn wurde die Arie überarbeitet, indem sie komplett im Tenorschlüssel und in B-Dur notiert wurde. Der Gestus des Melodieverlaufs weist weiterhin Parallelen zur venezianischen Fassung auf, allerdings gibt es deutliche rhythmische Abweichungen und die Koloraturen und Verzierungen laufen nicht länger parallel zum *basso continuo*.³⁷⁷ Als Ergänzung findet sich in Akt I, Szene VI noch eine weitere Arie, die in der ursprünglichen Fassung von 1729 fehlt. Zwischen den Rezitativen *La Principessa udisti?* und *Felice te, se puoi* ist hier die Arie *Maggior follia*³⁷⁸ eingebettet worden, die ebenfalls eine Tenor-Arie darstellt, jedoch einen weitaus größeren Ambitus aufweist, der gleich zu Beginn mittels eines

³⁷¹ Vgl. Irene Brandenburg, Art. »Boschi, Giuseppe Maria«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14571>, abgerufen am 27.01.2021.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Vgl. Nicola Porpora, *Semiramide riconosciuta*, Abschrift, 1729, GB-Lam MS. 81, Digitalisat, IMSLP, https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP648302-PMLP43968-AA_Porpora_Semiramide_riconosciuta.pdf, abgerufen am 27.01.2021.

³⁷⁴ Ebd., S. 206.

³⁷⁵ Zur Biographie und künstlerischen Werdegang von Amorevoli sei verwiesen auf Irene Brandenburg, Art. »Amorevoli, Angelo Maria«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16632>, abgerufen am 27.01.2021.

³⁷⁶ Vgl. Nicola Porpora, *Semiramide riconosciuta*, Libretto-Eintrag, <http://corago.unibo.it/evento/0000357823>, abgerufen am 27.01.2021.

³⁷⁷ Nicola Porpora, *Semiramide riconosciuta*, Abschrift der neapolitanischen Partitur am Teatro di San Carlo, [1739], I-Nc 30.2.14, Digitalisat, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0155034&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 27.01.2021, 106r. Eine weitere Kopie der neapolitanischen Fassung befindet sich in der Königlichen Privat-Musikaliensammlung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden, D-Di Mus.2417-F-2, Digitalisat, https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP390081-PMLP43968--Mus.2417-F-2-_La_Semiramide_riconosciuta_Atto_Primo.pdf, abgerufen am 27.01.2021.

³⁷⁸ Vgl. ebd., 38v.

zweimaligen Abwärtsgangs von g' nach c das tonale Spektrum präsentiert und im weiteren Verlauf für die dramaturgische Entwicklung noch um eine Sekunde über- bzw. unterschritten wird.

Die Figur des Jarba stammt hingegen aus Metastasios Werk *Didone abbandonata* und ist ein König, der sich zunächst als sein eigener Botschafter Arbace ausgibt. Nachdem sein Werben um Didone ins Leere lief und er erneut abgewiesen wurde, schwört er Rache und befiehlt die Ermordung Eneas. Zu dieser Vorlage entstanden im 18. Jh. zahlreiche Bühnenerwerke, darunter auch wieder Porpora (1725), Vinci (1726), Hasse (1742) und Jommelli (1747). Dass die Rolle des Jarba vornehmlich an Kastraten wie Gaetano Berenstadt³⁷⁹ (Rom; Vinci) aber auch Tenöre wie Giovanni Battista Pinacci³⁸⁰ vergeben wurden, überrascht hierbei nicht und entspricht der damalige Mode.

Matteis einfache Frage, wieso nicht auch Bassisten die Rollen der Prinzen und Könige übernehmen können, stellt somit einen Bruch mit der bisherigen Gesangstradition dar, wodurch die Stimmhierarchie auf der Bühne von oben nach unten verändert wird und die Kastraten zunehmend unter Druck geraten. Er ist aber nicht der einzige Gelehrte, der in einer Schrift das zeitgenössische Modell kritisiert. Bereits 1745 berichtete Johann Adolph Scheibe über eine Opera seria Aufführung, in der Alexander der Große und seine Helden mit weiblichen Stimmen besetzt waren. Hinter seiner rhetorischen Frage, „ob denn Alexander mit einer Menge von Weibern die Welt bezwungen habe“³⁸¹, ist die Kritik am Gesang der Kastraten und ihren männlichen Rollen auf der Bühne deutlich zu erkennen.

Ab der Mitte des 18. Jh. nahm die Zahl der Kastraten auf der Opernbühne allmählich ab. Zum Zeitpunkt der Neuveröffentlichung von *La filosofia della musica* war der gesangsästhetische Umbruch und die Akzeptanz für eine neue musikalische Mode aber längst nicht flächendeckend vollzogen. Kritik gegenüber Kastraten gab es schon zuvor und meist aus Frankreich, doch bedeutende Schriften wie Stefani Arteagas *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783) und deren nahezu zeitgleichen Übersetzung ins Deutsche von Johann Nicolaus Forkel, die den Kastratendiskurs prägte und sowohl die Praxis als auch das gender-bending auf der Bühne verurteilte, erschien erst zwei Jahre nach Matteis Veröffentlichung.³⁸²

³⁷⁹ Vgl. Leonardo Vinci, *Didone abbandonata*, Libretto, Rom 1726, Digitalisat Ufficio Ricerca Fondi Musicali, <http://www.urfm.braidense.it/rd/02297.pdf>, abgerufen am 28.01.2021.

³⁸⁰ Vgl. Nicola Porpora, *Didone abbandonata*, Datensatz zur UA in Reggio nell'Emilia 1725, <http://corago.unibo.it/evento/SSC0001518>, abgerufen am 28.01.2021.

³⁸¹ Silke Leopold, »Not Sex but Pitch: Kastraten als Liebhaber – einmal über die Gürtellinie betrachtet«, S. 236ff.

³⁸² Vgl. Corinna Herr, *Gesang gegen die ›Ordnung der Natur‹? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, S. 369–372.

„E questa è musica?“ – Kritik am Umgang mit den Arien

Matteis nächster Kritikpunkt weist im Ansatz einige Parallelen zu Francesco Algarottis musikästhetischer Schrift *Saggio sopra l'opera in musica* (1755) auf und bezieht sich auf die Praxis der Kürzung und unnötigen Streckung der Arien. Als Beispiel nennt er zunächst *Semiramide* und verweist auf die größere Vielfalt der von Metastasio gewählten Metren. Diese Tatsache führte dazu, dass „i maestri di cappella poveri“³⁸³, welche es gewohnt waren einfache und kurze Texte zu vertonen, diverse Kürzungen vorgenommen haben, wohingegen Komponisten wie Jommelli sich nicht zu beherrschen wussten.³⁸⁴ In Rom besuchte Mattei eine Aufführung der Oper *Demofonte* und stellte im ersten Akt fest, dass die Arie des Timante *Se ardire, e speranza* verändert wurde. Der zweite Teil wurde gestrichen und eine Cavatina entstand:

Così talvolta ho veduto toglier del tutto la secona parte d'un'aria, per farne, come dicono, una "cavatina". Ma io domando, questa *cavatina* a che serve? Forse bisogna in qual luogo una *musica* più breve? E perché poi quei quatro versi che restano, replicarsi cento volte? Non era meglio lasciarne otto versi, e replicargli cinquanta volte, e non cento? Queste *cavatine* debbono lasciarsi solo ove il poeta le ha fatte, ed ivi far che, ove il poeta ha voluto esser breve, la musica sia ancor tale.³⁸⁵

Mattei kannte die Werke von Metastasio gut und es verwundert auch nicht, dass er eine Kürzung der Arie als problematisch erachtete. Grundsätzlich habe er aber nichts gegen kürzere Formen wie die Cavatina, doch müssten sich die Komponisten und Musiker an den Dichter halten. Wenn dieser einen kürzeren Text vorschreibt, solle sich auch die Musik der Länge anpassen. Allerdings dürfe auch nicht der umgekehrte Fall eintreten und eine unnötige Streckung durch die Komposition vorgenommen werden. Die unzählige Wiederholung einzelner Textabschnitte bis zum Überdruß („replicar continuamente fino alle nausea una cos stessa.“)³⁸⁶ stellt für ihn einen Missbrauch (*abuso*) dar. Um seine Kritik zu veranschaulichen, müsse man nur einmal wahllos in ein Musikbuch schauen: „apriamo un libro di musica a caso, leggiamo le parole d'un'aria, e sia quelle di Poro ad Alessandro“. Mehr oder weniger zufällig stößt er dabei auf Poros Arie *Vedrai con tuo periglio* in Metastasios *Alessandro nell'Indie* und veranschaulicht, was ein *maestro di cappella* daraus macht, wobei er auf die Erwähnung eines Komponisten verzichtet. Der Text der Arie wurde von Mattei mit allen Wiederholungen im Fließtext niedergeschrieben, wobei er bei mehreren Wiederholungen in Klammern anmerkt, dass das Wort *lampo* nun zehnmal wiederholt werde. Am Ende der Strophe fragt sich Mattei, ob wir nun

³⁸³ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 53.

³⁸⁴ Vgl. ebd.

³⁸⁵ Ebd., S. 54.

³⁸⁶ Ebd.

endlich am Ende angelangt seien („Ci cederemo forse, che sia finita?“). Dabei vergleicht er die Länge der Arie mit einer Reise, deren Ziel längst nicht erreicht sei. Für den Rückweg auf derselben Straße müsse man jetzt den Wagen wechseln und sich einer Kalesche bedienen (*calesso*). Diese Fahrt hat es aber in sich, denn es wird in Sechzehntel galoppiert („qui si galoppa con mille semicrome arpeggianti“) und in Höhen geträllert („qui non si corre, ma si vola sulle penne d’altre note gorgheggianti“), ehe die Pferde müde zu Boden sinken und die Kadenz erklingt:

E poi? E poi i cavalli stanchi dal lungo corso si buttano stramazzone a terra, e nel silenzio universal si fa la *cadenza*, e perdiamo un quarto d’ora di tempo su quell’a del *donator*, per dar soddisfazione al musico insulso. Ma finalmente proseguiremo il viaggio, ed il musico resterà caduto? Oibò. Il musico risorge qual Anteo, canta quattro note di seconda parte (la quale pecca al contrario di soverchia brevità) che serve per un rinfresco, e poi ripiglia calorosamente il corso, non già per andare avanti, ma per tornare in dietro due altre volte con quel *vedrai, vedrai*, dovendosi replicare la prima parte.³⁸⁷

Die Qual nehme für Mattei kein Ende und die musikalische Umsetzung der Arie gleiche einem Höllenritt, der mit der Musik, dem Theater oder den Regeln der griechischen Philosophen nichts mehr gemein habe: „E questa è musica? E per questa va la gente al teatro? E tanti filosofia della Grecia davan leggi musiche, per farsi poi queste inezie!“³⁸⁸ Auf Wiederholungen müsse man deshalb aber nicht komplett verzichten, zumal sie ein notwendiges Mittel für die musikalische Sprache seien. Doch wenn der Poesie doppelte Wiederholungen gestattet sei, könne man der Musik vier Wiederholungen zugestehen, aber eben nicht hunderte und auch nicht an jeder Stelle, sondern nur dort, wo es glaubwürdig sei.³⁸⁹

Eine nicht endende Abgangsszene, die vom ungehorsamen *principe contralto* mit dem Wort *parto* eingeleitet wird und wohlmöglich auf einen Befehl des *re tenore* zurückzuführen ist, scheint für Mattei ebenfalls nicht gerade glaubwürdig zu sein. Wenn dann noch eine zweiminütige Arie erklingt, verkörpere die Szene nicht länger den ursprünglichen Gedanken des Poeten. Der Komponist solle die Musik niemals nach Lust und Laune, sondern für die Dichtung komponieren.³⁹⁰ Die Länge des Librettos stehe längst nicht mehr im Verhältnis zur Musik. Um dem entgegenzuwirken, wäre es sinnvoll, die Tugenden der Figuren auf mehrere und kürzere Arien zu verteilen:

³⁸⁷ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 55.

³⁸⁸ Ebd., S. 56.

³⁸⁹ Vgl. ebd.

³⁹⁰ Vgl. ebd.

Questa è l'altra sconcezza: il libretto non è mai lungo, il maestro non ha da far la musica a capriccio, l'ha da comporre per quella poesia che ha. È necessario che il *soprano* faccia pompa di tutta la sua virtù in un'aria sola, che ha da contenere la durata di quattro? Non portrebbe questa sua virtù dividersi in quattro arie, con maggior comodo suo, degli ascoltanti, e della poesia?³⁹¹

Matteis Kritik bezieht sich hier vor allem auf die neueren musikalischen Umsetzungen der metastasianischen Libretti. Wenn es aber ein Verlangen nach längeren Arien gebe, müsse man die Poesie um mehrere Strophen erweitern, um eine ständige Wiederholung zu unterbinden. Nur dann sei die Länge der Musik auch „glaubhaft“ (*verisimile*).³⁹² Hierfür verweist er auf die kleineren Bühnen (*teatrini*), deren Finali bereits so konzipiert seien, dass ausreichend Text für die Duette, Trios und Quartette von den Librettisten zur Verfügung gestellt wird und die Komponisten nicht länger gezwungen werden, einzelne Wörter zu häufig zu wiederholen. Dieses System möchte Mattei auch in das große Theater (*gran teatro*) Schritt für Schritt einführen:

Perciò ne' teatrini la musica ordinariamente è più verisimile, perché l'aria son lunghe, e ci sono tanti finali, che sono specie di duetti, terzetti, e quartetti di molte strofe, e non son costretti i maestri di replicar tante volte le stesse parole. Bisognerebbe dunque andar pian piano introducendo questo sistema ancora nel gran teatro.³⁹³

Das Einzige, das dieser Umsetzung im Wege stehe, ist laut Mattei der Mangel an geeigneten Dichtern, von denen es zwar schon unzählige versucht hatten, aber niemand an die Klasse eines Metastasio herangekommen wäre: „Ma dove abbiamo questi poeti?“³⁹⁴

„e così s'avrebbe la musica greca“ – Il sacro tragico teatro

Nachdem die Missstände des modernen Musiktheaters aus der Perspektive eines Poeten skizziert und die Notwendigkeit neuer Formen deutlich gemacht wurden, formuliert Mattei ein neues Modell und bezeichnet dieses als *sacro tragico teatro*.³⁹⁵ Hierin fließen alle Forderungen, die aus seinen vorherigen Reflexionen resultieren und einen Lösungsvorschlag darstellen, womit die *predica* der Antike wieder ins Theater zurückkehren soll und Poesie und Musik nicht länger im Ungleichgewicht stehen.

Zur Eröffnung des *sacro tragico teatro* sollen zunächst die *oratori* von Metastasio verwendet werden, da diese nach Mattei auch wahre Tragödien seien („che son vere compitissime

³⁹¹ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 56.

³⁹² Vgl. ebd., S. 57.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Ebd., S. 61.

tragedie“)³⁹⁶ und aufgrund ihrer zweiteiligen Anlage eine ideale Länge aufweisen. Somit werden Metastasios Oratorien zur Vorlage für weitere Werke des *sacro tragico teatro*, an denen sich die neue Generation an Librettisten orientieren können. Da diese Werke für Mattei bereits vollkommen sind, finden sich auch keine weitere Kritik oder Verbesserungsvorschläge. Aufgrund der persönlichen Beziehung aber auch großen Wertschätzung gegenüber Metastasio ist für Mattei an dieser Stelle zum Libretto bereits alles gesagt. Es ist aber davon auszugehen, dass sich die zuvor genannten Missstände auch hier nicht wiederfinden dürfen.

Als nächstes stellt er sich die Frage, wem die Ehre erteilt werden soll, diese Werke aufzuführen: „Ma chi avrà la cura di fare eseguir questi oratori?“³⁹⁷ Auf keinen Fall solle das *sacro tragico teatro* in die Hände eines geldgierigen und käuflichen Impresarios („*L’impresario venale?*“) fallen.³⁹⁸ Dieser würde nur acht Tage benötigen, um die Werke in einen schlimmen Zustand zu versetzen:

Fra otto giorni gli vedreste ridotti a peggiore stato degli altri drammi, e si cominceranno a cambiar le parole delle arie, per dar piacere a qualche cantante ridicolo, che non sapendo cantare che una sola cosa, vorrebbe sempre quelle o ci entri, o non ci entri.³⁹⁹

Stattdessen sollen die Werke im höfischen Theater der Souveränität praktiziert („far eseguire dal Sovrano nel suo particolar teatro“)⁴⁰⁰ und vor Fremdeinwirkung geschützt werden. Nur so können Musik und Poesie in Einklang bleiben und das Publikum, welches in Stille und voller Aufmerksamkeit der Handlung folgt, erfährt die *predica* eines Joas (Gioas), Josefs (Giuseppe) oder einer Judit (Giuditta). Die Anwesenheit des Herrschers könnte in diesem Sinne zwei Funktionen haben. Einerseits würde die höfische Verankerung eine Legitimierung des *sacro tragico teatro* bedeuten. Hierfür sprechen vor allem Matteis ständige Bemühungen, seine Psalmübersetzungen und die daraus resultierende Musik am Hof zu platzieren. Ein weiterer Punkt ist die Vorstellung, dass die *predica* mit ihren alttestamentarischen Erzählungen christliche Werte vermittelt, die auch auf den Herrscher einwirken und seine Handlungen und Entscheidungen prägen sollen. Die aus der Bibel entnommenen Handlungen, Figuren und Motive lösen eine Reflexion der eigenen Moral aus, was laut Mattei das Ziel des antiken Theaters gewesen ist. Es sind vor allem die Geschichten des Alten Testaments und die Darstellung der durch und durch bösen Figuren, der Tyrannen und Verräter, deren schlechte Moral und Handlungen das Publikum – und somit auch der Herrscher – mit den eigenen Werten und dem eigenen Handeln vergleichen

³⁹⁶ Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 61.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Ebd.

sollen.⁴⁰¹ Die Reflexion des Publikums, ausgelöst durch die Handlungen auf der Bühne, ist somit das Ziel der *predica*, womit auch wieder der pädagogische Ansatz aus dem antiken Theater von Mattei aufgegriffen wird. Auch wenn die Musik am Ende nicht rekonstruiert werden kann, könne der Grundgedanke und das Modell der Antike auf diese Weise wiederbelebt werden: „e così s'avrebbe la musica greca.“⁴⁰²

Dass diese Form des Musiktheaters nicht nur der Souveränität vorbehalten bleiben soll, zeigt die grundsätzliche Bereitschaft, das *sacro tragico teatro* auch von einem Impresario aufführen zu lassen, sofern ein strenges Gebot ihn dazu zwingt, keine Silbe des Librettos zu ändern, egal wie hoch der Druck der Sänger:innen auch sein möge.⁴⁰³ Unter diesen Umständen sei eine weitere Verbreitung grundsätzlich möglich.

In der Praxis gibt es aber noch ein weiteres Problem, denn die von Mattei festgelegte Spielzeit entspricht nicht dem regulären Stagioni-System eines öffentlichen Musiktheaterbetriebes. Werke dieser Art sollen ausschließlich während der Fastenzeit (*quaresima*) aufgeführt werden – eine Zeit, in der die Theater geschlossen blieben und das von der Kirche bestimmte Aufführungsverbot von Schauspiel in Kraft trat.

Die Missachtung dieser Regelung konnte schwerwiegende Folgen haben. Doch nicht nur öffentliche Theaterhäuser waren von der Bestimmung betroffen. Auch auf privaten Bühnen und am Hof war während dieser Zeit – wenn überhaupt – nur eine konzertante Aufführung erlaubt. Die Öffnung des königlichen Theaters in Neapel während der Fastenzeit war somit ein klares Zeichen gegen den kirchlichen Beschluss, womit sich das Königshaus über den Willen der Kirche stellte.⁴⁰⁴ Der Umstand führte auch dazu, dass die restlichen Theaterhäuser, die in Neapel teilweise vom Hof mitverwaltet wurden, dem Vorbild des königlichen Theaters folgten und Genehmigungen erteilt bekamen. Für die Impresari war das auch von großem wirtschaftlichem Interesse, zumal die Fastenzeit kaum Einnahmen bescherte und laufende Kosten dennoch gedeckt werden mussten. Wie Zingarellis *La Distruzioen di Gerusalemme* beispielsweise das Teatro Valle in Rom vor dem wirtschaftlichen Untergang während der Fastenzeit bewahrte, wird an späterer Stelle noch weiter vertieft. Auch in Florenz lassen sich solche Tendenzen nachweisen, bei denen die Impresari und das Königshaus die Fastenzeit noch vor der Verbreitung der *drammi sacri* als neue Spielzeit etablieren wollten. Möglich wurde das aber erst mit der

⁴⁰¹ Vgl. Franco Piperno, »Azione Sacra per Musica: Neapolitan Sacred Dramas For Lenten Operatic Seasons and the Freemasonry«, S. 75.

⁴⁰² Saverio Mattei, *La Filosofia della Musica*, S. 61.

⁴⁰³ Vgl. ebd.

⁴⁰⁴ Für das in diesem Fall eintretende Spannungsverhältnis zwischen Staat, Kirche und Theater, sei verwiesen auf Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 153ff.

Rezeption der aus Neapel stammenden Tradition, die wohlmöglich als Präzedenzfall für weitere Theaterhäuser in Italien diene.

Die Etablierung der Fastenzeit als neue *stagione* in Neapel

Die Anfänge der *drammi sacri* sind anhand der Spielpläne und überlieferten Libretti belegt. In den meisten Fällen wurde die *quaresima* als Spielzeit angegeben. Auch die szenische Aufführungspraxis ist in zahlreichen Kritiken oder Berichten überliefert, von denen Goethes *Italienische Reise* und die darin enthaltene Schilderung von Giuseppe Giordanis *La Distruzione di Gerusalemme* am Teatro di San Carlo (9. März 1787) zu den prominentesten zählt.⁴⁰⁵ Doch welchem Umstand war es zu verdanken, dass man sich in Neapel dem lang anhaltenden Verbot widersetzte und die Fastenzeit als neue Spielzeit etablierte?

Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass Mattei in seiner Formulierung des *sacro tragico teatro* an keiner Stelle auf eine szenische Aufführungspraxis hinweist. Andererseits sprach er auch nicht von Konzerten, wodurch nicht klar ist, welche Variante er bevorzugte. Eine konzertante Aufführungspraxis wäre mit der bereits vorhandenen Oratorienpraxis einhergegangen und aus Sicht der Kirche akzeptabel gewesen. Gegen eine konzertante Aufführungspraxis spricht jedoch die Herleitung des *tragico sacro teatro*, das auf die Kritik des modernen Musiktheaters zurückzuführen ist. Auch die Terminologie mit der Verwendung des Begriffs *teatro* statt *oratorio* ist ein weiteres Indiz für ein szenisches Modell. Dafür spricht auch der ständige – wenn auch negative – Verweis auf die Impresari und deren Sänger:innen. Letztendlich gibt Mattei in seiner *La filosofia della musica* keine konkrete Antwort auf diese Frage, weshalb weitere Vermutungen zu keinem Ziel führen, zumal es nichts an der Tatsache ändert, dass die *drammi sacri* szenisch konzipiert waren.

Spätestens mit der Uraufführung von Giordanis *La Distruzione di Gerusalemme* (1787) am Teatro di S. Carlo wurde der Bruch mit der kirchlichen Regelung offiziell vollzogen und die Fastenzeit durch die Souveränität als Spielzeit legitimiert. Anhand der im Sartori-Katalog verzeichneten Libretti sowie die in Croces *I teatri di Napoli* erwähnten Werke wird aber deutlich, dass am Teatro del Fondo und Fiorentini bereits zuvor Werke wie *La Figlia di Jefte* (1785) und *Davide e Assalone* (1786)⁴⁰⁶ unter der Bezeichnung *dramma sacro per musica* vermutlich

⁴⁰⁵ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, Stuttgart 2020, S. 212.

⁴⁰⁶ Aus den Libretti-Einträgen gehen die Namen der Librettisten und Komponisten nicht hervor. Im Fall von *La Figlia di Jefte* konnte Franco Piperno anhand von Croces *I teatri di Napoli* zumindest den Namen Giuseppe Lucchesi aus Librettis ausfindig machen, jedoch steht bei den Komponisten nach wie vor ein Fragezeichen im Raum. Vgl. Franco Piperno, *La Bibbia all'opera*, S. 205.

szenisch aufgeführt wurden. Diese Aufführungen hatten ebenfalls eine Verbindung zum Hof, denn das Teatro del Fondo war de facto ein königliches Theater und das Fiorentini war wegen der Finanzierung des Wiederaufbaus ebenfalls in der Verwaltung des Hofes. Anhand der im Libretto vorhandenen Personenregister wird am Beispiel von *La Figlia di Jefte* deutlich, dass Personen wie beispielsweise Antonia Buonocore, die eigentlich am Teatro di San Carlo für die Kostüme zuständig war, zeitgleich an beiden Häusern tätig waren. Trotz dieser Verbindung zum Hof haben beide Theater nicht den gleichen symbolischen Stellenwert wie das San Carlo, das sowohl durch seine Lokalität als auch Gründung von Carlo di Borbone weitaus stärkere Bezüge zum Königshaus aufweist. Man könnte auch annehmen, dass das Konzept des *tragico sacro teatro* am Fondo und Fiorentini erprobt wurde, ehe sich der Hof dazu bereit erklärte, das Teatro di S. Carlo hierfür zu öffnen. Allerdings fehlen dafür jegliche Belege und auch der Umstand, dass an beiden Opernhäusern die *opera buffa* in den Spielplänen vorherrschte, stellt einen Kontrast zu den geistlichen und mit christlichen Werten versehenen *drammi sacri* dar.

Unabhängig davon steht weiterhin die Frage im Raum, was der Auslöser für die neue Fasten-Spielzeit war. Konkrete Beschlüsse, Anordnungen, Genehmigungen oder Verurteilungen gegenüber der Praxis konnten bislang nicht nachgewiesen werden, weshalb vermutet wird, dass die politische Situation in Neapel, das angespannte Verhältnis zu Rom, der kritische Blick nach Frankreich, aber auch das Wirken der Freimaurer⁴⁰⁷ den Raum schufen, in dem sich das *dramma sacro* legitimieren und entfalten konnte.

Für DelDonna stellt der Bruch zwischen den Bourbonen in Neapel und dem Papst in Rom einen der wichtigsten Aspekte zur Entstehung des *dramma sacro* dar, der bis auf Carlo di Borbone zurückzuführen ist.⁴⁰⁸ Im Kapitel zur Darstellung der Geschichte Neapels⁴⁰⁹ wurden die vom Papst verweigerte Anerkennung zur Krönung Carlo di Borbone sowie weitere Probleme ausführlich geschildert und sollen an dieser Stelle in Erinnerung gerufen werden. Die Beziehung zwischen Staat und Kirche war brüchig und es folgten politische, aber auch kulturelle Beschlüsse, die sich von Neapel aus gezielt nach Rom richteten.⁴¹⁰ Diese Politik wurde auch vom Staatsminister Tanucci verfolgt, der eng mit den Ideen der Aufklärung verbunden war. Neben der Auflösung diverser Klöster ist auch die Vertreibung der Jesuiten auf ihn zurückzuführen. Eine der symbolreichsten Beschlüsse war die Aufhebung des China-Festes (1776), wodurch

⁴⁰⁷ Vgl. Franco Piperno, »Azione Sacra per Musica: Neapolitan Sacred Dramas For Lenten Operatic Seasons and the Freemasonry«, S. 77ff.

⁴⁰⁸ Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 155.

⁴⁰⁹ Siehe Kapitel 2.2 *Der Konflikt zwischen Carlo und Clemens XII.*, S. 25–28.

⁴¹⁰ Für eine detaillierte Darstellung der Kulturpolitik der Bourbonen sowie Rivalität zwischen Rom und Neapel sei wieder einmal verwiesen auf Jill Johnson Deupi, *Cultural Politics in Bourbon Naples, 1734–1799: Antiquities, Academies and Rivalries with Rome*.

sich Neapel weigerte, das traditionelle Tribut an den Papst abzugeben. Die Öffnung der Theaterhäuser während der Fastenzeit wäre im Verhältnis dazu eine weitaus geringere Provokation gewesen. Aus Sicht des Königshauses und der aufklärerischen Gelehrten war dies nur ein weiterer Schritt, der die Macht des Staates gegenüber der Kirche demonstrierte. Selbst wenn sich der Klerus zu diesem Zeitpunkt öffentlich echauffiert hätte, wäre sein Einfluss auf die Politik mittlerweile so gering gewesen, dass die Beschwerden eine Öffnung der Theaterhäuser wohlmöglich nicht hätten verhindern können.

Für Rom und die katholische Kirche waren die aus dem trotzigem Neapel stammenden Provokationen gegen Ende des 18. Jh. bereits bekannt. Eine weitaus größere Gefahr ging hingegen von Frankreich aus, wo die Säkularisierung mit der Verfassung *Constitution civile du clergé* (1790) weiter voranschritt und eine radikalere Entmachtung und Enteignung zur Folge hatte. Diese Zäsur bedeutete auch ein neues Machtverhältnis zwischen Staat und Kirche. Franco Piperno sieht hinter dieser Bedrohung den Grund für einen neuen Zusammenschluss in Neapel. Sowohl Staat als auch Kirche blickten besorgt nach Frankreich. Für beide Parteien würde der Einmarsch Napoleons das Ende ihrer Macht bedeuten, weshalb die langanhaltenden Streitigkeiten untereinander beiseitegelegt wurden:

La chiesa non pare aver ostacolato il fenomeno, né le poteva convenire il farlo: dagli anni '90 in poi, a seguito della *Costituzione civile del clero* promulgata in Francia e delle aspre lotte fra clero e Direttorio che ne seguirono, in Italia, soprattutto negli stati a più forte vocazione antidemocratica, Stato e Chiesa accantonarono vecchi rancori e dispute irrisolte e si coalizzarono contro il secolarismo di matrice transalpina; il fenomeno dell'apertura quaresimale dei teatri pubblici e del conseguente affermarsi del repertorio sacrodrammatico, può essere quindi spiegato anche come una manifestazione appariscente di questa coalizzazione.⁴¹¹

Im Bezug auf Matteis Konzept des *tragico sacro teatro* konnte die Kirche sogar vom Erfolg der späteren *drammi sacri* profitieren. Zwar bedeuteten szenische Darstellungen während der Fastenzeit einen Bruch mit den alten Konventionen, immerhin basierten die Werke aber auf biblischen Stoffen und auch Matteis Verlangen nach der antiken *predica* konnte nur im Sinne der Kirche gewesen sein. Angesichts der sich nähernden Säkularisierung wurde das biblische Theater zu einem wichtigen öffentlichen Ereignis, bei dem die Vermittlung christlicher Werte im Fokus stand und durch das der Einfluss der Kirche auf die Bevölkerung auch während der Besetzung Neapels gesichert war.

⁴¹¹ Franco Piperno, *La Bibbia all'opera*, S. 14.

Die Entstehung der *drammi sacri* in Neapel steht somit im direkten Zusammenhang mit Matteis *La filosofia della musica* und den darin enthaltenen Ansätzen zur Etablierung eines *tragico sacro teatro*. Zur Veröffentlichungszeit der zweiten Edition im Jahr 1779 wurde im königlichen Palast von Caserta Metastasios *Isacco* mit Musik von Jommelli auf der Bühne des Theaters aufgeführt, womit die Forderung der Beteiligung und Ausführung geistlicher Werke durch die Souveränität bereits erfüllt wurde.⁴¹² Die *Gazzetta universale* berichtete am 23. Februar des Jahres von den bereits stattfindenden Proben, jedoch finden sich in der Ankündigung noch keine Hinweise auf eine szenische Aufführungspraxis: „[...] ora poi si preparano in questo Teatro [Palazzo Reale di Caserta] degli Oratori Sacri e mercoledì vi si canterà l’*Isacco* poesia dell’immortale Metastasio, e musica del Celebre Jomella [sic].“⁴¹³ Die Beteiligung der Souveränität erreichte mit den ersten *drammi sacri* am Teatro di San Carlo ihren Höhepunkt und auch die Tatsache, dass alle Werke stets Ferdinand IV. gewidmet wurden, verdeutlicht die Umsetzung von Matteis Forderung. Es dauerte auch nicht lange, bis sich ein Librettist namens Carlo Sernicola von den übrigen hervorhob. Von ihm stammte auch das Libretto zur Uraufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* (Giordani) am Teatro San Carlo, womit ihm auf Anhieb ein großer Erfolg gelang, auf den noch weitere folgten: *Debora e Sisara* (Guglielmi 1788), *Gionata* (Piccini 1792) und *Sofronia e Olindo* (Andreozzi 1793). Über Sernicola ist nicht viel bekannt, und so plötzlich wie er sich als Librettist einen Namen machte, so schnell verschwand er auch wieder. Es existieren nur wenige Berichte über ihn und auch sein Pseudonym Arimedonte Parteniate, das Piperno ihm anhand römischer Quellen zuweisen konnte und welches vor allem in den Kreisen der Arkadischen Poeten zirkulierte, gibt keine weiteren Aufschlüsse zur Person. Keiner der beiden Namen taucht in den historischen Lexika auf, weder bei Croce, Florimo oder anderen.⁴¹⁴ Anhand der veröffentlichten Libretti lässt sich auch der Zeitraum, in dem Sernicola für den Hof arbeitete, auf die Jahre zwischen 1787 und 1795 beschränken. Anschließend fehlt jede Spur, was DelDonna zu der These führt, dass sich hinter Sernicola in Wahrheit Saverio Mattei verborgen haben könnte, zumal dessen Tod und das Verschwinden Sernicolas auf dasselbe Jahr fallen.⁴¹⁵ Seiner Argumentation nach sei auch der Umstand, dass Sernicola den Forderungen von Matteis *La filosofia della musica* über weite Strecken treu blieb, ein Indiz für seine These. Ebenso konnte er den Namen Carlo Sernicola auf einen neapolitanischen Poeten zurückführen, der zwischen 1659 und 1721 lebte und in diversen Akademien tätig war. Laut

⁴¹² Vgl. Franco Piperno, »Azione Sacra per Musica: Neapolitan Sacred Dramas For Lenten Operatic Seasons and the Freemasonry«, S. 74.

⁴¹³ *Gazzetta universale*, Nr. 19, 6. März 1779, Digitalisat, der Princeton University zugänglich über <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101066872910>, abgerufen am 04.02.2021.

⁴¹⁴ Vgl. Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, S. 156.

⁴¹⁵ Vgl. ebd.

DelDonnas These könnte Mattei während seiner Studienzeit in Neapel durchaus mit den Werken des Poeten in Berührung gekommen sein und leitete vermutlich sein Pseudonym von ihm ab. Ob sich hinter diesen Vermutungen ein richtiger Ansatz verbirgt, lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt nicht klären und bedarf weiterer Untersuchungen, wobei erst einmal eine grundlegende Quellenarbeit zu Carlo Sernicolas Leben und Veröffentlichungen vorausgehen müsste.

II. TEIL: HISTORISCHE VORLAGE, ADAPTION UND AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Bellum Iudaicum

In seinem Werk schildert Flavius Josephus den Beginn der Aufstände des jüdischen Volkes gegen die Römer im Jahr 66 n. Chr., die mit der Zerstörung des zweiten Tempels in Jerusalem im Jahr 70 n. Chr. und der Eroberung Masadas 73 n. Chr. endeten. Bis heute ist Josephus historische Abhandlung die wichtigste Quelle⁴¹⁶ des Krieges, die wegen ihrer detaillierten Beschreibung und Sichtweise einzigartig ist. Die Umstände, dass Josephus sich zunächst als jüdischer Militärkommandeur gegen die Römer stellte und später als Übersetzer und Botschafter an der Seite von Titus die Eroberung von Jerusalem miterlebte, führen zu einer besonderen Darstellung der Geschehnisse, die zwar aus Sicht der Römer geschrieben wurde, dabei aber nicht deren Sieg glorifiziert, sondern vielmehr das aus dem Krieg resultierende Leid für das jüdische Volk auf beiden Seiten stellenweise in den Vordergrund stellt. Am Ende hat Titus zwar seine Aufgabe erfüllt und die Stadt im Namen seines Vaters erobert, doch wurde der Verlust des Tempels von beiden Seiten als Niederlage wahrgenommen.

Bei der ersten Fassung des *Bellum Iudaicum* handelte es sich vermutlich um eine nicht überlieferte Version in Josephus Muttersprache syro-chaldaeisch, auf die er sich im Vorwort der späteren griechischen Fassung (um 75 n. Chr.) bezieht und dabei die Notwendigkeit seiner Übersetzung begründet.⁴¹⁷ Die Übersetzung diente somit zur Verbreitung der – seiner Perspektive nach – historischen Treue, die seiner Auffassung nach in den Abhandlungen anderer Autoren

⁴¹⁶ Als weitere Quelle wäre u.a. das fünfte Buch aus Tacitus *Historiae* zu nennen, die im Jahr 110 n. Chr. veröffentlicht wurde und somit deutlich später als Josephus *De bello Iudaico*. Heinrich Clementz erkennt hierbei viele Parallelen und vermutet, dass Tacitus die Darstellung von Josephus nicht nur kannte, sondern auch verwendet und somit auch als zuverlässig gehalten haben muss. Ein weiterer Historiker, der in diesem Zusammenhang genannt werden muss, ist Dio Cassius, der im 66. Buch seiner *Römische Geschichte* den Ablauf des Krieges ebenfalls schildert. Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, Halle a. d. S. [ca. 1900], S. 14ff.

⁴¹⁷ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 22.

oftmals aus verschiedenen Gründen nicht gegeben sei. Ein weiterer Zweck war die Verdrängung seiner Konkurrenten, die ebenfalls, teilweise unter demselben Titel, Abhandlungen über den Krieg verfassten und verbreiteten. Dabei ist vor allem das gleichnamige Werk von Justus von Tiberias zu nennen, mit dem Josephus während des Krieges im Konflikt stand, seine Selbstbiographie polemisch angriff und ihn mehrfach als Lügner bezeichnete.⁴¹⁸

Wegen den fehlenden Überlieferungen von Justus Werken können Josephus Beschuldigungen weder belegt noch dementiert werden. Sie zeigen aber auch den scharfen Ton, den Josephus für die Legitimation seines Werkes wählte und letztendlich die Darstellungen seiner Konkurrenten vertrieb. Auch scheute er keine Kosten und Mühen, seine historische Treue zu belegen, indem er seine Übersetzung Titus vorlegte, der mit einer Unterschrift nicht nur die Korrektheit der Version beglaubigt haben soll, sondern auch als die einzig gültige Darstellung anerkannt habe.⁴¹⁹ Auch König Agrippa II hat die Bücher von Josephus erhalten, der ihm in einem Briefwechsel eine sorgfältigere Arbeit als bei den anderen Autoren zugeschrieben haben soll.⁴²⁰ Mit diesen Bestätigungen stellte Josephus sein Werk über das seiner Konkurrenten, auch wenn man ihm seine Beziehungen ebenso vorwerfen kann. Heinrich Clementz vermutet hinter der griechischen Übersetzung daher eine mögliche Überarbeitung, um den „heidnischen Lesern nicht zu nahe zu treten“.⁴²¹ Dabei könnten manche Taten durchaus ins rechte Licht gerückt worden sein, nicht zuletzt auch zum Vorteil seiner Heimatstadt und dem jüdischen Volk.

Josephus *Bello Iudaico* umfasst insgesamt sieben Bücher, deren Inhalt sich in zwei Teile aufteilt. Im ersten Teil des Werkes werden die Ereignisse der Jahre 168 v. Chr. bis 66 n. Chr. geschildert, um die politischen Verhältnisse vor Beginn des Krieges ausführlich darzulegen. Obwohl es sich hierbei um einen Zeitraum von 234 Jahren handelt, beschränkt sich Josephus auf eine kurze Darstellung und erreicht im 17. Kapitel des zweiten Buches bereits den zweiten

⁴¹⁸ Vgl. Heinrich Clementz, *Des Flavius Josephus kleinere Schriften. Selbstbiographie – Gegen Apion – Über die Makkabäer*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Heinrich Clements, Halle a. d. S. [ca. 1901], S. 59ff.

⁴¹⁹ In seiner Selbstbiographie zitiert Josephus zwei Briefe von König Agrippa II.

Erster Brief: „König Agrippa seinem lieben Freunde Josephus besten Gruss! Mit Vergnügen habe ich deine Schrift von Anfang bis zu Ende gelesen und mich überzeugt, dass du mit viel grösserer Sorgfalt und Treue erzählst wie die anderen, die denselben Gegenstand behandelt haben. Schicke mir auch die übrigen Bücher. Leb wohl, mein Freund.“, zitiert nach Heinrich Clementz, *Des Flavius Josephus kleinere Schriften*, S. 64.

Zweiter Brief: „König Agrippa seinem lieben Freunde Josephus besten Gruss! Nach dem, was du geschrieben, scheinst du mir keiner weiteren Belehrung zu bedürfen, um alles von Anfang an in lichtvoller Darstellung auseinandersetzen zu können. Dennoch will ich, wenn du einmal zu mir kommst, dir mündlich noch manches mitteilen, was dir entgangen ist.“, zitiert nach ebd.

Des Weiteren wird hier auch die Unterschrift von Titus erwähnt: „Der Imperator Titus wollte sogar mein Geschichtswerk so ausschliesslich als die einzig gültige Darstellung jener Begebenheiten angesehen wissen, dass er es mit seiner eigenhändigen Unterschrift versah und so veröffentlichen liess.“, zitiert nach ebd.

⁴²⁰ Vgl. ebd.

⁴²¹ Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges*. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz, S. 4f.

Teil des Werkes, in dem die eigentliche Geschichte des Krieges im Vordergrund steht. Für eine bessere Einordnung der Handlung in der Adaption von Sografi wird im folgenden Abschnitt ein Überblick über die historischen Ereignisse gegeben.

Beginn der Aufstände in Jerusalem

Seit der Eroberung der Provinz Syrien durch Gnaeus Pompeius im Jahr 63 v. Chr. war das Verhältnis im Osten des Mittelmeers angespannt. Obwohl Rom zunächst keine direkte Herrschaft beanspruchte und dem hasmonäischen Herrschergeschlecht zunächst seine lokale Macht blieb, wurde Herodes im Jahr 40 v. Chr. zum abhängigen König ernannt.⁴²² Während er jeden Konflikt mit Rom vermied, war sein Sohn und Nachfolger Archelaus weniger erfolgreich und wurde zwei Jahre später (6 n. Chr.) von Augustus ins Exil geschickt, nachdem das jüdische Volk mehrfach geklagt und seine Absetzung erbeteten hat.⁴²³ Sie hofften auf eine weitere indirekte Herrschaft der Römer ohne Vertreter vor Ort, doch fürchteten Augustus und seine Berater wegen der vielen unterschiedlichen Interessensgruppen im Land politische Unruhen. Zunächst wurde Judäa an die Provinz Syrien angegliedert und die Selbstverwaltung der Siedlungen wurde nicht aufgehoben. Für die neue Ordnung ernannte Augustus fortan einen *praefectus*⁴²⁴, der dem Statthalter von Syrien – und somit auch Judäa – untergeordnet war, aber dennoch umfassende Kompetenzen besaß und somit die Funktion eines Unterstatthalters einnahm. Das hierarchische Verhältnis spiegelte sich auch im Rang der Amtsinhaber: Während ein Präfekt dem zweiten *ordo* angehörte und de facto ein Ritter war, gehörte der Legat dem *ordo senatorius* an. Somit war es der Bevölkerung von Judäa möglich, ihre Beschwerden beim Legaten einzureichen, der auf Grund seines Ranges den Präfekten auch nach Rom zurückbeordern konnte.⁴²⁵

In den Jahren 44 bis 66 n. Chr. gab es insgesamt sieben verschiedene Präfekten, von denen sich keiner über längere Zeit halten konnte und jeder einen individuellen Umgang mit den immer wieder auftauchenden antirömischen Widerständen pflegte. Die Bevölkerung von Judäa trug ihre Beschwerden häufig dem Legaten vor, doch einige der Präfekten erwiesen sich im Laufe ihrer Amtszeit als Tyrannen, von denen vor allem Gessus Florus und sein politisches Vorgehen

⁴²² Vgl. Werner Eck, »Herrschaft, Widerstand, Kooperation: Rom und das Judentum in Judaea/Palaestina vor dem 4. Jh. n. Chr.«, in: *Jüdische Lebenswelten. Von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ernst Baltrusch und Uwe Puschner, Frankfurt/Main u. a. 2016, S. 32.

⁴²³ Vgl. ebd.

⁴²⁴ Allgemein wird häufig die Bezeichnung Prokurator verwendet, die auf dem Zeugnis des Tacitus, *Annalen* 15, 44, 3 zurückzuführen ist: *auctor nominis eius Christus Tiberio imperitante per procuratorem Pontium Pilatum supplicio adfectus erat*. Zur Problematik des Begriffs vgl. ebd., S. 33.

⁴²⁵ Vgl. Werner Eck, »Herrschaft, Widerstand, Kooperation: Rom und das Judentum in Judaea/Palaestina vor dem 4. Jh. n. Chr.«, S. 33.

als Auslöser für den großen Widerstandskampf und auch den Beginn des jüdischen Krieges im Jahr 66 n. Chr. genannt wird.⁴²⁶

Gessus Florus trat sein Amt im Jahr 64 n. Chr. als Nachfolger von Luceius Albinus an, welcher der Bevölkerung von Judäa durch Plünderung der Kassen und Freilassung von Verbrechern gegen einen Geldbetrag bereits großes Leid brachte.⁴²⁷ Anders als sein Vorgänger bemühte sich Gessus Florus nicht, seine grausamen Taten zu verstecken. Stattdessen stellte er dem Volk alles öffentlich zur Schau und schreckte dabei vor nichts zurück, weshalb ihn Josephus mit einem Henker vergleicht.⁴²⁸ Seine Gier kannte keine Grenzen, weshalb er auch das Eigentum der Bevölkerung an sich riss und viele Menschen von ihrem Wohnsitz verjagte, die daraufhin in andere Provinzen flüchteten. Auch traute sich niemand, Gesandte in die Provinz Syrien zu schicken, um dort beim Legaten Cestius Gallus die Beschwerden vorzutragen. Erst als der Legat kurz vorm Fest der ungesäuerten Brote nach Jerusalem kam, umringten ihn laut Josephus insgesamt drei Millionen Menschen und flehten ihn an, sich der Lage anzunehmen.⁴²⁹ Florus selbst war anwesend und soll die Anklagen mit einem höhnischen Lachen erwidert haben, während Cestius dem Volk noch vor seiner Rückkehr nach Antiochia das Versprechen gab, sich um die Angelegenheit zu kümmern.

Von nun an musste Florus damit rechnen, dass er wegen seiner Verbrechen angeklagt und der Legat sein Versprechen gegenüber der Bevölkerung halten wird. Damit es nicht so weit kommt, plante er laut Josephus einen Aufstand der Juden, um somit von seinen Grausamkeiten abzulenken:

[Florus] suchte aber dann voll Erbitterung die Juden in einen förmlichen Krieg zu verwickeln, durch den allein er seine Schandthaten verdecken zu könnten meinte. So lange nämlich Friede war, hatte er stets zu gewärtigen, dass die Juden ihn beim Caesar verklagen würden; brachte er aber eine Empörung zuwege, so konnte er vielleicht hoffen, durch das grössere Übel ihre Aufmerksamkeit von den kleineren abzulenken. So drangsalierte er denn das Volk mit jedem Tag mehr, um ihm die römische Oberherrschaft möglichst verhasst zu machen.⁴³⁰

Hierbei machte sich Florus die ohnehin angespannte politische Situation zwischen den vielen Interessensgruppen im Land und den Widerstandsbestrebungen gegen die Römer, mit denen bereits seine Vorgänger immer wieder konfrontiert wurden, zu Nutze. Er musste die Flamme

⁴²⁶ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges*. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz, S. 11 und S. 235.

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 234.

⁴²⁸ Vgl. ebd., S. 235.

⁴²⁹ Vgl. ebd., S. 236.

⁴³⁰ Ebd., S. 236.

nicht neu entfachen, sondern lediglich genügend Anreize schaffen, damit sich das Feuer der Widerstandskämpfer in ganz Judäa verbreitete. Dabei kam ihm eine Auseinandersetzung zwischen den Griechen und den Juden in Caesarea sehr gelegen. Die Griechen, welche zwischenzeitlich eine Urkunde von Kaiser Nero erhalten hatten, in der sie als Herren der Stadt anerkannt wurden, besaßen einen Platz, auf dem eine Synagoge der Juden von Caesarea errichtet wurde. Die Juden versuchten den Platz käuflich zu erwerben, doch selbst einen überhöhten Preis nahm der Besitzer des Platzes nicht an und errichtete stattdessen eine Werkstatt, um den Juden den Zugang zur Synagoge zu erschweren.⁴³¹ Als die Juden versuchten, den Bau dieser Gebäude mit Gewalt zu verhindern, befahl Florus ihnen den Aufstand niederzulegen. Einige der vermögenden Juden versuchten ihm in ihrer Verzweiflung acht Talente anzubieten, damit er den Bau der Werkstatt untersagt. Florus nahm laut Josephus das Geld an und reiste weiter, ohne sich in die Angelegenheit einzumischen. Als die Juden dann am folgenden Tag sich in der Synagoge versammelten, verhöhnte ein Einwohner Caesareas diese, indem er einen umgekehrten Topf vor den Eingang stellte und Vögel opferte, wodurch er die Juden als Aussätzig darstellte und den Ort verunreinigte.⁴³² Der römische Reiteroberst Jucundus versuchte den folgenden Streit zu unterbinden und nahm den Topf an sich, doch gelang es ihm nicht, die Situation zu beruhigen. Einige Juden nahmen daraufhin ihre Gesetzbücher und reisten nach Nabata, während andere sich an Florus wendeten und ihn an die gezahlten acht Taler erinnerten. Statt ihnen zu helfen, warf er die Gefangenen ins Gefängnis, weil – und das war ihr Vergehen – die Gesetzbücher aus Caesarea gebracht wurden.⁴³³

Die Bevölkerung in Jerusalem war entsetzt über das Vorgehen, doch fehlte nicht viel, bis Florus das Fass zum Überlaufen brachte. Der vermeintliche letzte Tropfen war seine Bereicherung am Tempelschatz, dem er mit dem Vorwand, der Caesar benötige das Geld, insgesamt 17 Talente entnahm. Einige der Bewohner verspotteten ihn, indem sie auf den Straßen für ihn bettelten.⁴³⁴ Statt sich den Angelegenheiten in Caesarea zu widmen, brach er nach Jerusalem auf, um dort mit den Waffen der Römer die Stadt in Schrecken zu jagen. Das Volk versuchte die Situation zu beschwichtigen, indem es die Soldaten und Florus ehrenvoll begrüßte, doch der Verspottete wollte davon nichts wissen und ließ alle in ihre Häuser zurückjagen. Am nächsten Tag setzte er sich auf den Richterstuhl und verlangte eine Auslieferung der Aufsässigen. Da man ihm diese aber nicht präsentierte und die Vertreter des Volkes auf seine Vernunft hofften, befahl er die

⁴³¹ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 237.

⁴³² Die Reinigung der Aussätzig findet sich in 3. Mose, 14, 1ff.

⁴³³ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 239.

⁴³⁴ Vgl. ebd., S. 239.

Plünderung des oberen Marktes. Die Soldaten stürmten daraufhin jedes beliebige Haus und mordeten die Bewohner, wodurch laut Josephus insgesamt 3660 Menschen ums Leben kamen.⁴³⁵ Ein grausames Verbrechen, welches dem Tyrannen aber noch keine Befriedigung versprach und ihn zu einer weiteren Tat verleitete.⁴³⁶

Um einen Aufstand der Juden gegen die Römer zu provozieren, folgte bereits der nächste listige Plan, bei dem die Bevölkerung Jerusalems zwei Kohorten der Römer empfangen sollte, um Florus ihre Treue zu beweisen. Dieser hatte aber einen Botschafter entsandt, der den Centurionen der Kohorten mitteilte, sie sollen den Empfang ignorieren und von den Waffen Gebrauch machen, sobald jemand übel über ihn rede.⁴³⁷ Als die Priester und die restlichen Bewohner Jerusalems von den Römern ignoriert wurden, erhoben sich einige Stimmen gegen Florus und die friedliche Begrüßung wandelte sich in ein Blutbad. In all dem Chaos versuchte Florus abermals, sich an den heiligen Schätzen zu bereichern, doch das Volk riss die Hallen der Burg Antonia nieder, wehrte sich von den Dächern und setzte dabei auch den Römern großen Schaden zu. Nach diesem Vorfall verfasste Florus einen Bericht an Cestius, in dem er die Tatsachen umkehrte und die Juden beschuldigte, den Kampf begonnen zu haben. Auf der anderen Seite hatten aber auch die Juden eine Beschwerde beim Legaten eingereicht, weshalb die Ursache durch einen seiner Tribunen, Neapolitanus, untersucht werden sollte. Um den Vorfall zu klären, reiste dieser gemeinsam mit König Agrippa nach Jerusalem. Die Juden führten die Gesandten durch die Stadt und betonten, dass sie keinen Groll gegen die Römer pflegten und ihnen auch treu seien. Einzig Florus bringe Ihnen Leid, weshalb Sie um die Hilfe des Legaten flehten. Neapolitanus erkannte die Treue des Volkes und forderte es auf, sich friedlich zu verhalten. König Agrippa sprach ebenfalls und mahnte vor einem möglichen Krieg, wenn sich die Situation nicht allmählich beruhigen wird. Wegen den verweigerten Abgaben und der Zerstörung der Hallen der Burg Antonia war die Situation ohnehin sehr angespannt gewesen.⁴³⁸

Nach Agrippas Rede wurde Geld für die Abgaben gesammelt und der Wiederaufbau der Halle geplant, doch als er vom Volk verlangte, Gehorsamkeit gegenüber Florus zu zeigen, jagte man den König mit Steinwürfen aus der Stadt und er erkannte, dass „die Leidenschaft der Empörer nicht mehr zu bändigen sei“.⁴³⁹ Es folgte eine radikale Entscheidung und zugleich Kriegserklärung durch die Aufforderung des Hohepriester Ananias ben Eleazar, die Abgaben und Opfer

⁴³⁵ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 240.

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 240f.

⁴³⁷ Vgl. ebd. S. 243.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 258.

⁴³⁹ Ebd.

aller Nichtjuden im Tempel zurückzuweisen, was als klares Signal gegen die Römer zu verstehen war. Fortan teilte sich die Bevölkerung Jerusalems in zwei Gruppen auf: Während die einen unter der Führung von Eleazar einen Krieg heraufbeschwören wollten und den Tempelbezirk sowie die untere Stadt besetzten, versammelte sich die andere Partei in der oberen Stadt.⁴⁴⁰ In ihrer Not wendete sich die friedliche Bevölkerung an Florus und Agrippa, um die Aufstände zu beenden. Für Florus kam die Nachricht gelegen, und da er ohnehin an einem Krieg interessiert war, ignorierte er die Botschafter. König Agrippa hingegen sendete dreitausend Reiter nach Jerusalem, um den Aufstand zu beenden.⁴⁴¹ Mit deren Unterstützung und den Römern hielten die Kämpfe in Jerusalem mehrere Tage an. Zwischenzeitlich kehrte der Zelot Manaïm in die Stadt zurück, der die Römer in Masada besiegte und dort die Festung einnahm. Mit seinen Männern gelang es ihm, den Königspalast zu erobern und das Kommando an sich zu reißen. Eleazar und seine Widerstandskämpfer lehnten sich gegen Manaïms Machtübernahme auf und verkündeten, dass man die gewonnene Freiheit nicht an einen Landsmann verlieren dürfe.⁴⁴² Mit vereinten Kräften wurde Manaïm vertrieben. Die einen erhofften sich dadurch endliche Ruhe, während die anderen weiterhin den Krieg gegen die Römer vor Augen hatten und sich deshalb auch dem römischen Befehlshaber Metilius stellten, der dem Widerstand nicht standhalten konnte und die Waffen niederlegte. Eleazar versprach ihm und seinen Männern freien Abzug, doch kaum hatten sie die Waffen niedergelegt, wurden die Römer wehrlos ermordet.⁴⁴³ Noch am selben Tag begann die Verfolgung der Juden in den Städten und in der Provinz Syrien. Das Ausmaß der Aufstände war so groß, dass Cestius selbst mit seinem Heer eingreifen musste. Nachdem sich die Situation in den Städten beruhigte, marschierte er an der Spitze seiner ganzen Streitmacht nach Jerusalem. Nach einer ersten Niederlage konnte er zwar mit seinen Soldaten in die Stadt eindringen, doch beendete er die Belagerung und gab den Befehl zum Abzug. Hätte er die Belagerung fortgeführt, so wäre laut Josephus der Krieg bereits beendet gewesen, doch ermöglichte der Rückzug den Juden erst die Möglichkeit, seiner Streitmacht in den Rücken zu fallen.⁴⁴⁴ Somit gewannen die Bewohner Jerusalems die erste Schlacht und Cestius schickte eine Nachricht an Nero, in der er die Niederlage verkünden musste und Florus die Schuld für den Kriegsausbruch zusprach.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 261.

⁴⁴¹ Vgl. ebd.

⁴⁴² Vgl. ebd., S. 265.

⁴⁴³ Vgl. ebd., S. 266.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., S. 277ff.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 284.

Kriegsvorbereitung

Unterdessen nutzten die Juden in Jerusalem die Möglichkeit, sich für den Krieg zu organisieren und benannten ihre Heerführer. Oberbefehlshaber von Jerusalem wurde Josephus, Sohn des Gorion und der Hohepriester Ananus.⁴⁴⁶ Hierbei erhielt Josephus Flavius das Kommando über Galiläa, wo Joannes, Sohn des Levi, sein Unwesen trieb und mit seinen vierhundert Männern die Städte plünderte. Immer wieder versuchte er durch List oder mit Gewalt, Josephus zu stürzen und das Kommando an sich zu reißen, was ihm trotz kleinerer Erfolge aber nie gelang.⁴⁴⁷ Am Ende zahlreicher Konflikte zog sich Joannes mit seinen Anhängern nach Gischala zurück, wo er bis zur Ankunft der Römer die Stadt beherrschte.

In Jerusalem bereiteten die Befehlshaber in der Zwischenzeit die Verteidigung der Stadt vor. Geschosse wurden errichtet, Rüstungen geschmiedet und junge Leute mit dem Gebrauch von Waffen vertraut gemacht. Wie in Galiläa trat auch im Umkreis der Stadt ein Räuber hervor, der für Unruhen im Land sorgte. Dabei handelte es sich um Simon, Sohn des Gioras, der von den Truppen aus Jerusalem verjagt wurde und sich nach Masada zurückzog, wo er sich mit den dortigen Männern zusammenschloss und zunächst ausharrte, bis die späteren Geschehnisse ihn vor die Tore Jerusalems lockten.

Auch auf Seiten der Römer wurden militärische Entscheidungen und Vorbereitungen getroffen. Nero, der über die Nachricht der Niederlage des Cestius nicht erfreut war und die Zustände in Judäa nicht duldeten, übergab Vespasian, der sich bereits durch Kriegsdienste in Germanien, Britannien und Afrika einen Namen machte, den Oberbefehl des Heeres in der Provinz Syrien. Gemeinsam mit seinem Sohn Titus erhielt er den Befehl, den Aufstand der Juden endgültig zu beenden, worauf beide noch im Jahr 67 n. Chr. die Reise antraten.⁴⁴⁸ Titus sollte zunächst die fünfte und zehnte Legion in Alexandria holen, um die römischen Streitkräfte mit denen der benachbarten Könige zu vereinen. In Ptolemaïs traf er sich dann mit seinem Vater, wodurch sich ihre Streitmacht auf drei Legionen, mehrere Kohorten, Schwadronen und Reiter vergrößerte, zu denen noch die Heere der Könige mit Bogenschützen und tausend weiteren Reitern hinzukamen. Josephus zählte insgesamt sechzigtausend Männer, die dem Vespasian zur Verfügung standen und erstmal geordnet werden mussten, ehe sie in Richtung Galiläa marschierten.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 285.

⁴⁴⁷ Josephus beschreibt die Situation ausführlich in seinem zweiten Buch, Kapitel 21. Vgl. ebd., S. 289–299.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., S. 303f.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 313ff.

Niederlage des Josephus in Jotapata

Nachdem die ersten Städte in Galiläa eingenommen waren, flüchteten viele Juden nach Jotapata. Die Stadt galt als die stärkste Festung im Land und stellte somit ein wichtiges Ziel für die Römer dar, die sich durch die Eroberung eine Verbreitung der Furcht und Demoralisierung in den anderen Städten erhofften.⁴⁵⁰ Für die bevorstehende Schlacht kehrte auch Josephus zurück, der das Kommando der Stadt hatte und seine Männer für die Verteidigung vorbereitete. Zunächst gelang es ihnen, die Angriffe der Römer mehrere Tage lang abzuwehren, wobei ihnen die natürliche Beschaffenheit behilflich war. Errichtet wurde die Stadt auf einem Felsen, der ringsum von Bergen verdeckt wurde. Der einzige Zugang befand sich auf der Nordseite, den Josephus aber frühzeitig sichern ließ und der von den Römern nicht belagert werden konnte. Daher blieb Vespasian keine andere Wahl, als die Stadt mit einem Wall an den seitlichen Mauern anzugreifen.⁴⁵¹ Damit die Juden den Angriff nicht von den Stadtmauern abwehrten, wurden sie mit Katapulten und Ballisten beschossen. Diese errichteten aber mit Pfählen und Ochsenhaut einen Schutz gegen die Geschosse, unter den es ihnen möglich war, die Mauer weiter zu verstärken und zu erhöhen, die die Römer währenddessen mit dem Sturmbock beschädigten. Obwohl die Juden die Angriffe ihrer Feinde immer wieder abwehrten, ermüdete das Volk und auch das Wasser in den Zisternen neigte sich dem Ende zu. Am 47. Tag der Belagerung wendete sich ein Überläufer an Vespasian, der ihm die Lage in der Stadt schilderte und ihm zu einem leisen Angriff während der letzten Nachtwache riet.⁴⁵² Vespasian nahm den Rat an und eroberte noch in derselben Nacht die Festung. Er befahl daraufhin die Festnahme des Josephus, der sich zwischenzeitlich mit vierzig weiteren Männern in einer Zisterne versteckte. Als das Versteck aufflog, sandte Vespasian einen Boten zu Josephus, der ihm ein mildes Verfahren und Bewunderung für seine Kriegsführung zusprach. Anfangs traute Josephus den Versprechungen der Römer nicht und als er dem Angebot am Ende zustimmen wollte, wendeten sich die anderen Juden in der Zisterne gegen ihn. Diese haben nämlich bereits den Entschluss gefasst, sich gemeinsam das Leben zu nehmen, ehe sie sich dem Feind ergeben und ihr Volk verraten. Josephus nutzte diese Situation und überzeugte alle, das Todeslos entscheiden zu lassen, damit niemand Selbstmord begehen muss und jeder in der Gewissheit sterben kann, dass sein Mörder ihm folgen wird. Am Ende blieben Josephus und einer seiner Gefährten übrig, mit dem er sich den Römern

⁴⁵⁰ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 319.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 326.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 345.

stellte.⁴⁵³ Titus persönlich nahm den Gefangenen entgegen und lobte Josephus für seinen Erfolg, für den er sich bei seinem Vater aussprach. Dieser hatte jedoch andere Pläne und wollte den Gefangenen Nero vorführen, worauf Josephus um ein Gespräch bat. Dabei weissagte er Vespasian als nächsten Kaiser und es gelang ihm, dessen Gunst und Vertrauen nach und nach zu gewinnen, bis er schließlich als Übersetzer und Berater an der Seite von Titus stand.⁴⁵⁴

Joannes flieht nach Jerusalem

Nach der Eroberung von Jotapata führten die Römer ihren Siegeszug fort, bis nahezu alle Städte in Galiläa in ihrer Gewalt waren. Einzig die Stadt Gischala, in die sich Joannes nach der Niederlage gegen Josephus mit seinen Räubern zurückzog, blieb unbezwungen. Vespasian übertrug seinem Sohn die Aufgabe, die verbliebene Stadt zu erobern, während er mit dem restlichen Heer nach Caesarea zur Erholung zurückkehrte und sich auf die Eroberung Jerusalems vorbereitete. Titus, der laut Josephus „des Mordens satt war“⁴⁵⁵ und anfing Mitleid zu empfinden, ritt mit seinen Männern an die Tore der Stadt und wandte sich an die Bewohner, um ihnen Gnade anzubieten. Diese wurden von Joannes aber zurückgehalten und es war ihnen verboten zu antworten. Nur er selbst ergriff das Wort und verkündete, er sei mit dem Angebot einverstanden, doch müsse er nach den Gesetzen der Juden den Sabbat feiern und dürfe daher am heutigen Tag keine Friedensverhandlungen führen. Titus hatte Nachsicht und gewährte Joannes einen Tag Aufschub. Am nächsten Morgen öffneten die Bewohner die Tore und empfingen den Römer als Wohltäter. Sie berichteten ihm von Joannes List, der den Sabbat nur als Vorwand nahm, um in der Nacht mit seinen Anhängern und weiteren Bewohnern in Richtung Jerusalem zu fliehen.

Dort haben sich neben den vielen Flüchtigen auch Verbrecher aus den umliegenden Städten versammelt, von denen sich vor allem die Jüngeren für den Krieg und Widerstand gegen die Römer begeistern ließen. Somit entzweite sich das Volk erneut und die Zeloten gewannen an Macht, indem sie den Familien ihr Vorrecht auf die Wahl der Oberpriester entrissen und Ämtern mit Leuten aus niederen Ständen besetzten, die sie nach ihrem Belieben kontrollieren

⁴⁵³ Den Ausgang des Todesloses beschrieb er in seinem späteren Werk als „glücklichen Zufall“ oder „göttliche Fügung“, wobei man wegen seines Vorhabens das Angebot von Vespasian anzunehmen auch einen Betrug vermuten darf. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz.*, S. 354.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 355f.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 389.

konnten.⁴⁵⁶ Das friedliche Volk konnte diese Frechheiten nicht länger ertragen und versammelte sich vor dem Tempel, der in der Gewalt der Zeloten war und ihnen als Festung diente. An der Spitze des Volkes positionierte sich der Hohepriester Ananus, der nach dem Sieg über Cestius mit Josephus, Sohn des Gorion, zum Oberbefehlshaber der Stadt ernannt wurde. Sie versuchten, den Tempel von den Zeloten zu befreien, doch keine Seite zeigte Schwäche und der Tempel wurde immer stärker mit Blut beschmutzt. An der Seite von Ananus positionierte sich Joannes, der nach seiner Ankunft den Hohepriester schmeichelte und hinter dessen Rücken Pläne mit den Zeloten schmiedete. Um das Feuer weiter anzufachen, berichtete er den Zeloten, Ananus habe sich an die Römer gewandt und wolle ihnen die Tore öffnen, um die Zeloten aus der Stadt zu verjagen. Laut Josephus Flavius handelte es sich hierbei um eine Lüge, mit der Joannes die Anführer der Zeloten überzeugen konnte, die Idumäer um Hilfe zu bitten, die, empört über Ananus angeblichen Verrat am eigenen Volk, nach Jerusalem vorrückten.⁴⁵⁷ Dort verbündeten sie sich mit den Zeloten und richteten ein Blutbad an, bei dem auch Ananus ums Leben kam. Nach ihrem Sieg übernahmen die Zeloten die Stadt, und da die Römer noch in weiter Ferne waren, rückten die Idumäer ab. Mit ihrem Abzug kehrte aber keine Ruhe in Jerusalem ein. Joannes, dessen Ziel die Alleinherrschaft war, separierte sich mit seinen radikalen Anhängern von den Zeloten und bildete eine eigene Partei, mit der seine Schreckensherrschaft ihren Lauf nahm.

In der Zwischenzeit erreichte die Nachricht vom Sieg der Zeloten die Festung Masada, wo sich Simon bar Giora nach seiner Niederlage gegen den Hohepriester Ananus in der Toparchie Ak-rabatene den Räubern anschloss. Gewöhnt an ihre Festung und das Leben als Räuber im Umland, reagierten sie nicht auf die Ereignisse in Jerusalem. Simon bar Giora aber, der schon lange nach einer Herrschaft strebte, verließ die Festung und sammelte eine eigene Bande um sich, die durch Plünderungen der Dörfer im Gebirge immer stärker wurde. Mit der Zeit wagte er sich auch in die Ebene vor und dehnte seine Streifzüge weiter aus.⁴⁵⁸ Noch war sein Heer aber nicht stark genug, um die Mauern von Jerusalem zu erobern, weshalb er zunächst die Städte in Idumäa eroberte und das Land verwüstete.⁴⁵⁹ Besorgt über die schnelle Ausbreitung von Simons Heer, planten die Zeloten einen Hinterhalt, bei dem sie Simons Gattin und deren Gefolge in ihre Gewalt brachten, um ihn dadurch in die Knie zu zwingen. Simon machte sich sogleich auf

⁴⁵⁶ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges*. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz, S. 393–397.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 446.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 449.

den Weg nach Jerusalem, doch statt Mitleid trieb Zorn ihn an. Er legte nicht seine Waffen nieder, sondern ergriff alle, die aus der Stadt kamen und folterte sie zu Tode.⁴⁶⁰

Aus Furcht vor seinen Drohungen gaben sie schließlich seine Gattin frei, worauf er nach Idumäa zurückkehrte und die Fliehenden bis vor die Mauer Jerusalems verfolgte. Für das Volk von Jerusalem gab es nun eine weitere Bedrohung, denn wer versuchte, vor der Tyrannei des Joannes aus der Stadt zu fliehen und zu den Römern überzulaufen, musste jetzt damit rechnen, vom tobenden Simon gefasst zu werden. Innerhalb der Stadtmauer wurden die Bewohner weiterhin von Räubern geplagt, denen Joannes alles erlaubte und deren Verhalten Josephus wie folgt beschrieb:

Unersättlich war nun ihre Raubgier; die Häuser der Reichen wurden durchstöbert; Männer morden und Weiber schänden dienten ihnen zur Kurzweil. Noch triefend vom Blute, verprassten sie das Geraubte und ergaben sich aus Übersättigung ungescheut weibischen Gebaren, indem sie sich das Haar frisiereten, Weiberkleider anzogen, sich mit wohlriechendem Öl salbten und sich zur Zierde die Augen bemalten. Aber nicht allein was Putz angelangt, suchten sie es den Weibern gleichzuthun, sondern sie liessen sich auch als solche gebrauchen und ersannen im Übermass der Geilheit widernatürlicher Lüste: wie in einem Bordell wälzten sie sich in der Stadt umher und befleckten dieselbe mit lauter Werken der Unzucht.⁴⁶¹

Die detaillierten Darstellungen der Sünden begründen hier nicht nur die sich verbreitenden Empörungen gegen Joannes. Für Josephus sind die Beschreibungen der Sünden auch Zeichen, die den Untergang der Stadt verkünden und von Propheten falsch gedeutet wurden. Da ihm selbst das Priesteramt bestimmt war und er von einer priesterlich-königlichen Familie abstammte, die ihm eine umfassende Ausbildung ermöglichte, ist es nicht weiter überraschend, dass er die Zeichen am Ende seines sechsten Buches mit überlieferten Prophezeiungen in Verbindung bringt.⁴⁶² In allen Taten und Entscheidungen sieht er vielmehr den Willen Gottes.

Nachdem die Idumäer selbst einen Hass gegen Joannes entwickelten, spalteten sie sich von ihm ab und drängten ihn mit seinen Anhängern in den Tempel, wohin auch die übrigen Zeloten, die zuvor in der Stadt verteilt waren, flüchteten. Geschlagen war der Tyrann aber noch lange nicht, denn der Tempel diente als starke Festung, aus der sich seine Anhänger nachts schlichen und die Stadt in Brand streckten. Da die gemeinsame Kraft des Volkes und der Idumäer für den finalen Schlag nicht auszureichen schien, trafen die Hohepriester den Entschluss, Simon bar Giora um Hilfe zu bitten, womit sie einem weiteren Tyrannen die Tore öffneten.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 449.

⁴⁶¹ Ebd., S. 452.

⁴⁶² Heinrich Clementz verweist dabei auf die Prophezeiungen in Daniel 8, 22 und Daniel 9, 27 sowie Zacharias 1, 18f., auf die sich Josephus später beziehen könnte. Vgl. ebd., S. 594ff.

⁴⁶³ Vgl. ebd., S. 453.

Simon bar Giora zieht in die Stadt ein

Im Frühjahr 69 n. Chr. betrat Simon bar Giora die Stadt und wurde vom Volk als Retter empfangen. Durch ihn erhofften sie sich die Vertreibung der Zeloten und die Wiederherstellung ihres Vermögens, was ihnen in vorherigen Verhandlungen zugesprochen wurde. Simon kam seiner Aufgabe nach und ließ seine Männer den Tempel stürmen. Was ihn aber antrieb, war die Aussicht auf die alleinige Herrschaft. Jeder, der sich diesem Ziel entgegenstellte, wurde als Feind angesehen und verfolgt. Dafür musste er auch Joannes vertreiben, der dank der höheren Lage des Tempels stets einen Vorteil hatte und die Angriffe des Simon mit Geschossen leicht abwehren konnte. Zudem war die Tempelanlage burgartig angelegt und mit Schutzmauern versehen, die mit ihren umgebenen Säulengängen „ein vorzügliches Bollwerk“⁴⁶⁴ bildeten. Zusätzlich ließ Joannes vier Türme errichten, auf denen er Katapulte, Schnellwurfmaschinen und Bogenschütze verteilte.⁴⁶⁵ Sobald sich Simons Männer näherten, flogen die Geschosse herab und die Eroberung schien in weiter Ferne.

Während sich die beiden Tyrannen bekämpften, spaltete sich unter der Führung von Eleazar ben Simon eine dritte Partei aus den Reihen von Joannes ab, die den inneren Tempel einnahmen und sich auf den Mauern und Dächern positionierten. Wie bereits Joannes nutzten auch sie die höhere Lage und beschossen ihn und seine Männer, während Simon immer wieder zum Angriff von der unteren Stadt aus ansetzte. Dadurch ergaben sich neue Machtverhältnisse, die Tacitus folgendermaßen zusammenfasst:

Da gab es eines Tages drei Anführer und ebensoviele Heerhaufen: Die äußerste, weitläufigste Mauer war von Simon besetzt, die Mittelstadt von Joannes, den Tempel aber hatte Eleazar gesichert. Die Stärke des Joannes und Simon beruhte auf der Zahl und Ausrüstung ihrer Anhänger, die Eleazars auf seiner Stellung⁴⁶⁶

Joannes hatte somit die schlechteste Ausgangsposition der drei und sah sich gezwungen, die Machtverhältnisse zu seinen Gunsten zu ändern. Um erneut die Oberhand zu gewinnen, musste er Eleazar besiegen und den Tempel besetzen, was ihm mit bloßer Kraft und Anstrengungen seiner Männer aber nicht gelingen wollte. Für sein Ziel bedurfte es eine neue List, die sich erneut als Sündenfall herausstellte.

⁴⁶⁴ Die Beschreibung der Tempelanlage findet sich Tacitus, *Historiae* V, 12,3. Für die deutsche Übersetzung vgl. Cornelius Tacitus, *Historiae. Lateinisch-deutsch*, hrsg. und übers. von Joseph Borst unter der Mitarbeit von Helmut Hross und Helmut Borst, Mannheim 2010, S. 527.

⁴⁶⁵ Vgl. ebd., S. 454.

⁴⁶⁶ Cornelius Tacitus, *Historiae. Lateinisch-deutsch*, S. 529.

Titus vor Jerusalem

Während in Jerusalem der Bürgerkrieg tobte, führte die Meldung von Neros Selbstmord und Galbas Machtübernahme zu politischen Unruhen im Römischen Reich. Das Jahr 69 n. Chr. wurde zum Vierkaiserjahr, in dem Galba, Otho, Vitellius und Vespasian jeweils die Kaiserwürde beanspruchten. Letzterer konnte sich am Ende aber durchsetzen, auch wenn dieser nicht in Rom war. In Krisenzeiten war es dem Militär nämlich möglich, einen Kaiser außerhalb Roms zu ernennen, da sich das machtpolitische Zentrum mit den Legionen an die Außengrenzen verschob.⁴⁶⁷ Vespasian hatte mit der Führung der größten Legion und der Kontrolle der Getreideversorgung Roms aus Ägypten einen strategischen Vorteil, den er sich zu Nutzen machte.

Zu dieser Zeit war der Jüdische Krieg aber noch nicht beendet. Zwar waren weite Gebiete und Städte erobert worden, doch waren die in Jerusalem geschilderten Aufstände und der Bürgerkrieg nach wie vor im Gange. Bevor Vespasian nach Rom abreiste, erteilte er seinem Sohn Titus den Auftrag, Jerusalem zu erobern.⁴⁶⁸ Hierfür sammelte Titus die übrigen Streitkräfte in Caesarea und errichtete sein Lager im Hochland nördlich der Hauptstadt bei Gabathsaul⁴⁶⁹. An seiner Seite befand sich auch Josephus, dessen Prophezeiung von der Herrschaft Vespasians sich erfüllt hatte und ihm die Freilassung und Wiederherstellung der Ehre erbrachte.⁴⁷⁰

Beim Anblick der Römer legten die Parteien in Jerusalem ihren Streit nieder und stürmten mit vereinter Kraft in Richtung des Ölberges, wo sie die zehnte Legion bei den Schanzarbeiten überraschten. Der plötzliche Angriff führte auf römischer Seite zu Verwirrungen und Unordnung, die viele Männer zur Flucht bewegte und den Untergang der Legion herbeigeführt hätte, wenn nicht Titus mit dem Kerntrupp zur Hilfe herbeigeeilt wäre. Zwar konnten die Juden zurückgeschlagen werden, doch feierten diese den Angriff als ihren Sieg, der sie für den weiteren Widerstand ermutigte. Während die Römer ihre Schanzarbeiten fortsetzten und die Ordnung der zehnten Legion wiederherstellten, ruhte der Krieg außerhalb der Stadtmauern und der Streit in der Stadt konnte sich erneut entfachen. Während des siebentägigen Pessach-Fests, bei dem

⁴⁶⁷ Vgl. Michael Sommer, *Das römische Kaiserreich. Aufstieg und Fall einer Weltmacht*, Stuttgart 2018, S.82.

⁴⁶⁸ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 464f.

⁴⁶⁹ Nach Clementz lautet die Übersetzung „Saulsberg“, auch bekannt unter der Bezeichnung Gibeä-Saul bzw. Sauls Gibeä. „Gibeä“ ist hebräische für „Hügel“ und beschreibt vermutlich mehrere Orte im israelischen Hochland, deren Erwähnungen im 1. Buch Samuel zu finden sind. Die heutige Verortung ist trotz vorhandener Untersuchungen und Theorien nach wie vor umstritten. Lange wurde Tell el-Ful als möglicher Standort von Robinson angeführt, was von jüngeren Forschungsergebnissen jedoch angezweifelt wird. I. Finkelstein identifiziert hingegen Gibeä als möglichen Verortung, während E. Gaß und W. Groß zwischen Gibeä Sauls und Gibeä Benjamins weiter differenzieren. Zur Diskussion vgl. Israel Finkelstein, »Tell el-Ful Revisited: The Assyrian and Hellenistic Periods (with a New Identification)«, in: *Palestine Exploration Quarterly* 143/2 (2011), <https://israelfinkelstein.files.wordpress.com/2013/07/tell-el-ful-peq-2011.pdf>, abgerufen am 11.05.2020, S. 106–118.

⁴⁷⁰ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 460f.

die Befreiung des Volkes Israels aus der ägyptischen Sklaverei gefeiert wird, gelang es Joannes mit einer neuen List, Eleazor zu stürzen und den Tempel an sich zu reißen.⁴⁷¹

In der Zwischenzeit versetzte Titus die Lager näher an die Stadtmauern und fand eine geeignete Stelle für den Angriff auf die erste Mauer. Das Heranrücken der Römer beunruhigte die Menschen in der Stadt und führte zu einem Bündnis zwischen Joannes und Simon, die mit ihren Streitereien dem Feind nicht länger in die Hände arbeiten wollten. Als die Sturmböcke die Mauer erreichten, schickte Joannes zur Unterstützung seine Männer vom Tempel aus an die Außenmauer. Es gelang ihnen, den Angriff der Römer abzuwehren, indem sie die Belagerungsmaschinen in Brand setzten und das Feuer sich weiter ausbreitete. Erst als Titus erneut mit dem Kerntrupp zur Hilfe eilte, wurden die Juden in die Stadt zurückgetrieben, von denen einige gefangengenommen wurden. Diese ließ Titus nahe der Mauer kreuzigen, um einen Schrecken in der Stadt zu verbreiten, der sie zur Aufgabe zwingen sollte.⁴⁷² Die Juden aber feierten wiederum ihre Erfolge als Sieg und konnten weitere Angriffe abwehren. Als es den Römern gelang, den großen Widder an der Mauer anzusetzen, wurde der äußere Ring durchbrochen und eingenommen. Titus verlegte sein Lager daraufhin hinter die äußere Stadtmauer und plante bereits den nächsten Angriff.

Joannes und seine Männer verteidigten die Burg Antonia, die nördliche Tempelhalle und das Grabmal des König Alexander; Simons Leute dagegen besetzten den Eingang zum Grabmal des Joannes und die Strecke entlang der Wasserleitung zum Hippikusturm.⁴⁷³ In den darauffolgenden Tagen kam es immer wieder zu Konfrontationen, die nicht entscheidend für den weiteren Kriegsverlauf waren und Josephus die Gelegenheit zur Beschreibung von Heldentaten boten. Am fünften Tag aber gelang es Titus, nach einem Brand im mittleren Turm der nördlichen Mauer, den zweiten Ring zu durchbrechen. Mit einem Teil seiner Männer zog er in die Neustadt ein, die sich durch enge Gassen, Märkte und Werkstätte kennzeichnete. Dabei befahl er, dass dem Volk kein Leid zugefügt, kein Haus in Brand gesteckt und keine Kämpfe auf eigene Faust begonnen werden sollten. Hierbei betont Josephus in seiner Erzählung, wie wichtig es dem Feldherrn gewesen war, die Stadt und den Tempel zu retten, worin auch die Entscheidung begründet lag, dass Titus nicht direkt zur nächsten Mauer stürmte und es versäumte, die bereits eroberten Teile für sein Heer auszubauen.⁴⁷⁴ Diese Entscheidung wurde ihm zum Verhängnis, denn in den schmalen Gassen wurde den einziehenden Römern der Weg abgeschnitten und

⁴⁷¹ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 482f.

⁴⁷² Vgl. ebd., S. 509.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 511.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd., S. 515f.

Geschosse hagelten von den Dächern, wodurch sie zum Rückzug gezwungen und aus der Stadt vertrieben wurden. Erst drei Tage später gelang es Titus erneut die Mauern einzunehmen. Dieses Mal verschwendete er keine Zeit und veranlasste sofort die notwendigen Baumaßnahmen, mit denen er sein Heer besser in die Stadt verlagern konnte und einen Angriff auf die dritte Mauer plante. Seinen Feinden gab er eine Bedenkzeit und hoffte auf ihre Einsicht, zumal sich die Hungersnot immer weiter in der Stadt ausbreitete.

Titus teilte sein Heer und ließ Wälle am Grabmal des Joannes und der Burg Antonia errichten, über die er den Tempel einnehmen wollte. Wer im Besitz des Tempels war, hatte nicht nur einen besseren militärischen Standpunkt, sondern war auch Herrscher der Stadt.⁴⁷⁵ Die Zerstörung wiederum war keine Option, denn der Verlust wäre auf beiden Seiten einer Niederlage gleichgekommen. Bevor er einen weiteren Angriff befahl, versuchte er mit Diplomatie den Krieg zu beenden und schickte Josephus mit einer Botschaft an die Stadtmauer. Dieser verkündete, dass die Römer trotz ihres anderen Glaubens die Heiligtümer ihrer Feinde verschonen wollen und bereits durch die Eroberung der stärksten Mauern ihre Überlegenheit demonstriert haben. Nach dem Gesetz der Natur müsse man dem Stärkeren nachgeben und die Hungersnot nage bereits am Knochen des Volkes, welches schlimme Qualen erdulden muss, die den Römern nicht entgangen sind. Wenn sie sich jetzt ergeben, würden sie von der Gnade Titus profitieren und die bekannte Milde der Römer erfahren. Wenn sie sich aber nicht ergeben werden, sehe sich der Caesar gezwungen, die Stadt mit Gewalt und ohne Rücksicht einzunehmen.⁴⁷⁶

Trotz der drohenden Eskalation hielt Joannes seinen Widerstand aufrecht und verfiel mit der Plünderung des Tempels weiteren Sünden. Sobald die Wälle errichtet waren, gab Titus den Befehl, die Burg Antonia anzugreifen. Es gelang ihnen, die Mauer zum Einsturz zu bringen und die Burg in den darauffolgenden Tagen zu erobern, welche sogleich bis auf die Grundmauer zerstört wurde. Den Römern gelang es dadurch, bis zum Tempel vorzurücken, der Joannes und seinen Anhängern als letzte Bastion diente. Nach einer ersten Konfrontation, aus der kein Sieger hervorging, sandte Titus seinen Botschafter Josephus, der sich vor die Menge stellte und lautstark das Angebot in hebräischer Sprache verkündete. Da dem Caesar nicht entgangen sei, dass die Juden ihr tägliches Opfer schon länger nicht darbringen konnten, erlaubte er ihnen, den Opferdienst wiederaufzunehmen. Die Römer würden diesen Akt nicht unterbrechen und fordern Joannes und seine Männer auf, das Heiligtum nicht länger zu beschmutzen und zu verlassen. Wenn ihm aber weiter nach Kämpfen zumute ist, so könne er mit einer beliebigen Anzahl

⁴⁷⁵ Vgl. Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S. 520.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd., S. 521f.

an Streitern hervortreten und sich vor den Mauern positionieren, „ohne die Stadt und den Tempel mit sich ins Verderben zu reißen“.⁴⁷⁷ Überläufer könnten weiterhin auf die Gnade des Titus vertrauen und die Bevölkerung werde nicht daran gehindert, ihr Glück in einer anderen Stadt zu finden.

Während einige Juden die Möglichkeit ergriffen und zu den Römern flüchteten, spottete Joannes über Josephus Rede. Nach wie vor sah er sich im Vorteil und vertraute dabei auf den Schutz Gottes.⁴⁷⁸ Das Angebot der Römer sei hingegen ein leeres Versprechen, denn von den Geflüchteten höre und sehe man nichts mehr. Titus, der diese Anschuldigungen nicht duldete, ließ die von ihm verschonten Juden herbeiholen, stellte sich mit ihnen vor der Stadtmauer auf und sprach mit Josephus Hilfe selbst zu den Frevlern:

Ich rufe die Götter meines Landes und den, der früher einmal auf diese Stadt gnädig herabsah (denn jetzt, glaube ich, thut er's nimmer), ich rufe mein Heer, die bei mir weilenden Juden und euch selbst zu Zeugen auf, dass ich euch nicht zwang, diese Stätte zu entweihen; und wenn ihr einen anderen Kampfplatz wählen wollt, so wird kein Römer das Heiligtum betreten oder schänden. Den Tempel erhalte ich euch selbst gegen euren Willen.⁴⁷⁹

Als die Römer erkannten, dass die Worte nicht die erhoffte Wirkung zeigten und ein diplomatischer Weg aussichtslos erschien, sah sich Titus gezwungen, erneut zum Angriff anzusetzen. Die Juden konnten den Angriffen zwar standhalten, ihre Verluste und die Hungersnot aber schwächten sie auf die Dauer. Sobald ein Abschnitt als verloren galt, wurde er von Joannes Männern angezündet, um so den Römern den Vormarsch in die innere Tempelhalle zu verwehren. Als erstes wurde die nordwestliche Tempelhalle wegen ihrer Verbindung zur Burg Antonia in Brand gesteckt. Aber auch die Römer nutzten das Feuer zur Vertreibung und äscherten die zweite Halle ein. Der Hauptkampf wurde jedoch vor den Toren der zentralen Tempelhalle geführt, wo nach wie vor kein Sieger feststand. Titus ließ daher weitere Wälle errichten und hielt erneut einen Kriegsrat mit den Offizieren, denen sich später auch die Statthalter und Kriegstribunen anschlossen.⁴⁸⁰ Hierbei stand der Verbleib des Tempels zur Diskussion. Während die eine Partei sich auf das Kriegsrecht berief und die Zerstörung des Tempels forderte, verlangte die zweite Gruppe, den Juden die Entscheidung zu übergeben. Wenn sie nach einer weiteren Warnung weiterhin auf Krieg beharren, so solle der Tempel in Brand gesetzt werden und die Römer können die Schuld von sich weisen. Titus sprach sich gegen die Vorschläge aus und

⁴⁷⁷ Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges*. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz, S. 567.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 568.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 572.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 586.

verlangte laut Josephus, dass das Bauwerk unter keinen Umständen den Flammen preisgegeben wird, denn „der Schaden treffe im Grunde ja doch die Römer, wie umgekehrt der Tempel, wenn er erhalten bleibe, eine Zierde des Reiches sein werde.“⁴⁸¹ Er gab den Offizieren den Befehl, ihre Männer vor dem großen Angriff ruhen zu lassen und schickte eine bestimmte Anzahl an Leuten, um die Flammen der vorherigen Schlachten zu löschen. Anschließend zog er sich zur Vorbereitung in die Burg Antonia zurück, von wo aus er am nächsten Morgen mit seiner gesamten Heeresmacht den Tempel umzingeln wollte.

In der Zwischenzeit nutzten die Belagerten die Pause und rückten gegen die Mannschaft der Römer aus, die von Titus zum Löschen der Flammen geschickt wurde. Es entstand ein Handgemenge, bei dem die Römer die Oberhand gewinnen konnten und die Juden bis zum Tempel zurückdrängten. Ohne einen Befehl abzuwarten, schleuderte ein Soldat auf dem Rücken seines Kameraden Feuer durch das goldene Fenster im Norden des Tempels, wo sich die Flammen in den Gemächern schnell verbreiteten.⁴⁸² Von allen Seiten strömten laut Josephus Menschen herbei, die versuchten, das Feuer zu löschen und das Heiligtum vor dem Untergang zu retten. Ein Eilbote informierte Titus über den Vorfall, der sofort zum Tempel eilte und in Begleitung seiner Offiziere das Chaos erblickte. Es gelang ihm trotz seiner Befehle nicht, die Menge zu beruhigen. Vor dem Tempel heizten seine Männer die Flammen weiter an und fliehende Menschen fielen ihren Schwertern zum Opfer. Diejenigen, die anfangs noch versuchten, den Brand zu dämmen, flohen jetzt vor dem Blutrausch der Römer. Titus soll laut Josephus die Löschung des Tempels befohlen haben, indem er selbst zu den Männern rannte und der Centurio mit den Schlägen seines Rebstocks die Soldaten zur Gehorsamkeit zwang.⁴⁸³ Aber auch diese Mittel konnte die Männer nicht zu Vernunft bringen. Sie stürmten den Tempel und plünderten die Schätze, die noch nicht von den Flammen verzehrt wurden. Am Ende fiel der Tempel und die Tyrannen Joannes und Simon wurden gefangen genommen.

⁴⁸¹ Flavius Josephus, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, S., 587.

⁴⁸² Vgl. ebd., S. 588.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 590. In seiner Beschreibung betont Josephus immer wieder, dass Titus keine Schuld für die Zerstörung habe und sich sogar dagegen aussprach. Bedenkt man dabei die bereits beschriebenen Umstände der Erstellung und Verbreitung dieser Version, stellt sich die Frage, inwiefern Josephus selbst die von ihm verlangte „historische Treue“ bewahrt hat und nicht zu Gunsten seiner Gönner die vorliegende Darstellung ausschmückte.

Die musikalische Umsetzung: Handlungsablauf und Überblick der einzelnen Nummern

In seiner Verarbeitung der historischen Vorlage und Transformation zum Bühnenwerk, wählte Antonio Simeone Sografi den Zeitraum zwischen der Eroberung der Burg Antonia durch die Römer und dem Zerfall des Tempels. Der Handlungsort beschränkt sich auf die Tempelanlage, die Eingangshalle und einzelne Gemächer. Alle Geschehnisse außerhalb des Bereiches werden den Figuren und dem Publikum über Botschaften vermittelt. Die erzählerische Perspektive wird dadurch auf die Jüdinnen und Juden gelenkt, von denen die eine Hälfte den Widerstand aufrechterhalten und einen göttlichen Krieg führen will, während die andere Partei die Überlegenheit der Römer anerkennt und das Friedensangebot annehmen möchte. Neben historischen Persönlichkeiten wie Joannes v. Gischala, Simon bar Giora, Josephus Flavius und Titus wurde das Personenregister um fiktive Charaktere erweitert, die das Zentrum der Handlung einnehmen. Manasse ist der Sohn von Joannes und führt den militärischen Widerstand an. Er sieht sich in der Rolle als Sohn dazu verpflichtet, seinem Vater gehorsam zu sein, obwohl er – angeregt durch seine Frau Marianne – allmählich zu Zweifeln beginnt. Im Laufe der Handlung übermittelt Flavius Josephus immer wieder das Friedensangebot von Titus, auf das der Tyrann Joannes v. Gischala nicht eingehen möchte. Der Konflikt spitzt sich immer weiter zu, bis schließlich der Tempel in Brand gesetzt wird und viele Menschen – darunter auch Manasse – ihren Tod finden und die Tragödie endet.

Die folgende Darlegung des Handlungsablaufs und Einblicke in die musikalischen Umsetzungen basieren auf der römischen Fassung⁴⁸⁴ um 1810. Grund hierfür ist neben der Quellenlage auch der Umstand, dass erst die Überarbeitung von Ferretti und Zingarelli in Rom den Erfolg des Werkes begründet. Diese Fassung setzte sich am Ende durch und verbreitete sich nicht nur in ganz Italien, sondern auch jenseits der Alpen. Sie bildet auch die Grundlage der späteren Analyse, in der Zingarellis Kompositionen genauer betrachtet werden.

Akt I: Hoffnung, Widerstand und Zweifel

Die Handlung wird mit einer *Introduzione* eröffnet, in der die Leviten sich im Tempel ihrem Anführer Giovanni di Giscala (Joannes v. Gischala) zuwenden und ihn fragen, welcher Schmerz ihn bedrückt. Von ihm erfahren wir, dass Jerusalem zum jetzigen Zeitpunkt von den Römern umzingelt ist und es keinerlei Hoffnung mehr gibt. Der Chor versucht, ihm Mut zuzusprechen

⁴⁸⁴ Niccolò Antonio Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Abschrift, I-Rmassimo, Digitalisat in I-Rig.

(*Fa cor, Giovanni!*) und auch der Hohepriester Fanano fordert ihn auf, sich von den dunklen Gedanken zu befreien. Auch wenn die Situation aussichtslos erscheint, sei Jerusalem noch nicht verloren und der Chor der Leviten verweist auf den Tempel, der dank seiner Bemühungen noch immer unversehrt ist. Verzweifelt wendet sich Giovanni in einem folgenden Secco-Rezitativ an Gott und bittet um seine Unterstützung bei der Verteidigung des Tempels. Neben der Belagerung lauert eine weitere Gefahr durch den Tyrannen Simon di Giora, der von einem Teil der Bevölkerung beauftragt wurde, Giovanni aus der Stadt zu vertreiben. Während Giovanni immer größere Furcht plagt, verweist Fanano auf den Umstand, dass Simons Bruder Jonas von den Römern gefangen wurde. Somit haben sie beide einen gemeinsamen Feind und könnten sich gegen Titus verbünden, doch Giovanni möchte daran nicht glauben.

Aus der Ferne erblickt er Marianne, die Gemahlin seines Sohnes Manasse, die sich in Begleitung der Frauen (*figlie de' Leviti*) nähert. In ihrer Cavatina klagt sie über den Tod ihres Gatten, der bei der Schlacht um die Burg Antonia ums Leben gekommen ist. Von einer solistischen Harfe begleitet teilt sie ihr Leid (*Me meschina! Io spargo invano le mie voci, i miei lamenti.*) allen Anwesenden mit. Die Cavatina steht in c-Moll und soll *sostenuto* vorgetragen werden. Neben der Harfe begleiten Streicher sowie Hörner und Klarinetten, die stets im Hintergrund bleiben und somit ausreichend Platz für die Entfaltung des Gesangs schaffen. Einzig die Harfe tritt durch eine Einleitung mit Arpeggi stellenweise in den Vordergrund. In der zweiten Hälfte der Cavatina treten nun die Chöre hinzu, die den solistischen Gesang und einzelne Koloraturen von Marianne allmählich ablösen, um am Ende einen gemeinsamen, dichterem Satz mit zunehmend homorhythmischen Passagen zu bilden, aus denen der Sologesang stellenweise mit aufwärtsgerichteten Sechzehntel entflieht. Sie versuchen Marianne zu trösten, indem sie auf Gott verweisen, der ihren Schmerz lindern wird. Im folgenden Rezitativ beschreibt sie, wie ihr Gatte heldenhaft sein Schwert zog und die Burg hinaufstürmte, als ein fallender Stein ihn am Kopf traf, der ihn zu Boden sinken ließ. Giovanni schwört Rache, doch das Schallen ferner Trompeten kündigt die Rückkehr von Manasse an, der von seinen Kriegern begleitet wird. In einer viertaktigen Einleitung wird diese Szene von Hörnern, Oboen, Klarinetten und Flöten musikalisch untermalt, die mit Achteln und Punktierungen an den rhythmischen Gestus einer Fanfare erinnern. Die Chöre kommentieren die Rückkehr des tapferen Kriegers, der mit blassem Gesicht und blutbefleckt zurückkehrt. Manasse wendet sich an seine Gemahlin und seinen Vater und berichtet in einem anschließenden Accompagnato-Rezitativ, welches Wunder ihn auf dem Schlachtfeld rettete. Tödlich verwundet lag er am Boden, als Gott ihm neue Kraft schenkte, mit der es ihm gelang, sich im entscheidenden Moment zu befreien. Giovanni sieht darin ein Zeichen Gottes, der ihm neue Kraft schenkt und ihn seine Furcht überwinden lässt. Jetzt, da Gott

an ihrer Seite kämpft, sieht er sich in der Lage, Simon um ein Bündnis zu bitten, mit dem der finale Gegenschlag gelingen wird. Dafür macht er sich persönlich auf den Weg und Manasse möchte ihm folgen, doch er überzeugt seinen Sohn zu bleiben und übergibt ihm die Verantwortung während seiner Abwesenheit. Er soll Titus' Botschafter Gioseffo (Flavius Josephus) empfangen und die Verhandlung führen. Fanano aber zweifelt ein wenig daran, ob der junge Krieger solch einer Aufgabe gewachsen ist. In seiner folgenden Arie *Sono in mar non veggo spondo* wird seine innere Zerrissenheit und Hoffnung auf bessere Zeiten ausführlich thematisiert. Im ersten Teil der Arie sieht er sich hilflos dem Sturm und den Wellen des Meeres ausgesetzt, doch klart im zweiten Teil der Himmel auf und Frieden kehrt in sein Herz zurück. Dabei wird der Sturm malerisch mit Sechzehntelfigurationen in den Violinen dargestellt, die den ganzen Notenwerten und ruhigeren musikalischen Gestus beim Aufklaren des Himmels weichen, während die erste Violine die Gesangsmelodie aufgreift.

Mittlerweile ist Gioseffo angekommen und verkündet in seiner Cavatina *Vengo a voi* die frohe Botschaft, dass der Tag der Gnade gekommen sei und Jerusalem gerettet werden kann. Hiervon sind zwei Versionen überliefert. In der ersten Fassung spielt das Orchester zunächst unisono eine sechstaktige Einleitung, bei der punktierte Achtel und folgende Zweiunddreißigstel einen rhythmischen Akzent setzen, ehe Gioseffo mit punktierten Halben und Vierteln zunächst einen ruhigeren Kontrast darstellt. Nach bereits vier Takten pausiert der Gesang und die Flöten, Oboen und Hörner treten für zwei Takte hervor, die entfernt an Fanfaren erinnern. Gegen Ende des ersten Teils erstreckt sich im Gesang eine virtuose Koloratur über vier Takte auf *valor*, womit Titus' Stärke betont wird und seine Bereitschaft auf Barmherzigkeit, sofern sich Jerusalem ergibt (*Di clemenza è questo il giorno, se cedete al suo valor*). Im zweiten Teil wechselt die Taktart vom *tempo ordinario* zum 2/4-Takt; das Tempo wird durch den Wechsel von *allegro* zu *andante* verlangsamt. Erneut erklingt eine Einleitung im Umfang von acht Takten, deren rhythmische Akzentuierung durch rasche Punktierungen zunächst beibehalten wird und mit Einsatz des Gesangs in eine fließende Sechzehntelbewegung wechselt, mit der die Violinen in den Hintergrund treten. Nachdem Gioseffo die zweite Strophe komplett vorgetragen hat, übernimmt der Männerchor, wobei hier nur die Worte aufgegriffen werden, die in kleineren Sektionen an Ausrufe erinnern. Nach einer Generalpause wird die letzte Strophe wiederholt und erhält eine stärkere Gewichtung, bei der die Worte *Gerusalemme respirerà* mehrmals erklingen und Chor und Sologesang eine größere Einheit bilden, wobei Gioseffo nach wie vor genügend Platz für einzelne Koloraturen geschaffen wird.

Manasse willigt im Rezitativ ein, sich das Angebot anzuhören und beide setzen sich für die Verhandlung. Das Gespräch ist als *Accompagnato*-Rezitativ angelegt und Gioseffo berichtet,

dass Titus von einer Prophezeiung⁴⁸⁵ getrieben nicht ruht, ehe er Jerusalem erobert hat. Manasse möchte davon aber nichts hören und unterbricht den Botschafter (*Flavio cangia favella, o non t'ascolto.*), was Marianne dazu verleitet, sich in das Gespräch einzumischen und ihren Gemahl an das Massaker und Leid zu erinnern, dass das Volk bereits erdulden musste. Sie bittet ihn, auf die Stimme des Volkes zu hören (*Senti del popol tuo, senti le voci.*) und rezitiert über einen gehaltenen verminderten C-Septakkord, der ihre Worte dramatisch aufladet. Auch Gioseffo bittet ihn noch einmal darum sich zu ergeben, denn nur so könne er sich selbst, seinen Vater, das Volk und den Tempel retten. Hierfür greift er auf das musikalische Material vom Beginn zurück, bei dem auf große Intervallsprünge (Quinte und Septime) in Achtelbewegung immer kleinere Abwärtsschritte folgen, ehe vom Ausgangston die Oktave im Schlussakkord erreicht wird. Nach Gioseffos Worten schweigt Manasse zunächst vier Takte lang. In dieser kurzen Zeit wird eine musikalische Spannung aufgebaut, indem die Violinen beginnend auf *a* im Wechsel von Quintsprung und Terzfall in punktierter Rhythmisierung bis zum finalen Ton *des''''* wandern. Eine dramatische Verstärkung wird durch die Dynamik erzeugt, bei der ein langes crescendo vom piano zum fortissimo vollzogen wird. Am Ende der vier Takte antwortet Manasse endlich, doch zum Entsetzen aller weigert er sich, das Angebot anzunehmen, was im folgenden F-Dur Terzett *Torna superbo al campo* genauer ausgeführt wird.

Angelegt in drei Großabschnitte, fordert Manasse Gioseffo auf, in das römische Lager zurückzukehren. Ab T.12 setzen Marianne und Gioseffo ein und bilden sofort eine musikalische Einheit, in der sie Manasses Entscheidung beklagen (*Ah che sorpresa oh Dio! Terribile funesto!*). Über das ganze Terzett hinweg beschuldigt er Gioseffo immer wieder als Verräter und beleidigt ihn, was von Marianne aber unterbrochen wird (*Oh Dio! T'arresta.*) Den zweiten Abschnitt eröffnen Marianne und Gioseffo im Duett, die weiterhin versuchen, auf Manasse einzuwirken. Der lässt sich von seiner Entscheidung aber nicht abbringen und löst sich im dritten Allegro-Abschnitt mahnend gegen Gioseffo, indem er allein einen schrittweise durchgeführten Aufwärtsgang im Umfang einer Sexte singt, der parallel auch in den Streichern erklingt. Hierdurch wird seine Aussage (*Parti dagl'occhi miei*) musikalisch verstärkt. Gioseffo gibt schließlich nach und am Ende werden die drei Stimmen zusammengeführt, wobei der Text unterschiedlich ausgelegt werden kann. Während aber Manasse den Schrecken und den Untergang auf der Seite der Römer sieht, fürchten Gioseffo und Marianne den Untergang von Jerusalem.

Nachdem die drei abgegangen sind, kehrt Giovanni zurück und berichtet Fanano, dass die Verhandlungen nach Plan liefen und Simon sein Heer mit ihnen vereinen wird. Sobald das Signal

⁴⁸⁵ Laut der Prophezeiung soll Titus der Nachfolger seines Vaters und Kaiser des Römischen Reiches werden, sofern es ihm gelinge Jerusalem zu erobern.

erklingt, sollen die Heere zusammengeführt werden. Fanano unterbricht ihn und erklärt, dass Gioseffo bereits hier war und auf dem Weg zurück in das römische Lager ist. Es bleibt ihnen keine Zeit mehr für Vorbereitungen, weshalb Giovanni sich einer List bedienen möchte, um mehr Zeit zu gewinnen. Ein Soldat soll Gioseffo die Nachricht überbringen, dass man nun doch an Friedensverhandlungen interessiert ist. Fanano wird zu Beginn des *Accompagnato-Rezitatifs* beauftragt, alle vor dem Tempel zu versammeln und geht ab. Während anfangs noch Bläsergruppen zusammen mit den Streichern verzierte Punktierungen spielen, ändert sich jetzt der musikalische Gestus. Allein auf der Bühne zurückgelassen äußert Giovanni seine Ängste und Zweifel, falls die Römer zuerst angreifen. Es begleiten ihn nur noch die Streicher, die in den Übergängen eine abwärts gerichtete Achtelbewegung auf den Hauptzählzeiten spielen oder mit Akkorden das harmonische Gerüst bilden. Gegen Ende des Rezitatifs kann sich Giovanni aber von seinen Gefühlen lösen und erinnert sich an das Zeichen Gottes, der sie nicht im Stich lassen wird.

Während in der römischen Abschrift die Arie *Cadrà la quericca* folgt, die Zingarellis *Il Trionfo di Davide* entnommen ist und von Samuel gesungen wird, findet sich in der neapolitanischen Abschrift eine neue Arie mit Chor, deren Textvorlage sich deutlicher auf die Handlung des Werkes bezieht und virtuosere Passagen beinhaltet. Gesungen wurde diese Arie mit dem Titel *Quella superba Roma* von Michele Benedetti, der sich einen internationalen Ruf aufbauen konnte und später auch die Rolle des Moses in Rossinis *Mosè in Egitto* übernahm. Giovanni wendet sich hier gegen das Römische Reich, dessen wahnsinniger Stolz (*quell'insano orgoglio*) gebrochen wird. Zunächst erklingt eine ausgedehnte Einleitung (12 T.) in Es-Dur, bei der die Klarinetten solistisch in den Vordergrund treten. Mit *allegro* ist ein schnelles Tempo vorgeschrieben, bei dem rasante Vierundsechzigstel- und Sechzehntelketten in auf- und absteigender Bewegung den Grundstein für die Kriegsansage legen. Bei Giovanni's Einsatz setzt die Bläsergruppe zunächst aus und die Streicher treten mit Piano in den Hintergrund. Der Gesangsmelodie wird dadurch viel Raum gegeben, die von einer Solo-Oboe in hoher Lage auf *h* beginnend mit Verzierungen und Überbindungen in T. 22 abgelöst wird. Die beiden restlichen Verse der ersten Strophe werden in ähnlicher Form vertont, wobei der letzte Vers (*oppressa alfin sarà*) mehrmals wiederholt und durch Koloraturen hervorgehoben wird. Nach einem kurzen Zwischenspiel, das den Charakter der Einleitung aufgreift, beginnt die zweite Strophe. Auch hier wird dem Gesang viel Freiraum zur Entfaltung gegeben, wobei sich die Begleitung in den Streichern nicht länger auf einzelne Achtel beschränkt und mit Sechzehntelfigurationen deutlich dichter gestaltet ist und das Tempo weiter vorantreibt. In T. 57 wird mit einer Fermate eine Zäsur gesetzt, bei der Giovanni die beiden letzten Verse vorträgt. Anschließend setzt der Männerchor

mit dem gesamten Orchester ein, der sich angeheizt vom Anführer siegesbewusst präsentiert. Hier erreicht Giovanni wortwörtlich den Höhepunkt seiner Virtuosität mit einem Lauf von über zwei Oktaven (*h'-H*), der gegen Ende nochmals wiederholt wird. Am Ende der Arie werden die letzten beiden Verse (*Se il nostro Dio ci guida, Roma tremar dovrà*) mit weiteren Koloraturen verziert, die zum Teil auch mit extremen Intervallsprüngen schließen (*e'-G*).

Es folgt ein Szenenwechsel, bei dem sich Gioseffo unzufrieden mit den aktuellen Entwicklungen zeigt und in das römische Lager zurückkehren will. In diesem Moment erscheint aber Marianne, die den Tod ihres Gemahls vor Augen hat und sich hilfeschend an Gioseffo wendet. Auch wenn er Marianne scheinbar vergessen hat, wird seine Zuneigung ihr gegenüber deutlich. Diese möchte aber nicht über Liebe sprechen und bittet ihn in einem *Accompagnato*-Rezitativ, die Friedensverhandlungen wiederaufzunehmen. Es gelingt ihr, Gioseffo umzustimmen. Auch er möchte sich für den Tempel und Zion einsetzen und verspricht Marianne gehorsam zu sein. Sie ist sichtlich zufrieden (*Ecco il vero Gioseffo.*), doch Gioseffo kommt wieder auf seine Gefühle ihr gegenüber zurück (*E di te degno*). Marianne unterbindet seine Gefühle (*Basta, non più*) und befiehlt ihm, zu gehen und zu gehorchen. Bevor er aber das Weite sucht, soll Marianne ihn anhören, womit das *Es-Dur* Duett *Parto, ma tu ricordati* eingeleitet wird.

In zwei Großabschnitte unterteilt offenbart Gioseffo seine Gefühle. Die Melodie ist reich versehen mit Verzierungen und Koloraturen, die von Marianne aufgegriffen werden. Jedoch geht sie nicht ganz auf seine Gefühle ein, sondern betont ihre Treue gegenüber ihrem Gemahl und fordert ihn erneut auf zu gehen. Nachdem beide Standpunkte deutlich gemacht wurden, werden die beiden Stimmen erstmals zusammengeführt, die zunächst parallel angelegt sind und sich im weiteren Verlauf immer häufiger umspielen. Die Annäherung der beiden wird auch im gemeinsamen Text deutlich, bei dem nun auch Marianne in Versuchung gerät sich den Gefühlen hinzugeben (*Ah, quai mesti varii affetti/Vo provando in tale istante!*). Ob es sich hierbei um aufrichtige Gefühle handelt, oder Marianne nur so weit auf Gioseffo eingeht, um ihn für ihre Zwecke zu gewinnen, bleibt unklar. Im zweiten *Allegro*-Abschnitt umspielen sich die beiden Stimmen zumindest nicht länger und die Melodie verläuft über weite Strecken parallel im Terzabstand. Grund hierfür ist die Besinnung und das Verlangen nach Trost für die zarte Seele, wie es im Text heißt. Vor allem das Wort *consolar* erhält mit zwei Koloraturen eine deutliche Gewichtung.

Nach ihrem Abgang ist zum ersten Mal Agar zu hören, die ihre Ängste vor dem bevorstehenden Untergang verkündet. Ihre anschließende *G-Dur* Arie *Quel palpito ignoto* ist eine Rache-Arie, in der ihr innerer Zorn und das Verlangen nach Vergeltung durch Gott thematisiert werden (*Ti scuoti, gran Dio/vendetta vogl'io*). Mit Sechzehntelrepetitionen, aufbrausenden

Zweiunddreißigstelketten und dynamischen Akzenten in den Violinen wird ihre Wut musikalisch dargestellt. Im Gegensatz zu den bisherigen Arien ist diese kürzer, ohne Chor und wirkt durch die fehlenden Bläsergruppen reduzierter. Das Formmodell basiert auf einer zweiteilige A(ab)/A'(ab') Konstruktion. Nach einem kurzen Vorspiel erklingen zunächst beide Strophen hintereinander (ab), die mit einer zweitaktigen Pause voneinander getrennt werden. Eine Fermate bildet in T. 42 eine Zäsur, auf der eine Wiederholung des Anfangs (a) folgt, deren einziger Unterschied die veränderte Begleitung der Viola darstellt. Es folgt eine ausgedehnte Variation der zweiten Strophe (b'), die für eine Finalwirkung deutlich mehr Raum erhält.

Mittlerweile haben sich alle vor dem Tempel versammelt und warten auf die Rückkehr des Botschafters. Gioseffo, der von den hinterhältigen Plänen nichts weiß, verkündet die frohe Nachricht des bevorstehenden Friedens. Dass Marianne einen entscheidenden Einfluss auf diese Entwicklung hatte, wird durch seine Schlussbemerkung nochmal verdeutlicht (*Marianne così sarà contenta.*). Giovanni unterbindet aber jegliche Euphorie und fordert Gioseffo auf zu schweigen (*Ambasciador, per ora taci!*). Verwirrt fragt er nach den Gründen und Giovanni antwortet ihm, dass er vor den Verhandlungen zunächst den Willen des versammelten Volkes wahrnehmen soll. Für die Krieger spreche sein Sohn Manasse, seine Schwiegertochter vertrete die Töchter Israels und die Worte Gottes verkünde der Hohepriester Fanano. Gioseffo kann diese Inszenierung nicht einordnen und verspürt Furcht, während bei Marianne allmählich Zweifel aufkommen und sie sich dem Willen des Himmels hingegenen möchte (*Incerta io sono, e ai voleri del cielo il capo abbasso.*). Zuerst soll Fanano sprechen, der die Stimme Gottes (*Per me vi parla Iddio.*) repräsentiert und Krieg verlangt (*Guerra: di Dio la volontade è questa.*). Als nächstes ist Marianne an der Reihe, deren Entscheidung in einem Accompagnato-Rezitativ zu hören ist. Sie hat jetzt die Möglichkeit, sich der Kriegstreiberei zu widersetzen und eine Gegenposition einzunehmen, doch ihre Zweifel und Treue gegenüber Manasse hindern sie daran. Sie müsste sich nicht nur ihrer Familie, sondern auch den durch Fanano verkündeten Willen Gottes widersetzen, wozu sie sich nicht in der Lage sieht. Das Leid des Volkes muss ein Ende haben, und wenn Gott den Krieg verlangt, wird auch sie sich seinem Willen unterordnen (*Tu guerra vuoi, guerra domando anch'io.*). Im Gegensatz zu Fanano prophezeit sie aber nicht den glorreichen Sieg. In ihrer Vision bebt die Erde, Jerusalem ist zerstört und das Volk irrt in Lumpen und mit Schlamm bedeckt heimatlos umher. Manasse nimmt die Warnung seiner Gemahlin aber nicht wahr und verkündet mit dem Männerchor: *Si, vogliam guerra.* Die Männer eilen zu den Waffen, als sich plötzlich doch eine Gegenstimme erhebt. Die Töchter Israels warnen vor dem Feind und verfluchen die Abstimmung, die den Untergang Zions herbeiführen wird. Es entsteht ein Disput, bei dem die Frauen versuchen, die Männer davon abzuhalten einen Fehler

zu begehen. Manasse aber ergreift das Wort und befiehlt den Frauenchor zu schweigen (*Basta, figli non più; già vostro duce/ Io snudo il ferro, andiam.*).

Das Finale eröffnet Gioseffo, der selbst nicht länger an den Frieden glaubt. Titus wird keine Geduld mehr haben, doch Manasse ist bereit sich ihm entgegenzustellen, auch wenn er dafür mit seinem eigenen Leben bezahlen wird. Die Kriegsbereitschaft wird musikalisch durch den punktierten Rhythmus verstärkt, der an einen Marsch erinnert und erst durch Marianne unterbrochen wird, deren Verzweiflung alle Beteiligten bewegt. Ihr wird klar, dass ihre Entscheidung ein Fehler war und ein Massaker bevorsteht. Aus Furcht ruft sie alle auf, aus dem Tempel zu fliehen, der ihnen nicht länger als Schutz dienen werde. Ergriffen von ihrem Ausbruch ändert sich plötzlich die Gesamtstimmung. Zweifel und Ängste verbreiten sich in den einzelnen Gruppen und es scheint die Vernunft würde siegen, doch wird diese Hoffnung zugleich durch ein entferntes Trompetensignal zerstört. Es handelt sich dabei um das mit Simon vereinbarte Zeichen, das die Heere vereinen soll und den Angriff auf die Römer einleitet. Die Stimmung wendet sich erneut und auch Manasse befiehlt, die Kriegstrompete erschallen zu lassen. In der Bläsergruppe wird ein Marsch über sechzehn Takte gespielt, dessen Melodie vom Männerchor aufgegriffen wird. Sie verabschieden sich und marschieren in die Schlacht. Auch die Frauen schöpfen neuen Mut und sehen die Wendung als Zeichen Gottes, weshalb sie den Soldaten Erfolg und Gottes Beistand wünschen. Nur Marianne ist weiterhin von Ängsten geplagt und kämpft gegen die Menge an. Anfangs gelingt es ihr noch mit Koloraturen und chromatischen Passagen Gioseffo für ihre Seite zu gewinnen, aber auch er wendet sich von ihr ab und kehrt in das römische Lager zurück, womit der erste Akt sein dramatisches Ende nimmt.

Akt II: Das tragische Ende des Konflikts

Den zweiten Akt eröffnet wieder eine Chor-Szene. Fanano und die Leviten haben sich an der Stadtmauer positioniert, im Hintergrund ist das römische Lager zu sehen. Der Männerchor stimmt das Es-Dur Gebet *Per te, gran Dio d'Abramo* im *andante sostenuto* an, das mit einer sechstaktigen Einleitung eröffnet, in der die Klarinetten solistisch im Vordergrund stehen. Die Bassstimme setzt anschließend ein und es erklingt ein kurzer Vorgesang, der von den restlichen Stimmen drei Takte später aufgegriffen wird. Die Melodie besteht hauptsächlich aus kleineren Intervallsprüngen (Sekunde und Terz) und Tonrepetitionen, wodurch stellenweise die Rezitation des Textes im Vordergrund steht. Das Gebet ist eine Bitte an Gott, den Feind für sie zu besiegen (*Oggi l'ostl furore/In polvere cadrà.*). Fanano unterbricht den Chor, indem er den letzten Vers aufgreift und damit seine Predigt eröffnet. Musikalisch wird diese Ansprache in

einem Secco-Rezitativ dargestellt, das mit einem chromatischen Aufgang im Continuo (*es – e – f*) beginnt und die Leviten auffordert, sich nicht zu fürchten (*Non v'è timore.*). Der alte Glaube ist der Kern ihrer Heimat und Gott sei an ihrer Seite. Bestärkt durch seine Worte beginnt der Chor der Leviten erneut zu singen, jedoch hat sich der musikalische Gestus verändert. Das Tempo wurde angehoben (*allegro*), die Tonart wechselt nach B-Dur und Flöten erweitern das Orchester, wobei nicht länger einzelne Instrumente oder Gruppen solistisch hervortreten. Auf eine Einleitung wird verzichtet, doch bereits im ersten Takt ist die Grundstimmung deutlich zu erkennen. Die Bläser erinnern mit ihren Punktierungen an den Kriegsgestus des ersten Aktes und die Violinen repräsentieren mit rasanten Oktavketten die Blitze des göttlichen Zorns (*Già stride la saetta/Del Dio della vendetta.*). Während die erste Chorszene noch eine Bitte an Gott zur Rettung des Volkes darstellte, sind die Leviten nach Fannaos Ansprache frei von Furcht und wenden sich direkt an die Römer, denen sie jegliche Hoffnung absagen.

Angeführt von Manasse betreten nun die Krieger die Bühne. Sie sind bereit, in die Schlacht zu ziehen und Manasse ist sich in seinem Accompagnato-Rezitativ seiner Aufgabe bewusst und verspricht, siegreich zu sein. Bevor er aber loszieht, zögert er und wendet sich in einer Arie nochmals dem Himmel zu, von dem er sich ein zweites Zeichen erhofft, wie es ihm bereits in der Schlacht um die Burg Antonia widerfahren ist. Der Chor bestätigt sein Verlangen und versichert ihm, dass der Himmel dem tapferen jungen Mann helfen wird. Mittlerweile ist auch Gioseffo wieder angekommen und wirkt auf Manasse ein. Er berichtet, dass Titus ihn bereits auf dem Schlachtfeld erwartet, wo er seinen Mut unter Beweis stellen soll. Auch Marianne versucht ihren Gatten davon abzuhalten, doch Manasse lässt sich nicht abhalten. Unterstützt wird er dabei von seinem Vater, der den Sieg und Frieden für Gottes Volk prophezeit. Blind vor Vaterliebe und falschen Prophezeiungen erkennt Manasse nicht, dass sein eigener Vater ihn aus Verzweiflung in den Tod schickt und letztendlich opfert. Im anschließenden Quartett verabschiedet er sich von seiner Familie und verspricht, siegreich zurückzukehren (*Si, combatto, e torno a voi*), während Gioseffo ihn auffordert, sich nicht auf seine Tapferkeit zu verlassen und mit Vernunft zu handeln. Im zweiten Abschnitt treten Mariannes Gefühle in den Vordergrund, die über eine weite Strecke solistisch von ihren Ängsten und Schmerzen berichtet. Untermalt wird diese Passage mit Tremoli in den Streichern, die auch auf ihr rasendes Herz hindeuten (*Tremar il cor, vacilla il piede/E più reggermi non so.*). Es handelt sich hierbei um ihre innere Stimme, weshalb die anderen Figuren nicht auf sie eingehen. Giovanni und Gioseffo fordern Manasse dazu auf, endlich Taten folgen zu lassen. Er wartet aber noch einen Augenblick, während Gioseffo sich mit seinen inneren Sorgen auseinandersetzt. Als Manasse dann endlich zum Aufbruch bereit ist, ruft die mittlerweile gänzlich verlorene und verzweifelte Marianne nach

ihren Geliebten und fordert ihn auf zu bleiben. Wie bereits im Finale des ersten Aktes beginnt Marianne über ihren Gesang auf alle Beteiligten einzuwirken. Mit virtuosen Koloraturen und Verzierungen gelingt es ihr erneut, Zweifel bei allen zu wecken, die durch die Unterstützung des Chores verstärkt werden. Es folgt ein Lento-Abschnitt, den sie mit einem chromatischen Abgang in tiefer Lage (*g'-d'*) einleitet, ehe sie plötzlich mit einem Quint- und Oktavsprung in das hohe Register zurückkehrt und das ursprüngliche schnelle Tempo wiederaufnimmt. Dieser unvorhersehbare musikalische Wechsel verdeutlicht ihren Wahnsinn und Hilfslosigkeit, mit dem es ihr gelingt sich Gehör zu verschaffen. Für die Finalwirkung singen anschließend alle Stimmen homophon in Viertelbewegung und werden nur von den Streichern begleitet. Für den Steigerungseffekt treten nach und nach die Bläsergruppen hinzu, ehe der Chor die Gesangsgruppen verstärkt. Zuletzt setzen die Klarinetten ein, womit der Höhepunkt und zugleich das Ende des Quartetts erreicht wird.

Nach dem Abgang findet ein Szenenwechsel statt. Fanano, der von Manasse den Auftrag erhalten hat den Tempel zu sichern, äußert hier seinen Zorn gegenüber Giovanni. Er macht ihn für den Untergang der Stadt und des Tempels verantwortlich (*Quanto ci costa il tuo tiranno orgoglio. O perfido Giscala.*). Aus Furcht vor dem Tyrannen war Fanano nicht in der Lage, sich Giovannis Befehlen zu widersetzen und verkündete falsche Botschaften. Denn auch er sieht, dass der Krieg die falsche Entscheidung war und es nicht mehr lange dauern wird, bis Jerusalem komplett zerstört ist. Und das alles nur, weil Giovanni besessen vom Thron ist, wofür er seinen eigenen Sohn opfert und über Leichen geht (*Il nostro sangue/Al piè ti fuma, e non ti serba il soglio*). Jetzt, wo alles zu spät ist, bleibt ihnen keine andere Wahl als das Grauen und Titus' Zorn über sich ergehen zu lassen (*Or or dovrem soccombere/Dell'aquile al furor.*). Agar kommt hinzu und will sich bei Fanano nach dem Stand der Schlacht erkundigen, doch auch er ist in Unwissenheit und will sich einer weiteren Diskussion entziehen. Agar hält ihn aber auf und stellt ihm die zentrale Frage: *Di noi che mai sarà?* Auch darauf gibt er ihr keine Antwort und erzählt von den Schmerzen, die in Plagen. Er möchte zu den anderen Gläubigen im Tempel sprechen, weitere Schritte verkünden und bis in alle Ewigkeit die Hymnen erklingen lassen. In der nachfolgenden Es-Dur Arie *Piango, gemo, fra l'ombra di morte* öffnet er sich seinen Gefühlen und Agar erfährt, dass Fanano selbst nicht mehr an ein gutes Ende glaubt. Begleitet wird er von einer Soloklarinette, die die vierzehntaktige Einleitung prägt, im weiteren Verlauf der Arie auf Fananos Gesang antwortet und seine Melodie stellenweise auch doppelt. Die ersten Worte *piango* und *gemo* unterliegen jedoch noch keiner Melodielinie. Jeder Silbe wird eine Viertelnote zugeordnet, wobei die Wörter und die Wiederholung durch eine Pause getrennt werden. Die Tonfolge ist jeweils eine fallende Terz, die durch die ständige Wiederholung an

einen Seufzer erinnert. Erst im Anschluss ist eine fortlaufende Melodie zu erkennen, bei der die erste Strophe einmal komplett vertont wurde. Eine Fermate bildet in T. 34 eine Zäsur, auf die die Wiederholung der anfänglichen Seufzer folgen, jedoch wechselt die Tonart nach f-Moll und bildet somit einen harmonischen Kontrast zum ersten Teil. Das Ende ist geprägt von ausgedehnten Koloraturen und Wiederholungen, die dem Wort *terror* vorbehalten sind und Fananos Ängste widerspiegeln. Nachdem er abgegangen ist, bleibt Agar allein auf der Bühne zurück. Sie wurde Zeuge, wie der Hohepriester nicht länger an Gottes Beistand glaubt und beginnt selbst zu zweifeln. Während sie im ersten Akt Gott um Rache bat, erkennt sie jetzt, dass sie mit göttlichem Beistand nicht länger rechnen kann. Somit ist ihre zentrale Frage: *Se tu ci abbandoni, e che sarà di noi?*

Fanano scheint zwischenzeitlich eine Nachricht über den Ausgang der Schlacht erhalten zu haben und wendet sich an die Gläubigen im Tempel. Titus ging als Sieger hervor und Manasse ist sein Gefangener. Er soll von Gioseffo hergeführt werden, um einen neuen Frieden auszuhandeln, wodurch der Untergang der Stadt und des Tempels doch noch verhindert werden könne. Giovanni unterbricht die Ankündigung und befiehlt, dass der Botschafter und der Gefangene ihm vorgeführt werden. Er empfindet diese Verzögerung als unnötig und als Fanano den Frieden anspricht, antwortet Giovanni, dass er dazu nicht in der Lage sei: *Il mio cor di viltà non è capace*. Wenn er das Friedensangebot annimmt und Titus nach Kriegsrecht verfahren wird, sind Stadt, Tempel und das Volk zwar gerettet, doch Giovanni's Tyrannenherrschaft und Widerstand werden für ihn Konsequenzen haben, vor denen er sich fürchtet. Daher klammert er sich an jede Hoffnung, die es ihm ermöglicht, seinen Hals aus der Schlinge zu ziehen. Dass er dafür bereit ist, seinen eigenen Sohn in den Tod zu schicken, hat er bereits bewiesen. Marianne stimmt eine Klage an, die von beiden Chören aufgegriffen wird. Erneut der Hoffnung beraubt, versuchen sie Giovanni mit Tränen zu überzeugen, dass er sich ihrem Schmerz anschließt und endlich Größe beweist.

Mittlerweile hat Gioseffo den Tempel erreicht und Giovanni wünscht die Botschaft zu hören. Zum Entsetzen aller überbringt nicht Gioseffo die Botschaft, sondern der in Ketten gelegte Manasse. Er hat Titus geschworen, dass, wenn der Frieden weiterhin verweigert wird, ihm nach seiner Rückkehr schreckliches widerfahren wird. Da jetzt Manasses Leben auf dem Spiel steht, verbreitet sich die Hoffnung. Die Liebe zum eigenen Sohn wird Giovanni bekehren, da sind sich alle einig. Zunächst möchte sich Giovanni mit Manasse unter vier Augen beraten. Dieser ist ergriffen von der Zuneigung seines Vaters, der ihn trotz seines Versagens auf dem Schlachtfeld die Ehre erweist. Für Manasse ist die Anerkennung und der Stolz seines Vaters wichtiger als alles andere, weshalb er sich weiterhin als ehrwürdiger Sohn und Krieger beweisen möchte.

Giovanni schätzt den Willen seines Sohnes und willigt ein. Manasse soll ins römische Lager zurückkehren und den stolzen Römern verkünden, dass sie vergeblich nach Frieden bitten. Dieser Entschluss ist Manasses Todesurteil, das vom eigenen Vater besiegelt wurde. Das Volk bricht daraufhin in Tränen aus und Manasse versucht sie im *Accompagnato-Rezitativ* *Ah perché voi piangete?* zu trösten. Gioseffo fordert ihn zum Aufbruch auf, doch zuvor möchte sich Manasse von seinem Sohn Eleazor verabschieden. Seiner Pflicht werde er nachkommen, doch soll ihm dieser Wunsch zuvor erfüllt werden. Marianne hält sich währenddessen zurück. Sie fühlt sich dem Tod schon nahe (*Morir mi sento*) und auch Giovanni scheint bewegt (*Vacilla il mio rigor*). Die Leviten holen Eleazor und Manasse erklärt ihm, dass er nun für immer Abschied nehmen muss. In seiner folgenden *Es-Dur* Abschiedsarie *Padre, sposa, addio per sempre* verabschiedet er sich zu Beginn von seinem Vater und seiner Geliebten, ehe der Chor in T. 33 einsetzt und die jeweiligen Ensemble-Paare ihre Trauer verkünden. Manasse bittet nach einer *Fermate* in T. 45 die Anwesenden darum, nicht länger um ihn zu trauern (*Morire almen lasciatemi/no mi strazia[n]te l'anima/con si crudele orror.*). Im letzten Abschnitt wünscht er sich himmlischen Beistand, während der Chor und das Ensemble weiter im homophonen Satze trauern. Manasse ist die einzige Gesangsstimme, die aus dieser musikalischen Einheit mit Koloraturen hervorsticht und dabei seinen höchsten Ton (*h'*) erreicht.

Nachdem Manasse Abschied genommen hat und alle anderen Personen abgegangen sind, wendet sich Giovanni an Fanano. Er befiehlt ihm, die fähigsten Krieger zu versammeln und im Schatten der hereinbrechenden Nacht einen Hinterhalt zu planen. Sobald Gioseffo den Tempel verlässt, sollen die Krieger angreifen und Manasse von den Ketten befreien. Fanano zweifelt an diesem Plan, doch Giovanni lässt keine Widersprüche zu und geht ab. Zurückgelassen ringt er kurz mit der Entscheidung, ob er den Befehl befolgen soll. Es folgt ein Szenenwechsel zu Gioseffo, der wütend über den Ausgang der Verhandlungen ist. Ein weiterer Ausweg wird sich nicht ergeben und der Untergang ist unvermeidbar (*Omai non v'è più scampo/La sua ruina è certa*). Als er den Befehl zum Abzug erteilt, erscheint Marianne, die Gioseffo auslacht (*Io riedo a te, Signor.*) und ihn als Verräter beschimpft. Ihrer Ansicht nach hat Gioseffo versagt, weshalb sie seinen Stolz und Bemühungen zur Rettung der Stadt nicht länger ernst nehmen kann. Sie verlangt ein letztes Mal ihren Geliebten zu sprechen, ehe er in das römische Lager zurückkehrt. Gioseffo bewundert ihren Mut und tröstet sie, indem er die Bereitschaft zeigt ihrer Bitte nachkommen zu wollen, doch leider sei es ihm nicht möglich. In diesem Moment wird Manasse zur Abreise herbeigeführt, der über Mariannes Anwesenheit überrascht ist. Es gelingt ihnen, Gioseffo davon zu überzeugen ihnen einen letzten Moment der Zweisamkeit zu schenken. Er wird auf Manasse warten, damit sie gemeinsam ins römische Lager zurückkehren und verabschiedet

sich bis dahin in seiner dreiteiligen F-Dur Arie *Parto che s'io più resto*⁴⁸⁶. Er schenkt den beiden sein Vertrauen und ist sichtlich von den Gefühlen ergriffen, die ihn seine Pflichten vergessen lassen. Diese innere Unruhe wird im zweiten Teil musikalisch durch Akkordbrechungen mit Sechzehntel Triolen und Sextolen dargestellt, die stellenweise auch in den Koloraturen des Gesangs zu finden sind. Der letzte Abschnitt kontrastiert mit der Steigerung des Tempos (*allegro*) und Rückkehr zu einer konstanteren Rhythmik, bei der die einzelnen Silben des Textes auf Viertel- und Halbenoten aufgeteilt werden. Auch die Koloraturen verlaufen in größtenteils in gleichmäßigen Achtelbewegungen, in denen Gioseffo betont, dass er sich selbst und Titus vergessen wird, wenn er noch länger verweilt (*Se a voi più resto unito/Mi scorderò di Tito/Mi scorderò di me!*).

Am Ende gehen alle gemeinsam ab und die Perspektive wird auf das Atrium des Tempels gelenkt, wo Giovanni den Befehl erteilt, die Tore und Mauern zu sichern. Fanano kehrt von seinem Auftrag zurück, doch ist Manasse nicht bei ihm und Giovanni fragt nach seinem Sohn. Er erhält jedoch keine Antwort und Fanano mahnt ihn im Duett *Fuggi signor, ti salva* zur Flucht. Giovanni deutet sein Schweigen als Manasses Tod und möchte keine weiteren Details wissen. Am Ende des Duetts werden beide Stimmen zusammengeführt, die im Anblick des bevorstehenden Untergangs die Flucht ergreifen. Die zurückgelassenen Leviten vereinen sich zum Chor und besingen ihre Hilflosigkeit im a-Moll Largo (*Ah che giorno sventurato!*). In der zehntaktigen Einleitung wird die Dramatik musikalisch bereits durch das langsame Tempo und abwärtsgeführte Akkordbrechungen aus hoher Lage in den Violinen symbolisiert, während die Bläser mit gehaltenen Tönen und Überbindungen den harmonischen Verlauf betonen. Dynamisch werden die neu erreichten Akkorde alle zwei Takte mit einem *fortepiano* hervorgehoben, wodurch der verminderte h-Moll Akkord in T. 3 deutlich zu hören ist und den Schmerz und das Leid der Leviten verdeutlicht. Es folgt ein viertaktiger Aufgang in den Streichern im großen Ambitus (Vl. 1 *c'-f'''*), der innerhalb eines Taktes in sich zusammenbricht (T. 10). Während des Zerfalls setzt der homophone Chor ein, bei dem Frauen und Männer im Angesicht des Todes vereint singen. Der Schmerz wird durch die Violinen verstärkt, die immer wieder in hoher Lage Abwärtsfigurationen spielen. Ein weiteres Mittel sind Tonrepetitionen und gezielte Wechsel zwischen Achtelnoten und -pausen, die das Pochen (*palpitar*) tonmalerisch gestalten. Marianne ist währenddessen zurückgekehrt und wendet sich in ihrem *Recitativo secco* an das Volk, das nicht länger trauern soll (*Amiche, non piangete.*). Sie glaubt an die Barmherzigkeit Gottes, der

⁴⁸⁶ Im Libretto der neapolitanischen Fassung I-Nn LP 7881 findet sich an dieser Stelle ein anderer Text mit Chor, jedoch ist in der Partitur kein Notenmaterial überliefert. Stattdessen befindet sich die Solo-Arie *Parto che s'io più resto* im Anhang, die vermutlich auf die römische Überarbeitung der florentinischen Fassung zurückzuführen ist. Eine genauere Darstellung der Überarbeitungsprozesse wird im folgenden Kapitel thematisiert.

sein Volk im Himmel empfangen wird und wo ihr Geliebter bereits auf sie wartet. Auch wenn sie im Tempel eingesperrt sind und der Tod ihnen bevorsteht, versucht der Chor Marianne zu stoppen (*Deh, t'arresta sventurato*)⁴⁸⁷. Die Freude über ihr grausames Schicksal können sie nicht nachvollziehen (*Come mai l'avverso fato vai si lieto ad incontrar?*). Marianne aber lässt sich nicht umstimmen und fordert den Chor auf zu schweigen. Es ist Gott, der ihr am heutigen Tag die Kraft schenkt, den schmerzhaften Tod zu ertragen. Agar ist ergriffen von ihren Worten (*Oh dolci accenti!*) und Marianne beruhigt sie, indem sie ihr verspricht ihre Seele im Himmel zu erwarten, wo sie in aller Ewigkeit glücklich sein werden. Es folgte die Rondò Arie *Ombra cara a te d'intorno*, in der Marianne mit virtuosen Koloraturen nach wie vor ihre Erlösung herbeisehnt. Mit dem Tod ihres Geliebten besteht für sie kein weiterer Grund unter den Lebenden zu weilen. Dass ihr Sohn Eleazor noch lebt, scheint sie in diesem Augenblick vergessen zu haben. In der *Ombra*-Arie wird sie von einer Solovioline begleitet, die mit schnellen Figurationen in hoher Lage den Gesang von Marianne aufgreift und mit ihr in einen Dialog tritt. Im weiteren Verlauf meldet sich der Chor, der von ihrem Gesang überzeugt wurde und ihr wünscht, dass ihre Erlösung bald eintreten wird (*Ah! S'affretti il bel momento*). Agar bemerkt währenddessen, dass Feuer im Tempel ausgebrochen ist und es kein Entrinnen mehr gibt. Die Römer haben das Tor aufgebrochen und machen Jagd auf die Leviten, die sich nicht länger wehren können und den Fall des Tempels beklagen. Dem gegenüber ist der Gesang der Römer gestellt, die nicht länger zu zügeln sind und die Zerstörung vorantreiben (*Sciogliamo ai sdegni un freno: arda, ruini, e cada*). Gioseffo gelingt mit Hilfe eines *Secco*-Rezitativ die Menge aufzuhalten und ist entsetzt über das Verhalten der Römer: *Ah Romani, che fate? Il Tempio, il Santuario rispettate*. Die Soldaten bleiben verwirrt auf den Trümmern stehen und Marianne befreit sich aus den Händen der Feinde, als sie Manasse schwer verwundet in der Menge sieht. Sie eilt mit ihrem Sohn zu ihm und stellt fest, dass Manasse nicht mehr zu retten ist. Es gelingt ihm, mit seinen letzten Worten im *Accompagnato*-Rezitativ *Sposo tu più non m'odi?* Abschied von seiner Familie zu nehmen, ehe er auf offener Bühne⁴⁸⁸ stirbt. Marianne und Gioseffo leiten den finalen Chorgesang ein, bei dem alle gemeinsam den schrecklichen Ausgang des Krieges beklagen: *Oh notte di pianto, e di dolor!*

⁴⁸⁷ An dieser Stelle unterscheidet sich Abfolge des neapolitanischen Librettos I-Nn LP 7881 und der römischen Partitur I-Rmassimo. Weitere Abweichungen werden im folgenden Kapitel behandelt.

⁴⁸⁸ Im Libretto I-Nn LP 7881 findet sich auf S. 36 die Anweisung *muore*.

Vom Misserfolg zur Attraktion – Die Rezeptionsgeschichte

Die Annahme, ein Bühnenwerk sei nach Vollendung der Partitur in Stein gemeißelt und es existiere nur eine Fassung, ist grundsätzlich falsch. Stattdessen handelt es sich bei jeder einzelnen Aufführung um ein individuelles Ereignis, das an die lokalen Gegebenheiten angepasst wurde. In Abhängigkeit von verschiedenen Parametern können sie politisch, soziokulturell, ästhetisch, wirtschaftlich oder personell geprägt sein.⁴⁸⁹ Diese Faktoren beeinflussen Werke und führen zu Kürzungen, Zensuren, Überarbeitungen, Einfügungen oder anderen Änderungen. Aus der musikhistorischen Perspektive gibt es demnach nicht die eine Fassung oder die eine Aufführung, die das Werk definiert. Und genau das gilt auch für heutige Produktionen. Die Vorstellung, dass man bei einem Opernbesuch ein Werk zu sehen und hören bekommt, das unveränderlich seit Jahrhunderten auf diese Weise musikalisch wiedergegeben und inszeniert wurde, ist eine falsche Annahme. Noch heute wirken sich die erwähnten Parameter auf Bühnenproduktionen ein, deren Folgen – heute wie damals – Kürzungen, Erweiterungen oder Überarbeitungen sind. Und wenn es sich um eine Reproduktion mit dem Anspruch einer historischen Genauigkeit handelt, verbirgt sich dahinter eine Momentaufnahme. Deutlich wird das vor allem dann, wenn man die Rezeptionsgeschichte eines Bühnenwerkes seit seiner Uraufführung historisch verfolgt und die vielen unterschiedlichen Fassungen miteinander vergleicht. Anhand von Partituren, Libretto und Rezensionen wird dabei schnell deutlich, dass die Rezeptionsgeschichte von Werken massiv von Veränderungen und Transformationen geprägt ist.

Anhand von *La Distruzione di Gerusalemme* lässt sich der Wandel einer Komposition sehr genau verfolgen und anschaulich demonstrieren. Die Rezeptionsgeschichte zeigt, dass sich die Komposition erst Jahre nach seiner Uraufführung vom Misserfolg zur Attraktion entwickelte. Hierfür wurden sowohl auf musikalische als auch poetische Änderungen vorgenommen, mit denen die Komposition an die jeweilige Aufführungsbedingungen und das kulturelle Umfeld angepasst wurde. Die Gründe und die Art der Überarbeitung sind von individuellen Parametern geprägt, die sich im folgenden Schaubild festhalten lassen:

⁴⁸⁹ Vgl. Sabine Ehrmann-Herfort, »Rinaldos Weg von London nach Italien: die Stationen London (1711), Hamburg (1715) und Neapel (1718)«, in: *Händels Weg von Rom nach London*, Tagungsbericht Engers 2009; in memoriam Christoph-Hellmut Mahling, hrsg. von Wolfgang Birtel, Mainz 2012 (Schriften zur Musikwissenschaft, 21), S. 250.

Jahr	Ort	Theater/Oratorium	Sänger:innen & Rollen	Überarbeitungsmerkmale: (A) Aufführung (M) Musik (D) Dramaturgie (U) historisches Umfeld
1794	Florenz	Regio Teatro di Via della Pergola	Giuseppe Dubbiè (F.) Niccolao Quilici (Giov.) Matteo Babini (Man.) Elena Cantoni (Mar.), Angiolo Monanni detto Manzoletto (Gios.)	A Uraufführung
1796	Rom	Oratorio S. Filippo Neri bei Santa Maria in Valicella		A Transformation zum Oratorium M zwei gekürzte Fassungen entstehen D Fanano und Titus gestrichen U Konflikt zwischen Vatikan und Frankreich
1803	Florenz	Teatro in Via del Cocomero	Giuseppe Tamagni (F.) Antonio Ricci (Giov.) Niccolò Tacchinardi (Man.) Marianna Belolli (Mar.) Maria Tacchinardi (Gios.) Lorenzo Andreoli (Titus)	A Verlegung in die Adventszeit, kleinere Bühne, Reduzierung des Chores, neue Sänger:innen M Drei Arien ausgetauscht, Erweiterung/Verkürzung der Rezitative D Neue Personenkonstellationen U Neue Machtverhältnisse in Florenz
1807	Rom	Casa Lante	Margherita Lante Montefeltro della Rovere (Mar.) (Restliche Sänger:innen sind nicht bekannt)	A Transformation für die private Bühne (Lante) M Neukompositionen und Überarbeitungen von Z.; Arie <i>Sono in Mar non veggo sponde</i> vermutlich aus Zingarellis <i>La Nitteti</i> D Überarbeitung des Librettos vermutlich durch Jacopo Ferretti, Marianne wird zur Hauptfigur, ihr Glaube und das Christentum werden stärker hervorgehoben U Familie Lante sympathisiert mit franz. Verwaltung; Begeisterung beim franz. Publikum; Stendhal berichtet
1810	Rom	Teatro Valle	Giovanni Bottari (Giov.) Niccolò Tacchinardi (Man.) Charlotte Häser (Mar.) Rosa Morandi (Gios.) Pio Botticelli (F.) Maddalena Salandri (A.)	A Von der privaten Bühne auf die öffentliche; Gios. wird zur Hosenrolle M Musikalische Überarbeitung und Neukompositionen durch Z.; Übernahmen aus <i>Il ratto delle Sabine</i> (1800) und <i>Saulle ovvero Il Trionfo di Davide</i> (1805); Ombra-Arie als solistischer Höhepunkt D Ferretti überarbeitet das Libretto; Agar wird als neue Figur etabliert U Französische Verwaltung regiert in Rom; Teatro Valle erhält Recht zur Öffnung während der Fastenzeit; Frauen wird es erlaubt auf der Bühne zu singen; Duell zwischen Charlotte Häser und Rosa Morandi; Familie Lante ist geschäftlich am Teatro Valle beteiligt; Z. in Zusammenarbeit und Konflikt mit franz. Verwaltung; Jüdisches Ghetto wird geöffnet; nachfolgende Aufführungen orientieren sich an dieser Fassung

Jahr	Ort	Theater/Oratorium	Sänger:innen & Rollen	Überarbeitungsmerkmale: (A) Aufführung (M) Musik (D) Dramaturgie (U) historisches Umfeld
1811	Neapel	Teatro del Fondo	Michele Benedetti (Giov.) Girolamo Marzochi (Man.) Charlotte Häser (Mar.) Margherita Chambrand (Gios.) Francesco Spanora (F.) Elisabetta Pinotti (A.)	M Neukomponierte Arie <i>Quella superba Roma</i> für Benedetti mit hoher Virtuosität; <i>Egli parte pensoso!</i> aus <i>Il Coriolano</i>
1811	Perugia	Teatro del Pavone	Domenico Bartolucci (Giov.) Domenico Saini (Man.) Giulia Ronchetti (Mar.) Carlotta Toti (Gios.) Ferdinando Lauretti (F.) Maria Rinaud (A.)	A Teatro Valle als Vorbild; Duell zwischen den Sopranistinnen zur Vermarktung der Aufführung
1811	Paris	Théâtre à l'Odéon	Signor Barilli (Giov.) Signor Tacchinardi (Man.) Signora Barilli (Mar.) Signor Benelli (Gios.) Signor Boggia (F.)	A Tacchinardi erfolgreich in seiner Paraderolle; Gios. wieder von einem Mann gesungen; zweisprachiges Libretto; neue Bezeichnung: <i>dramma per musica</i> M Ombra-Arie gestrichen D Man. wieder stärker im Zentrum der Handlung; diverse Erweiterungen U Das Konzept des <i>dramma sacro</i> existiert in Paris nicht; Streit über die Ouvertüre
1811	Siena	Teatro dei Rinnovati	Luigi Zambelli (Giov.) Domenico Mombelli (Man.) Charlotte Häser (Mar.) Luigia Valsovani Spada (Gios.) Antonio Matteucci (F.) Anna Contini (A.)	A Engagement Häser in Siena; Aufführung im Sommer
1812	Mailand	Teatro alla Scala	Domenico Patriossi (Giov.) Andrea Nozari (Man.) Charlotte Häser (Mar.) Angelo Testori (Gios.) Paolo Rossignoli (F.) Rosa Nerini (A.)	A Engagement Häser in Mailand; Gios. nicht länger als Hosenrolle
1812	Turin	Imperia Teatro di Torino	Giovanni Boggia (Giov.) Giulio Marco Bordogni (Man.) Isabella Colbran (Mar.) Marianne Sessi (Gios.) Pietro Vasòli (F.) Caterina Moretti (A.)	
1812	Pesaro	Teatro del Sole	Domenico Bartolucci (Giov.) Domenico Saini (Man.) Giulia Ronchetti (Mar.) Giovanni Grilli (Gios.) Pasquale Bajoni (F.) Annetta Fanti (A.)	A Gios. als Kastratenrolle
1814	Palermo	Teatro Carolino	Gaetano Chabran (Giov.) Pietro Bolognesi (M.) Lucia Calderara (Mar.) Michele Guerra (Gios.) Michele Bertozzi (F.)	A Bezeichnung: <i>oratorio sacro</i> ; Gios. als Kastratenrolle

Jahr	Ort	Theater/Oratorium	Sänger:innen & Rollen	Überarbeitungsmerkmale: (A) Aufführung (M) Musik (D) Dramaturgie (U) historisches Umfeld
1814	Livorno	Teatro degli Accademici Avvalorati	Giovanni De Begnis (Giov.) Niccolò Tacchinardi (Man.) Marianna Giorgi (Mar.) Caterina Amati (Gios.) Francesco Biscottini (F.) Clementina Lanari (A.)	A Bezeichnung: <i>dramma serio per musica</i> ; Aufführung im Sommer
1814	Stuttgart	Königliches Hoftheater	Hr. Häser (Giov.) Hr. Krebs (Man.) Mad. Lemberg (Mar.) Hr. Löhle (Gios.) Fürst (?) (F.)	A Aufführung am 6. Nov. anlässlich des Geburtstags von König Friedrich I.; Charlotte Häasers Bruder in der Rolle des Giov. M Stuttgarter Hofkapellmeister Conradin Kreutzer passt Rezitative der Übersetzung an D Neu hinzugefügter Prolog, Übersetzung durch Franz Karl Hiemer U Z. in Stuttgart bereits bekannt; Vorlage: Pariser Aufführung; Kopie in Paris erstellt; Abschriften gelangen in den deutschsprachigen Raum; Breitkopf & Härtel bietet Partitur und Klavierauszüge zum Erwerben an
1815	Florenz	Teatro della Pergola	Luciano Bianchi (Gios.) Niccolò Tacchinardi (Man.) Cristina Cassotti (Mar.) Carolina Crespi Bianchi (Gios.) Giovanni Brambilla (F.) Clementina Lanari (A.)	A Gios. von Frauenstimme gesungen
1815	Frankfurt	Frankfurter Stadttheater	Keine Angaben	A Reproduktion der Stuttgarter Fassung; einzelne Stücke werden bis 1844 in Konzerten gespielt
1815	Darmstadt	Großherzogliches Hoftheater	Keine Angaben	A Weniger erfolgreich und nur einmalige Aufführung; Stuttgarter Fassung über Frankfurt nach Darmstadt
1817	Wien	Kaiserliches und Königliches Hoftheater zu Wien	Nicola De Grecis (Giov.) Niccolò Tacchinardi (Man.) Sig.ra Campi (Mar.) Sig.ra Villmann (Gios.) Sign. Schonner (F.)	A Tacchinardi singt in seiner Paraderolle; italienische Fassung M Neue Kompositionen von Pietro Zerziani eingefügt: Duett <i>Dal furor, che m'arde in petto</i> und die Abschiedsarie von Manasse <i>Ah perché voi piangete?</i> D Diverse Kürzungen U Bereits 1802 wurde die Ouvertüre der Urfassung in einem von Maria Theresia veranstalteten Konzert gespielt

Im Fall von *La Distruzione di Gerusalemme* lässt sich der Prozess überraschend detailliert nachzeichnen, obwohl im Rahmen der Arbeit nicht alle Quellen zugänglich waren und davon auszugehen ist, dass fortführende Untersuchungen zu weiteren Erkenntnissen führen werden. Zwar ist über die Entstehungsgeschichte in Florenz nur wenig überliefert, doch anhand der Angaben im Libretto, der nüchternen Berichterstattung in der *Gazzetta toscana*⁴⁹⁰ und dem ausbleibenden Erfolg, können zumindest einige Tendenzen aufgezeigt werden. Nach einer Fassung für das Oratorium bei Santa Maria in Vallicella (Rom) geriet das Werk zunächst in Vergessenheit, ehe es über ein Jahrzehnt später von Jacopo Ferretti literarisch überarbeitet wurde und Zingarelli Musik beisteuerte, die zum Teil auf seinen bisherigen Erfolgen basiert. Die neue Ausrichtung des Werkes, das Marianne als Christin ins Zentrum der Handlung rückt, ist auf die soziokulturelle und politische Lage in Rom zurückzuführen, die von der Belagerung der Franzosen, den Säkularisierungsprozessen und der Öffnung des Jüdischen Ghettos geprägt ist. Aber nicht nur historische Ereignisse, auch personelle Entscheidungen und personelle Engagements am Teatro Valle führten zu einer Attraktion, die in Rom ein kulturelles Beben auslöste und den Blick der Theaterhäuser auf sich zog. Nicht nur Neapel und Mailand nahmen im Jahr darauf das Werk in ihren Spielplan auf – auch Paris, Wien, Stuttgart und Frankfurt inszenierten das *dramma sacro* des Komponisten, der zuvor mit *Giulietta e Romeo* einen internationalen Erfolg feierte. Wie sich *La Distruzione di Gerusalemme* in einem Zeitraum von über einem halben Jahrhundert zu einem heute in Vergessenheit geratenen Publikumsmagneten entwickelte, wird in diesem Kapiteln chronologisch dargestellt.

Anfänge in Florenz

Die Entstehungsgeschichte von *La Distruzione di Gerusalemme* beginnt mit der Uraufführung 1794 am Regio Teatro di Via della Pergola. Wie im vorausgegangenen Kapitel zur Händelrezeption in Florenz dargelegt, gab es dort mit der Aufführung von François-Hippolyte Barthélemons *Jefte in Masfa* (1776) bereits Bestrebungen zur Öffnung der Theaterhäuser während der Fastenzeit. Ein Vorhaben, das nicht nur von den Impresari geplant, sondern auch vom Großherzog unterstützt wurde, ehe der Bischof sein Veto einlegte und das Vorhaben stoppte. Erst mit der Verbreitung der *drammi sacri* aus Neapel wurde ab 1790 die Fastenzeit als Spielzeit genehmigt, worauf eine intensive Rezeption des neapolitanischen Repertoires folgte. Geistlicher Bühnenwerke während der Fastenzeit waren auch in Florenz ein großer Erfolg und stellten

⁴⁹⁰ Vgl. *Gazzetta toscana*, Nr. 12 (1794).

eine wirtschaftliche Bereicherung für die Impresari dar. Mit *La Distruzione di Gerusalemme* wurde 1794 erstmals mit der Uraufführung eines noch unbekanntes Werkes ein Risiko eingegangen. Es ist nicht klar, ob das Werk auf einen direkten Kompositionsauftrag zurückzuführen ist und wenn ja, von wem dieser stammte. Über die Entstehung des Librettos stehen ebenfalls mehr Fragen als Antworten im Raum. Der Name des Autors, Antonio Simeone Sografi, ist überliefert und dem venezianischen Librettisten somit eindeutig zuzuordnen. Allerdings liegen keine Quellen vor, die Zingarellis Wahl des Librettos begründen.

Es handelt sich hierbei nicht um die erste Zusammenarbeit zwischen Librettisten und Komponisten. Ein Jahr zuvor (1793) wurde mit *Apelle, dramma per musica*⁴⁹¹ am Teatro la Fenice in Venedig Zingarellis erste Sografi-Vertonung uraufgeführt. Und auch nach 1794 folgten mit *La morte di Mitridate* (1797) und *Edipo a Colone* (1802) zwei weitere Bühnenwerke, deren Libretti auf Sografi zurückzuführen sind und die ebenfalls am la Fenice uraufgeführt wurden.⁴⁹² In ihrer Dissertation konnte Katharina Kost anhand von Sografis vier *La Morte*-Opern darlegen, welchen Einfluss Sografi bei der Entstehung des *tragico fine* auf der venezianischen Opernbühne hatte und wie u.a. Zingarellis musikalische Umsetzungen konzipiert waren. Weitere Arbeiten hierzu sind bislang rar und verdeutlichen nur, welche Lücken es in der italienischen Operngeschichte um 1800 noch zu schließen gilt.

Der Mangel an überlieferten Quellen zur Uraufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* hängt vermutlich auch mit dem ausbleibenden Erfolg zusammen. Die *Gazzetta toscana* berichtete nüchtern über das Ereignis und gab den Leser:innen zu verstehen, dass der Applaus nur auf die Leistung der Sänger:innen und der Dekoration zurückzuführen war – die Musik selbst konnte das Publikum jedoch nicht überzeugen. Nach der Uraufführung finden sich keine weiteren Berichte über das Werk und es bleibt unklar, ob überhaupt Wiederholungen stattgefunden haben. Der Misserfolg bedeutete für den Impresario auch einen wirtschaftlichen Verlust, weshalb sich das Risiko am Ende wohl nicht auszahlte. Dafür spricht auch der Umstand, dass man in den folgenden zwei Jahren wieder auf neapolitanische Werke mit wesentlich höheren Erfolgsversprechungen zurückgriff, ehe mit Tarchis *Ester* (1797) und Monetas *Il Trionfo di Ge-deone* (1798) erneut eigene Produktionen im Spielplan zu finden sind.

⁴⁹¹ Das Autograf des Werkes findet sich unter dem erweiterten Titel *Apelle e Campaspe* im Archivio Storico Ricordi in Mailand (I-Mr), Signatur MUSICA MS PART. 04549. Eine Abschrift der Partitur befindet sich in der Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Mus.ms. 6321, Digitalisat, <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0011/bsb00115841/images>, abgerufen am 15.02.2021.

⁴⁹² Vgl. Katharina Kost, *Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, Textband, S. 18.

Trotz der wenig überlieferten Quellen lassen sich anhand des Librettos⁴⁹³ einige Punkte festhalten, die zumindest einen Eindruck der Urfassung ermöglichen und Grundlage für die späteren Überarbeitungen sind. Auf der Titelseite findet sich zunächst der verkürzte Titel *Gerusalemme distrutta* mit dem Regio Teatro di Via della Pergola als Aufführungsort. Der Zeitpunkt der Aufführung wird auf die *quadragesima* des Jahres 1794 datiert, ehe die Widmung an Pietro Leopoldos Sohn, dem Großherzog Ferdinand III., folgt. Das *Argomento* ist sehr kurzgehalten, da die präsentierte Geschichte von der Zerstörung Jerusalems durch Titus allen Anwesend bereits bekannt gewesen sein muss. Als Handlungsort wird der heilige Tempel angegeben. Im Personenregister finden sich weitere Hinweise hinsichtlich der Besetzung, wodurch zumindest ein Eindruck über die Größe der Produktion vermittelt werden kann.

An oberster Stelle wird hier der Hohepriester Fannia genannt, der in späteren Fassungen zu Fanano abgeändert wird. Durch die erste Erwähnung dieser Figur scheint sie in der Hierarchie an oberster Stelle zu stehen, obwohl sie im Vergleich zu den restlichen Figuren einen geringeren Anteil auf der Bühne hat. Die Erstnennung ist daher wohl auf seinen Stand zurückzuführen, denn Giovanni ist ein tyrannischer Usurpator und nicht legitimer Herrscher. Demnach stehen auch Marianne und Manasse in der Hierarchie unter ihm. Trotz seines höheren Standes ist er aber die schwächste Figur innerhalb der Handlung. Nachdem alle Figuren im Inneren des Tempels aufgelistet wurden, folgt Gioseffo Flavio als Botschafter, der zwischen Titus, der im Anschluss genannt wird und nur einen kurzen rezitativen Auftritt im Finale hat, und den bereits genannten Personen vermittelt. Am Ende des Registers wird noch Eleazor, der Sohn von Marianne und Manasse aufgelistet. Hierbei handelt es sich um eine stumme Rolle (*che non parla*), wodurch der erste Beleg für eine szenische Aufführung gegeben ist.

Bis auf Titus sind alle Sängernamen überliefert, jedoch erschweren die fehlenden Angaben zur Stimmlage eine genauere Zuordnung. Fanano, der in den späteren Fassungen stets als Basspartie aufgeführt wird, wurde von Giuseppe Dubbiè gesungen. Über ihn finden sich keine weiteren Informationen bis auf die Erwähnung im Libretto von G. Gazzanigas *La moglie capricciosa* (Lodi, 1795).⁴⁹⁴ Dort hatte Dubbiè die Rolle des *Il Cavalier del sole* gesungen, die in Gazzanigas Vertonung häufig als Tenorrolle vorgesehen war. Die dort vorzufindende Schreibweise Dubié ähnelt einem Tenor, der 1795 auch in Mailand wiederzufinden ist und von Giuseppe

⁴⁹³ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, I-Bic, Collocazione 05660, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/05/Lo05660/>, abgerufen am 19.02.2021.

⁴⁹⁴ Vgl. Filippo Livigni, *La moglie capricciosa. Drame giocoso per musica di Filippo Livigni da rappresentarsi nel Nuovo Teatro de' Signori Compadroni in Codogno*, Libretto, Lodi 1795, GB-Lbl 11714.aa.12.(7.), Digitalisat, https://books.google.it/books?id=b6dWAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, abgerufen am 19.02.2021.

Chiappori mit dem Vorname Giovanni angegeben wurde.⁴⁹⁵ Ob Fanano ursprünglich als Tenor konzipiert war, lässt sich an dieser Stelle nur vermuten und bedarf einer Überprüfung der von Joyce Johnson untersuchten Quellen, die im weiteren Verlauf noch thematisiert werden.

Eindeutiger hingegen ist die Stimmlage von Giovanni zuzuordnen. Gesungen wurde die Rolle von Niccolao Quilici, der in Florenz bereits aktiv war und in anderen Produktionen wie Glucks *Alceste* 1786 (Gran sacerdote d'Apollo) oder in Guglielmis *Debora e Sisara* in Pisa 1790 (Barac) als *buffo* mitwirkte.⁴⁹⁶

Die Rolle des Gioseffo fiel auf Angiolo Monanni, der im Dienst des Großherzogs stand und unter dem Namen Manzoletto bekannt gewesen war. Als Kastrat tauchte sein Name zwischen 1757 und 1797 in vielen Libretti auf, die auch ein Engagement am King's Theater in London von 1779 bis 1782 belegen. Anschließend wirkte er an mehreren Produktionen am Teatro di S. Carlo in Neapel mit. Für einzelne Aufführungen kehrte er stets nach Florenz zurück, gegen Ende seiner Karriere zirkulierte sein Name häufiger in Venedig, wo er am Teatro la Fenice in Werken von F. Alessandri (*Virginia* 1793), Paisiello (*I giuochi d'Agrigento* 1794), M. Bernardini (*Achille in Sciro* 1794) und Zingarelli (*Apelle* 1793, *Il conte di Saldagna* 1794, *Pirro* 1795) mitwirkte.⁴⁹⁷ Auch bei der Uraufführung von Zingarellis *Giulietta e Romeo* (1796) war er als Sänger beteiligt und erhielt die Rolle des Gilberto.⁴⁹⁸ Somit ist belegt, dass bei der Uraufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* Gioseffo als Kastratenrolle angelegt war und sich erst über ein Jahrzehnt später zur Hosenrolle entwickelte.

Ein weiterer Sänger der Uraufführung war Matteo Babbini, wodurch Manasse mit einem der angesehensten Tenöre der Zeit besetzt wurde. Babbini studierte zunächst bei L. Gibelli, ehe sein berühmter Onkel und ebenfalls Tenor A. Cortoni sich seiner Ausbildung annahm. Nach seinem Debüt 1771 folgten viele Engagements für Seria- aber auch Buffapartien in Italien. Von 1777 bis 1780 war er in St. Petersburg engagiert und trat dort in den Werken von Paisiello mit großem Erfolg auf. Nach seiner Rückkehr widmete er sich ausschließlich den Seriapartien und erhielt weitere Anstellungen im Ausland. 1791 war er in Wien bei der Aufführung von *Pimmalione* zu sehen – ein Werk, das von Giambattista Cimador (1761–1805) und Sografi bewusst

⁴⁹⁵ Vgl. Giuseppe Chiappori, *Serie cronologica della rappresentazioni drammatico-pantomimiche poste sulle scene dei principali teatri di Milano dall'autunno 1776 sino all'intero autunno 1818*, Mailand 1818, S. 235.

⁴⁹⁶ Eine Auflistung der Libretti, in denen Niccolao Quilici mitwirkte, findet sich im *Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (Corago): <http://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/Quilici%20Nicola>, abgerufen am 19.02.2021.

⁴⁹⁷ Eine Übersicht der Aufführungen, in denen Monanni mitwirkte, findet sich im Corago Online-Katalog, vgl. <http://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/Monanni%20Angelo>, abgerufen am 24.02.2021.

⁴⁹⁸ Vgl. Corago Online-Katalog, <http://corago.unibo.it/evento/SST0022093>, abgerufen am 24.02.2021.

auf Babbini darstellerische Fähigkeiten zugeschnitten wurde.⁴⁹⁹ Seinen Ruhm verdankte er nämlich nicht primär seiner Stimmfarbe oder Technik. Einigen Zeitzeugen zufolge zeichnete sich Babbini vielmehr durch seine Art der Deklamation und Präsenz auf der Bühne aus, die vom Publikum gefeiert wurde.⁵⁰⁰ Mit *La Distruzione di Gerusalemme* schlüpfte er in Florenz erneut in eine Rolle, die von Sografi konzipiert und wohlmöglich wieder auf ihn zugeschnitten wurde. Denn in der Fassung der Uraufführung steht Manasse im Zentrum des Konflikts und ist zugleich die Hauptperson der Handlung. Sein oberstes Ziel ist es, dem Willen seines Vaters gerecht zu werden und sich als starker Krieger zu behaupten. Obwohl er im Laufe der Handlung allmählich am glorreichen Sieg zweifelt, und auch Marianne versucht, ihn von diesem Weg abzubringen, nimmt er am Ende sein Schicksal an und opfert sich bereitwillig. Diese innere Zerrissenheit kennzeichnet Manasse, die nicht nur musikalisch, sondern vermutlich auch szenisch auf der Bühne durch Babbini verkörpert wurde.

An seiner Seite sang Elena Cantoni, die die Rolle der Marianne übernahm. Die beiden standen bereits 1793 in Venedig mit der Oper *Apelle* (UA) von Zingarelli/Sografi gemeinsam mit Monnani auf der Bühne, und auch in den folgenden Jahren wirkten Babbini und Cantoni in vielen weiteren Werkaufführungen bekannter Komponisten gemeinsam mit: Guglielmi (*Admeto* UA 1794, *Enea e Lavinia* 1796), Cimarosa (*Penelope* UA 1794) und Andreozzi (*Sofronia ed Olindo* 1795, *La morte di Giulio Cesare* 1796).⁵⁰¹

Nach der Nennung der einzelnen Figuren und Solist:innen wird am Ende des Registers schließlich der Chor aufgeführt. Hier lässt sich anhand der Anzahl von insgesamt drei verschiedenen Chören die tatsächliche Größe des Werkes erstmals erahnen: *Coro d'Israeliti*, *Coro di Romani*, *Coro delle Figlie de' Leviti*. Bei dem *Coro d'Israeliti* und *Coro di Romani* handelt es sich um Männerchöre (Tenor/Bass), die Manasse (*Israeliti*) und Gioseffo (*Romani*) begleiten und deren Ansichten bestärken. Der *Coro delle Figlie de' Leviti* ist hingegen ein Frauenchor, der die Ansichten von Marianne vertritt. Damit sich die jeweiligen Personengruppen auf der Bühne gegenüberstehen konnten, war eine große Anzahl von Sänger:innen notwendig. Hierfür wurden insgesamt 24 *Coristi* engagiert, die namentlich im Libretto der Uraufführung erwähnt und in ihre jeweiligen Stimmlagen unterteilt wurden: 8 Tenöre, 4 Sopranistinnen, 4 Altistinnen und 8 Bassisten. Wie genau die Sänger:innen auf die drei Chöre aufgeteilt wurden, bleibt unklar. Jedoch ist davon auszugehen, dass die insgesamt acht Frauenstimmen den *Coro delle Figlie de'*

⁴⁹⁹ Vgl. Thomas Seedorf und Bianca Maria Antolini, Art. »Babbini, Matteo«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18384>, abgerufen am 24.02.2021.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd.

⁵⁰¹ Sowohl Babbini als auch Cantoni sind im Datensatz des Corago-Katalogs angegeben, vgl. <http://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/Cantoni%20Elena>, abgerufen am 24.02.2021.

Leviti bildeten und jeweils vier Tenöre und vier Bassisten einem der beiden anderen Chöre zugeordnet wurden, um das Gleichgewicht in der Musik und auf der Bühne zu bewahren.

Allein die Anzahl der Solist:innen und *Coristi* beruht auf insgesamt 29 Personen, die zeitgleich auf der Bühne sangen und agierten. Hinzu kamen acht weitere Männer und vier Frauen, die im Libretto nicht namentlich erwähnt wurden und deren Aufgabe es war, die Chöre als Komparsen zu begleiten. Für die Darstellung der Schlachten traten zusätzlich Soldaten und Reiter auf, wodurch sich die Anzahl der Personen auf der Bühne stellenweise erweiterte.

Für die Uraufführung wurden neue Bühnenbilder und Kostüme entworfen, die den finanziellen, aber auch zeitlichen Aufwand nur erahnen lassen. Dass man weder Kosten noch Mühen scheute, ist vermutlich auf den Umstand zurückzuführen, dass nach der erfolgreichen Rezeption neapolitanischer *drammi sacri* mit *La Distruzione di Gerusalemme* erstmals der Versuch unternommen wurde, eigene erfolgreiche Werke in Florenz zu produzieren. Letztendlich scheiterte das Werk aber nicht an den Sänger:innen oder den visuellen Mitteln, sondern an der Komposition selbst, die bei dem Publikum keinen positiven Eindruck hinterließ.⁵⁰² Der große Erfolg blieb aus und in Florenz wurden vorerst wieder Werke aus Neapel aufgeführt.

Santa Maria in Vallicella

Trotz des anfänglichen Misserfolges wurde das Werk zwei Jahre später unter dem verkürzten Titel *Gerusalemme distrutta* im Oratorium bei Santa Maria in Vallicella in Rom (1796) aufgeführt. Zwar lässt sich auch hier nicht genau bestimmen, was die Gründe für die Rezeption in Rom waren, doch in ihrer Arbeit über das Oratorium bei Santa Maria in Vallicella konnte Joyce Lynne Johnson einige Entwicklungen festhalten.⁵⁰³ Es war zu jener Zeit einer der wichtigsten Orte für die intensive Oratorienpflege in Rom, deren Anfänge bis in das späte 16. Jh. zurückreichen.⁵⁰⁴ Im Gegensatz zum Theaterbetrieb waren Oratorien in Rom nicht an das Aufführungsverbot während der Fastenzeit gebunden. Auch das Repertoire zeigte sich von seiner vielfältigen Seite, indem wöchentlich über eine Periode von sechs Monaten jeweils ein anderes Werk präsentiert wurde. Begleitet wurden die Aufführung von einer ebenfalls wöchentlich

⁵⁰² Siehe Kapitel 4.3 *Import neapolitanischer drammi sacri und der Beginn eigener Produktionen in Florenz*, S. 67–70.

⁵⁰³ Joyce Lynne Johnson, *The Oratorio at Santa Maria in Vallicella in Rome, 1770–1800*, Diss. University of Chicago, Illinois 1983.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd., S. 1.

erscheinenden Publikation mit dem Titel *Diario ordinario*, in der über die Aufführungen und Werke berichtet wurde, wobei vor allem die Nennung der anwesenden Persönlichkeiten ein wichtiger Bestandteil war.⁵⁰⁵ Für solch eine Vielfältigkeit ist ein großes und wachsendes Repertoire notwendig, weshalb es grundsätzlich eine größere Bereitschaft gegeben haben muss, sich gegenüber neuen Werken zu öffnen. Zur Aufführungspraxis sind detaillierte Anweisungen überliefert, die einer Regieanweisung gleichen und der verantwortlichen Person vermitteln, welche Vorbereitungen für ein Oratorium im Sala Borromini notwendig waren, wie die genaue Abfolge der Ereignisse aussah, wo Musiker und Sänger zu positionieren sind und zu welchem Zeitpunkt bestimmte Kerzen angezündet oder gelöscht werden müssen.⁵⁰⁶

Johnson hat hierzu das Repertoire zwischen 1740 und 1800 in drei Gruppen unterteilt und eine Gruppierung der Werke unternommen. Die erste Gruppe umfasst die aufgeführten Oratorien zwischen 1740 und 1765, die sich ihrer Untersuchung nach noch streng an das metastasianische Modell halten. Eröffnet wurden diese Werke mit einer dreisätzigen Ouvertüre, ehe der Wechsel zwischen Rezitativen und Da capo oder Dal segno Arien folgte. Die Arien weisen in ihrer Stilistik und Melodik eindeutige Parallelen zur opera seria auf (syllabischer Beginn und Steigerung mit ausgedehnten Koloraturen), Ensembles sind seltener vorzufinden (meist Duette) und der Chor wird nur an den Enden der jeweiligen Akte eingebunden.⁵⁰⁷ Die Besetzung des Orchesters begrenzt sich in den meisten Fällen auf ein Streicherensemble, wobei Erweiterungen durch Hörner und Oboen ebenfalls vorzufinden sind. Diese traten aber nicht solistisch oder mit eigenen Melodien hervor und dienten lediglich zur Bildung des harmonischen Gerüsts oder doppelten die Melodien der Streicher.⁵⁰⁸

Die zweite Gruppe (1760–90) bedient sich weiterhin am metastasianischen Modell, jedoch finden sich nun auch verstärkt Abweichungen. Deutlich wird dies anhand der Arien, die nicht länger Da capo oder Dal segno konzipiert sind. Stattdessen wurden einfache binäre und tertiäre Formen gewählt, die gemeinsam mit den aufkommenden Accompagnato Rezitativen eine größere musikalische Einheit bildeten. Auch die Ensembles beschränkten sich nicht länger auf Duette und wurden größer angelegt. Eine weitere Änderung findet sich in der Stimmhierarchie des Orchesters, indem das Fagott sich als selbstständige Bassstimme etabliert. Oboen sowie Viola werden ebenfalls unabhängiger behandelt und sind nicht länger an die Stimmdopplung gebunden.⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 5.

⁵⁰⁶ Vgl. ebd., S. 31ff.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 287.

⁵⁰⁸ Vgl. Joyce Lynne Johnson, *The Oratorio at Santa Maria in Vallicella in Rome, 1770–1800*, S. 287.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd., S. 290.

Bei der dritten Gruppe (1780–1800) werden die bereits beschriebenen Abweichungen intensiviert und weiter ausgebaut. Eröffnet werden die Werke durch eine einsätzig Sinfonie und auch die Arien werden sowohl textlich (nur eine Stanza) als auch musikalisch kürzer, weshalb sich die Cavatina in den Oratorien etablierte. Melodie und Stilistik beschreibt Johnson als „Mozartean“⁵¹⁰ und merkt an, dass vereinzelt auch *buffo*-Elemente zu finden sind. Als Beispiel nennt sie hierfür Tonrepetitionen (bis zu acht) in der Gesangsmelodie, die an den *parlando*-Stil erinnern. Grundsätzlich wird die Anzahl der Solo-Arien aber immer geringer und es treten vermehrt größere Ensembles in den Fokus. Auch der Chor, der nun das Geschehen im Anschluss an die Sinfonia einleitet, wird immer präsenter. Im Verlauf der Handlung wird er immer wieder mit eingebunden und kann in manchen Fällen auch mit den Solisten in einen Dialog treten. Das Orchester wurde um ein Klarinettenpaar erweitert und Bläser treten nun häufiger solistisch in den Vordergrund. Auch untereinander waren Holz- und Blechbläser freier und spielten größere Passagen ohne Streicher.

Die Aufführung von Zingarellis *La Distruzione di Gerusalemme* ordnet Johnson zeitlich, aber auch stilistisch der dritten Werkgruppe zu und verweist auch auf den Umstand, dass das Werk ursprünglich nicht für das Oratorium der Santa Maria in Vallicella komponiert wurde und als „tragedia sacra“⁵¹¹ für die Bühne konzipiert war. Dabei nennt sie im späteren Verlauf zwar das Entstehungsjahr (1794), doch fehlen noch jegliche Verbindungen nach Florenz, was vermutlich auf die schwierige Quellenlage⁵¹² zurückzuführen ist. Daher vergleicht sie in ihrer Arbeit die römische Fassung mit den späteren Bühnenaufführungen am Teatro Valle und in Paris (1811), sowie die private Aufführung im Casa Lante in Rom (1807). Auch sie betont dabei, dass es sich hierbei de facto um ein Bühnenwerk handelt und somit ein Sonderfall gegeben ist.⁵¹³

Ehe das Werk in Rom als Oratorium aufgeführt werden konnte, musste es zunächst überarbeitet und auch an die Gegebenheiten des Oratoriums bei Vallicella angepasst werden. Johnsons Quellenforschung zufolge existieren zu dieser Zeit zwei Fassungen in Rom, die sich vor allem in der Länge unterscheiden. Da die Oratorien ihren Ergebnissen nach eher kurzgehalten waren, gilt die kürzere Variante als tatsächlich aufgeführte Fassung.⁵¹⁴ Hauptmerkmal der Kürzung ist die Streichung der Figuren des Hohepriesters Fanano und Titus.

⁵¹⁰ Ebd., S. 291.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Ein Blick in ihre Quellenauflistung verdeutlicht die Vermutung. Die frühesten Libretti und Partituren, die ihr zur Verfügung standen, waren die beiden römischen Varianten von 1796. Dabei ordnet sie das Libretto I-Rsc XX.145 der Partitur I-Rf D III 7 zu, die die kürzere Variante darstellen. Das Libretto der längeren Fassung I-Rsc XX.154 ist wiederum der Partitur I-Rsc, G. Ms. 773–774 zuzuordnen. Vgl. hierzu Joyce Lynne Johnson, *The Oratorio at Santa Maria in Vallicella in Rome, 1770–1800*, S. 626.

⁵¹³ Vgl. ebd.

⁵¹⁴ Vgl. ebd.

Während Titus in der florentinischen Fassung nur im Finale (Szene XVII) auftaucht, ist der Wegfall von Fanano gravierender. Einerseits verkörpert er mit dem Amt des Hohepriesters Gottes Wort, das im Konflikt zu seinen persönlichen Motiven steht. Andererseits ist er aber auch Untergebener von Giovanni, den er fürchtet und dem er sich aufgrund seiner Schwäche nicht widersetzen kann. Diese vielen Verbindungen führen dazu, dass er in der ursprünglichen Fassung von 1794 über beide Akte hinweg im Dialog mit den restlichen Personen steht. Auch das geplante Attentat auf Gioseffo zur Befreiung von Manasse wird ihm von Giovanni auferlegt, wodurch er am Tod von Manasse Mitschuld trägt. Anhand der von Johnson dargelegten Übersicht der einzelnen Nummern wird deutlich, dass die Streichung von Fanano keine Auswirkungen auf die ursprüngliche Abfolge der Nummern hatte und man der florentinischen Fassung treu blieb. Stellen wie Mariannes erster Auftritt *Lasciatemi, crudeli!* zeigen auch, dass man Fananos Fehlen unabhängig von der Dramaturgie pragmatisch zu lösen versuchte. Eigentlich entwickelt sich die Auftrittsarie zu einem Trio, in dem Fanano und Giovanni von Marianne die Botschaft erhalten, dass Manasse auf dem Schlachtfeld gefallen sei. Beide Männer sind daraufhin schockiert und klagen mit Marianne über den Verlust. Sie alle vereint eine enge Beziehung zu Manasse, weshalb der Lösungsansatz der oratorischen Fassung fast schon stumpf daherkommt, indem laut Partitur eine nicht weiter bestimmte Tenorstimme – vermutlich aus dem Chor – die Partie des Fanano übernahm.⁵¹⁵

Das Fehlen von Titus macht sich vor allem im Finale des zweiten Aktes bemerkbar. Nachdem sich Marianne von Manasse mit dem Versprechen, im Himmel auf ihn zu warten, verabschiedet, singt das Liebespaar ein letztes Duett (*Ridente in Ciel*). Anschließend verkündet Giovanni die Ankunft Titus' (*Il gran momento*) und es folgte der Schlusschor *Non v'è più all'ira il freno*, wodurch Manasses Tod, aber auch der Auftritt Titus, der an dieser Stelle die grausame Tat der Römer verurteilt, wegfällt und ein rasches Ende ohne dramaturgische Hinführung eintritt.

Mit der Aufführung im Jahr 1796 kann dem Werk eine politische Bedeutung zugeschrieben werden, die auch bei den späteren Aufführungen stets zu berücksichtigen ist. Die Entwicklungen in Frankreich wurden im Rom mit großer Sorge beobachtet. Das führte im letzten Jahrzehnt des 18. Jh. zu einer angespannten Situation, die durch die Ermordung des französischen Diplomaten Nicolas de Bassville (1793) nur weiter eskalierte und das Verhältnis zwischen Vatikan und Frankreich komplett zerbrechen ließ. Eine direkte Folge war der Einmarsch von Truppen aus Camerino und es kam zu Festnahmen, darunter auch Musiker und Sänger, die am Oratorium der Santa Maria in Vallicella mitwirkten. Einige Quellen belegen die Bemühungen des

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 624.

Oratoriums, eine Freilassung des *maestro di cappella* und eines Sängers zu erwirken.⁵¹⁶ Die finanzielle Situation wurde in Vallicella daraufhin zunehmend schlechter. Komponisten wie Pasquale Anfossi konnten nicht bezahlt werden und Aufführungen wurden auf die Sonntage reduziert.⁵¹⁷ Im Jahr 1795 gab es nur vier Aufführungen, neun in den beiden darauffolgenden Jahren 1796/7 und zwei im Jahr 1798.

Einen ungünstigeren Zeitpunkt hätte es in Rom für eine Oratorium-Premiere kaum geben können. Es ist auch fraglich, wie die Aufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* überhaupt finanziert werden konnte, zumal der notwendige Bläserapparat das Orchester vergrößerte und weitere Kosten verursachte. Laut Johnsons Quellenuntersuchung finden sich diese Instrumente aber nach wie vor in der Partitur von 1796.⁵¹⁸ Ob bei der Aufführung die Bläser gestrichen wurden, kann derzeit nicht belegt werden, jedoch müssten hierfür große Lücken geschlossen werden und man hätte auf das Spiel mit den Klangfarben verzichten müssen.

La Distruzione di Gerusalemme wurde in Rom zum Zeitpunkt des napoleonischen Italienfeldzugs aufgeführt, der die Ära mancher Herrscherfamilien beendete. Mit dem Einmarsch nahm das in der italienischen Historiographie bezeichnete *trienno rivoluzionario* oder *triennio giacobino* (1796–1799) seinen Anfang.⁵¹⁹ Innerhalb dieser drei Jahre wurden in Italien Republiken nach französischem Vorbild gegründet, die die Machtverhältnisse neu ordneten und den Einfluss Frankreichs auf Italien stärkten. Vergleicht man die Handlung des Werkes mit der aktuellen politischen Situation jener Zeit, lassen sich einige Parallelen aufzeigen: Ein Volk wird von einem fremden Feldherrn und dessen unbezwingbarer Armee belagert und dazu aufgefordert, die Tore zu öffnen und sich kampflos zu ergeben. Wenn sich aber das Volk wehrt und weigert, wird die Stadt am Ende zerstört und ein Massaker bricht aus.

Natürlich könnte man argumentieren, dass die Wahl des Werkes und der Zeitpunkt der Aufführung zufällig auf das Jahr von Napoleons Feldzug fallen, zumal das genaue Aufführungsdatum nicht überliefert ist. Allerdings weisen auch die späteren Aufführungen immer wieder Parallelen zur französischen Besatzungszeit auf. Ebenso zeigt der Vergleich zwischen zeitgenössischer Politik und Handlung des Werkes ein Paradoxon auf, in dem die Römer nicht länger die Oberhand haben und sich nun in der Position der Belagerten befinden. Dadurch ergibt sich die interpretatorische Frage, ob die Handlung des Werkes für propagandistische Zwecke verwendet wurde und als Warnung für die Römer diente, oder der umgekehrte Fall vermittelt werden

⁵¹⁶ Vgl. Joyce Lynne Johnson, *The Oratorio at Santa Maria in Vallicella in Rome, 1770–1800.*, S. 40.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., s. 63.

⁵¹⁸ Vgl. ebd., s. 624f.

⁵¹⁹ Vgl. Waltraud Weidenbusch, *Das Italienische in der Lombardei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schriftliche und mündliche Varietäten im Alltag*, Tübingen 2002, S. 35.

sollte, in dem die Römer stets als Sieger hervorgehen und sich daher auch wehren sollten. Für solch eine Interpretation bedarf es weitere Quellen, die belegen, ob sich hinter der römischen Aufführung von 1796 eine Finanzierung aus pro-revolutionären Kreisen verbarg (was die Verwendung des großen Orchesters erklären würde), oder Personen aus dem Umfeld der Santa Maria in Vallicella die Gefahr rechtzeitig erkannten und mit der Aufführung vor einer möglichen Eskalation warnten.

Rückkehr nach Florenz (1803)

Nach der römischen Aufführung wurde das Werk 1803 im kleinen Teatro in der Via del Cocomero in Florenz unter der Leitung der Accademia degli Infuocati als Bühnenwerk gegeben. Auf der Titelseite des Librettos⁵²⁰ finden sich Abweichungen zur Uraufführung von 1794, die die damaligen politischen Entwicklungen in Florenz spiegeln. Inmitten der politischen Umbrüche wurde *La Distruzione di Gerusalemme* im neuen Königreich von Etrurien aufgeführt, dessen Gründung auf die Eroberung Napoleons zurückzuführen ist. Dabei lassen sich Parallelen zwischen der Handlung des Werkes und den aktuellen historischen Ereignissen erkennen, die auf der Bühne musikalisch und visuell dargestellt wurden. Bei der römischen Aufführung stand noch die Frage im Raum, ob die Wahl des Werkes nicht nur als Warnung, sondern zur Vermittlung patriotischer Gefühle diente und die Römer:innen indirekt aufforderte, sich gegen den nahenden Feind zu wehren. In Florenz war die Situation eine andere, denn das Großherzogtum war bereits erobert. Dadurch sind politische Ausdeutungen und die Kontextualisierung des Werkes eindeutiger.

Mit dem Einmarsch der französischen Truppen (1799) befand sich Ferdinand III. in einem politischen Konflikt, der gewisse Parallelen zur Handlung von *La Distruzione di Gerusalemme* aufweist. Auch er hätte sich der französischen Belagerung widersetzen und sich mit allen Mitteln an sein Großherzogtum klammern können, doch im Gegensatz zu Giovanni und Manasse ergriff Ferdinand die Flucht, was die Eroberung der Toskana für die französischen Truppen erleichterte. Sein Verzicht auf das Großherzogtum wurde später im Vertrag von Lunéville

⁵²⁰ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta; dramma sacro per musica, da rappresentarsi in Firenze nel R. Teatro degli Infuocati, posto in via del Cocomero nell'avvento dell'anno 1803*, Libretto, Florenz 1803, CDN-Ttfl itp pam 00986, Digitalisat, https://archive.org/details/gerusalemmedistr00zing_1, abgerufen am 23.08.2021; sowie in I-Fn [1]¹⁸ und I-PAc.

(1801) beschlossen. Den Titel des Großherzogs der Toskana konnte er weiterhin führen, und als Entschädigung erhielt er das neugebildete Kurfürstentum Salzburg.

Mit dem spanischen Königshaus vereinbarte Napoleon, dass das Herzogtum Parma nach dem Tod von Ferdinand von Bourbon (1751–1802) an Frankreich übergehen sollte. Als Ausgleich erhielt das Haus Bourbon-Parma das neue Königreich Etrurien, das große Teile der Toskana umfasste und dessen erster König Ludwig I. (1773–1803), Sohn von Ferdinand von Bourbon, gewesen war. Durch den frühen Tod des Königs übernahm zunächst seine Witwe, Maria Luisa von Spanien (1782–1824), die Regierung, da ihr gemeinsamer Sohn und Erbe, Karl II. von Parma (1799–1883), noch nicht mündig war. Doch auch diese Herrschaft war nicht von langer Dauer. Durch einen Senatsbeschluss von 1808 wurde das Königreich Etrurien dem französischen Kaiserreich zugesprochen, und noch ehe Karl II. die Mündigkeit erreichte, musste seine Mutter die Herrschaft niederlegen.

Die Aufführung von 1803 stand unter dem Schutz von Karl II., Infant von Spanien und König von Etrurien, und dessen Mutter Maria Luisa von Spanien.⁵²¹ Die Gründe für die Wiederaufführung in Florenz sind undurchsichtig, zumal die Uraufführung keinen Erfolg verbuchen konnte und die römische Fassung als Oratorium in Florenz keine Rolle spielte. Ob die Aufführung des Werkes zufällig ins erste Regierungsjahr von Maria Luisa fiel, oder man der jungen Herrscherin vielleicht gleich zu Beginn eine Botschaft auf der Bühne vermitteln wollte, kann derzeit nur hypothetisch angenommen werden. Obwohl sich die Fastenzeit in Florenz durch die Rezeption der neapolitanischen *drammi sacri* bereits etablieren konnte, verlegte man die Aufführung von 1803 in die Adventszeit. Nicht nur die Spielzeit, auch der Veranstaltungsort änderte sich. Die Bühne des Teatro in via del Cocomero war kleiner, weshalb eine Reproduktion der Uraufführung nicht so einfach hätte umgesetzt werden können. Hierauf ist auch die Reduzierung des Chores (5 Soprani, 3 Tenori primi, 3 Tenori secondi, 5 Bassi) zurückzuführen, dessen Anzahl an Sänger:innen sich nicht länger gleichmäßig auf die drei Chöre unterteilen ließ. Dass die Bühnenkapazität dennoch voll ausgeschöpft wurde, verdeutlicht die Angabe von insgesamt 20 Komparsen, die die Chöre personell erweiterten.

Für die Wiederaufnahme wurden neue Sänger:innen engagiert, darunter auch ein Sängerpaar, das noch am Anfang seiner Karriere stand. Die Rolle des Manasse übernahm Niccolò Tacchinardi (1772–1859), der zuvor als Cellist und Violinist am Teatro della Pergola angestellt war und ab 1794 eine Karriere als Sänger verfolgte.⁵²² Nach der Aufführung von *La Distruzione di*

⁵²¹ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da representarsi in Firenze nel R. Teatro degli Infuocato*, Libretto, Florenz 1803, CDN-Ttfl itp pam 00986.

⁵²² Vgl. Art. »Tacchinardi, Niccolò«, in: *Großes Sängerlexikon*, 4. erw. und aktual. Auflage, hrsg. von K. J. Kutsch, Leo Riemens und Hansjörg Rost, Bd. 7, München 2003, S. 4632.

Gerusalemme konnte sich Tacchinardi auf weiteren Bühnen in Livorno, Pisa, Venedig und Mailand behaupten. Auch bei den Feierlichkeiten zu Napoleons Krönung zum König von Italien wirkte Tacchinardi bei den Veranstaltungen als Sänger mit.⁵²³ Es folgten Engagements am Teatro Valle und Teatro Argentina in Rom, ehe er nach Paris ging und dort am Théâtre-Italien seine größten Erfolge feierte. In Florenz stand ihm bei der Wiederaufführung von *La Distrusione di Gerusalemme* seine Gemahlin Maria Tacchinardi in der Rolle des Gioseffo Flavio gegenüber, wodurch der römische Botschafter erstmals zur Hosenrolle umfunktioniert wurde.

Während bei der Uraufführung von 1794 nicht mit Sicherheit gesagt werden konnte, ob Fanano (Fannia) mit der Besetzung des unbekanntenen Giuseppe Dubbiè tatsächlich als Tenorrolle angelegt war, ist die Sachlage bei der Wiederaufführung eindeutiger. Hier wurde Giuseppe Tamagni als Sänger angegeben, der in anderen Werken die Rollen des *mezzo carattere* übernahm und nun den Hohepriester auf der Bühne darstellte.⁵²⁴

Änderungen innerhalb der Handlung sind kaum festzustellen. Lediglich einzelne Dialoge und Monologe der Rezitative wurden um wenige Verse erweitert oder verändert, die den Ablauf der Handlung aber nicht weiter beeinflussten. An nur drei Stellen wurden die Arientexte ausgetauscht und die Personenkonstellation teilweise verändert:

	Teatro Pergola 1794	Teatro in via del Cocomero 1803
Akt I, Szene VI	Duett Mar. u. Man a2.: <i>Frenar gli accenti miei / Possibile non è</i>	Duett Mar. u. Man.: <i>Parto se il vuoi mia vita – Parti, ma và t’invita</i>
Akt II, Szene VII (VIII)	Arie Gios.: <i>Pera il morte superbo</i>	Rez. Fan.: <i>Sì miei fidi</i>
Akt II, Szene XI (XII)	Rez. Gios., Mar. u. Man.; Arie Mar.: <i>Ridente in Ciel rispendere</i> ; Duett Man. U. Mar.: <i>Taci fatale amore</i>	Arie Gios.: <i>Addio Patria amici addio</i>

⁵²³ Vgl. Ebd.

⁵²⁴ Im *Indice de’ Teatrali Spettacoli* wird Tamagni stets als Primo Mezzo Carattere aufgeführt, vgl. hierzu *Indice de’ Teatrali Spettacoli di tutto l’Anno dal Carnevale 1803 a tutto il Carnevale 1804*, Bd. 1, Venedig 1804, Digitalisat, https://books.google.de/books?id=NgJDQqMjMZwC&pg=RA2-PA120&lpg=RA2-PA120&dq=Indice+de%E2%80%99+Teatrali+Spettacoli+di+tutto+l%27Anno+dal+Carnevale+1803+a+tutto+il+Carnevale+1804&source=bl&ots=FytlCWQFHR&sig=ACfU3U3FiWp8139ttRNwge-gAU64lOsFxCg&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewiv59Lex_fzAhXE4KQKHW13C34Q6AF6BAgDEAM#v=one-page&q&f=false, abgerufen am 01.11.2021, S. 25. Vgl. hierzu auch die von Roberto Verti herausgebenden Faksimile in: ders., *Un almanacco drammatico. L’indice de’ teatrali spettacoli 1764–1823*, 2 Bde., Pesaro 1996 (Staggi e fonti / Fondazione Rossini Pesaro, 2); sowie das *Giornale dei Teatri di Venezia*, Bd. 1., Nr. 3, 1796, Digitalisat, https://www.google.de/books/edition/Giornale_dei_teatri_di_Venezia_che_conti/WjC-GJwb0oC?hl=de&gbpv=1&dq=Giornale+dei+Teatri+di+Venezia+1796+Tamagni&pg=RA1-PR7&printsec=frontcover, abgerufen am 01.11.2021, S. VII.

Überarbeitung für die private Bühne in Rom, Casa Lante (1807)

Nachdem *La Distruzione di Gerusalemme* ein zweites Mal in Florenz auf der Bühne präsentiert wurde, kehrte das Werk 1807 nach Rom zurück. Seit der Aufführung in der Santa Maria Vallicella gab es dort einige gesellschaftliche und politische Umbrüche, wodurch das Werk plötzlich in einem anderen historischen Kontext steht. Nach der Eroberung Roms durch die Franzosen wurde die Stadt 1798 zu einer Republik, die sich nicht lange halten konnte. Unter Ferdinand IV. wurde nach der Auflösung der Parthenopäischen Republik 1799 in Neapel ein Feldzug Richtung Rom angetreten, der die Stadt befreite und eine provisorische Regierung installierte, ehe Papst Pius VII. im darauffolgenden Jahr in die Ewige Stadt einzog. Trotz der erneuten Anwesenheit des Papstes war der Kirchenstaat zerschlagen und längst nicht frei von französischem Einfluss. Pius' Pontifikat war geprägt von Verhandlungen mit Napoleon und Bemühungen zur Wiederherstellung des Kirchenstaates. Zwar wehrte er sich auf diplomatischen Weg gegen Napoleons Forderungen, doch am Ende musste Pius VII. das Konkordat von 1801 anerkennen, welches die katholische Kirche nicht länger als Staatsreligion bestätigte. Inwiefern der Papst sich der Macht Napoleons beugen musste, um zumindest kleine Erfolge für die Kirche zu erzielen, verdeutlichte sich dann spätestens zur Kaiserkrönung von 1804. Der Streit zwischen dem Staat und der katholischen Kirche wurde immer lauter und deutlicher, bis schließlich am 2. Februar 1808 eine französische Division in Rom einmarschierte und die Stadt annektiert wurde. Pius VII. antwortete darauf mit der Exkommunizierung Napoleons, die am Ende nicht viel bewirkte und auch die Tatsache nicht änderte, dass der Papst gefangengenommen wurde und erneut die Ewige Stadt verließ.

Mit dem Aufführungsjahr von 1807 wurde *La Distruzione di Gerusalemme* wieder einmal unmittelbar vor dem Einmarsch der Franzosen in Rom aufgeführt und ist somit die dritte Produktion, die in diesem politischen Zusammenhang steht. Allerdings handelte es sich nicht um eine Wiederholung der oratorischen Fassung von 1796 oder eine neue Bühnenproduktion in einem der römischen Theaterhäuser. Das Libretto⁵²⁵ belegt mit dem verkürzten Titel *Gerusalemme distrutta* eine private Aufführung im Haus der Familie Lante, für die nicht nur der Text, sondern auch die Musik überarbeitet und neue Stücke hinzugefügt wurden. Über diesen Umstand berichtete die *AMZ* drei Jahre später in ihrer Novemberausgabe nachträglich, als das Werk einen plötzlichen Erfolg in Italien feierte:

⁵²⁵ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, Rom 1807, CDN-Ttfl itp pam 00985, Digitalisat, https://archive.org/details/gerusalemmedistr00zing_0, abgerufen am 08.04.2021.

Um zu erklären, wie in einer italienischen Oper alle Stücke von Werth seyn konnten, muss ich eines Hauptumstandes erwähnen. Zingarelli schrieb die Oper vor mehreren Jahren in Florenz für den berühmten Tenor, Babini. Die übrigen Sänger waren wenig bedeutend und man stützte die Oper auf Babini. Vor drey Jahren [1807] gab die Duchessa Lante diese Oper in ihrem Hause. Das Gedicht wurde geändert, um mehr die Rolle der prima donna (der Duch. Lante) zu heben; Zingarelli schrieb vier neue Stücke, und feilte die übrigen.⁵²⁶

Die ursprünglich aus Pisa stammende Familie Lante kam zu Beginn des 16. Jh. mit dem Erwerb eines Weingutes auf dem Berg Gianicolo nach Rom und entwickelte sich zu einer der einflussreichsten Familien der Stadt. Durch die Hochzeit zwischen Marc'Antonio Lante und Lucrezia della Rovere (1609) vereinten sich die Familien, deren Nachkommen fortan den Doppelnamen Lante della Rovere führten. Der Palast der Familie Lante steht noch heute auf der Piazza Sant'Eustachio. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Teatro Valle (1726) war ein Großteil der umliegenden Immobilien in ihrem Besitz, was zu einigen Rechtsstreiten zwischen den Herzögen und dem Theater führte.⁵²⁷ Trotz der anfänglichen Schwierigkeiten verbesserte sich das Verhältnis, als zu Beginn des 19. Jh. die Familie mit Herzog Vincenzo Lante selbst an der Leitung des Theaters beteiligt war.

Seine Ehefrau, Margherita Lante Montefeltro della Rovere (geb. Marescotti, 1780–1830), teilte mit ihm die Leidenschaft für das Musiktheater. Auf sie sind auch die Veranstaltungen zurückzuführen, die im privaten Haus der Familie aufgeführt wurden.⁵²⁸ Im Journal des französischen Schriftstellers Marie-Henri Beyle (1783–1842), besser bekannt unter seinem Pseudonym Stendhal, findet sich die Bestätigung, dass das Werk tatsächlich aufgeführt wurde und die Veranstalterin mit ihren Freunden selbst gesungen habe:

La duchesse et ses amis forment une troupe telle qu'il n'y en a peut-être pas deux en Italie. Elle a un théâtre dans son palais, et c'est pour ce théâtre que Zingarelli a composé *La Destruction de Jérusalem*. Mme L[ante] se plaignait beaucoup de la manière dont cet opéra avait été disloqué à Paris; effectivement, chanté par elle et ses amis, il n'était pas reconnaissable.⁵²⁹

Nach der Teilnahme an Napoleons Italienfeldzug musste Stendhal den Militärdienst aus gesundheitlichen Gründen vorerst niederlegen und verbrachte einige Zeit in Italien. In seinem

⁵²⁶ AMZ, Nr. 59, 14. November 1810, D-Mbs, Digitalisat, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527960?page=,1>, Sp. 942f.

⁵²⁷ Vgl. Martina Grempler, *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit*, Kassel 2012 (Analecta musicologica, 48), S. 56f.

⁵²⁸ Vgl. Bianca Maria Antolini, »Teatro e musica a Roma nell'Ottocento attraverso gli archivi familiari«, in: *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio: atti del convegno internazionale, Roma 4–7 giugno 1929, a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli, Vera Vita Spagnuolo*, hrsg. von ders., Lucca 1994 (Strumenti della ricerca musicale, 2), S. 250.

⁵²⁹ Auguste Louis Blondeau, *Voyage d'un musicien en Italie (1809–1812): précédé des observations sur les théâtres Italiens*, hrsg. von Joël-Marie Fauquet, Liège 1993, S. 238.

Tagebuch von 1811 berichtete er von einem Aufenthalt im Quirinalspalast, wo er seinen entfernten Cousin und engen Verbündeten von Napoleon, Martial Daru, traf und Bekanntschaft mit dem französischen Kommandanten de Miollis machte. An seiner Seite befand sich auch die Herzogin Lante, die als eine der wenigen Adligen in Rom während der Belagerung mit französischen Beamten verkehrte.⁵³⁰ Als man ihr Stendhal als Musikliebhaber vorstellte, bat sie ihn darum, einige Stücke auszusuchen, die sie bei ihrem nächsten Konzert singen sollte und lud ihn bei dieser Gelegenheit auch gleich ein. Stendhal kam der Bitte nach und berichtete von dem Konzert, bei dem auch die von ihm gewünschten Stücke gesungen wurden und weitere Franzosen anwesend waren:

Das Konzert war ohne Übertreibung reizend. Die Herzogin und ihre Freunde bildeten eine Truppe, wie man sie wohl in Italien nicht zum zweitenmal findet. Sie hat in ihrem Palast ein Theater, für das Zingarelli seine »Zerstörung Jerusalems« geschrieben hat. Unsere Franzosen schauten bei diesem Konzert recht wunderlich drein. Was lag auch ihren Sitten ferner als eine Herzogin, die mit ihren Freunden aus Liebe zur Musik sang. Diese Freunde spielten das Duett »*Se fiato in corpore avete*« aus dem »*Matrimonio segreto*« mit allen lustigen Narrenspossen. Unsere Franzosen waren darob ganz verblüfft, besonders ein hoher Richter, der mit seinem Ordenskreuz und seinem schwarzen Anzug den ganzen Abend mit aneinandergedrückten Beinen auf seinem Stuhl klebte wie eine ägyptische Statue.⁵³¹

Stendhals Schilderungen belegen einerseits, dass Margherita Lante als Sängerin auftrat und folglich wohl die Rolle der Marianne übernahm, andererseits verdeutlichen sie auch die von der Herzogin Lante gepflegten Kontakte mit französischen Beamten, die zum Teil eng mit Napoleon verbunden waren (Daru und de Miollis) und in deren Kreisen sie verkehrte.

Für diese private Bühne wurde *La Distruzione di Gerusalemme* grundlegend überarbeitet und erhielt dadurch erst die Form, auf die der spätere Erfolg zurückzuführen ist. Laut dem Bericht der *AMZ* erfolgten die Änderungen sowohl auf textlicher als auch musikalischer Ebene. Ob Sografi selbst das Libretto überarbeitet hat oder ein anderer Librettist die Arbeit verantwortete, kann aufgrund der Quellenlage nicht weiter bestimmt werden. Erst die späteren Aufführungen geben einen Hinweis darauf, welcher Librettist mitgewirkt haben könnte. In späteren Abschnitten wird der Versuch unternommen, die Veränderungen auf Basis der überlieferten Libretti zu veranschaulichen. Im Zentrum steht dabei die Figur der Marianne, die laut der *AMZ* aufgewertet wurde und deren Beweggründe innerhalb der Handlung deutlicher thematisiert wurden. Doch ehe ein Gesamtüberblick über die Veränderungen gegeben wird, muss zunächst auf eine

⁵³⁰ Stendhal [Marie-Henri Beyle], *Bekenntnisse eines Ichmenschen. Selbstbiographie, Tagebücher, Nekrologe*, in: *Stendhal: Gesammelte Werke*, hrsg. und übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Berlin 1923, Nachdruck, Hamburg 2011, S. 385f.

⁵³¹ Stendhal [Marie-Henri Beyle], *Bekenntnisse eines Ichmenschen. Selbstbiographie, Tagebücher, Nekrologe*, S. 386.

Anmerkung im Personenregister der Aufführung von 1807 eingegangen werden, die Marianne nicht nur als Tochter des vorherigen Hohepriesters Anano⁵³² vorstellt, sondern auch ihr Geheimnis offenbart.

Der Glaubenskonflikt

Bei der Aufführung im Haus Lante wurde Marianne im Libretto als Christin vorgestellt, die ihren Glauben verborgen hält. Innerhalb der Handlung ist sie die Einzige, die dieser Glaubensrichtung (*secretamente Cristiana*) angehört, wodurch sie in einen doppelten Konflikt gerät: Einerseits versucht sie, die vom Sieg und Ruhm geblendeten Männer vom Krieg abzubringen, andererseits bemüht sie sich darum, ihren Ehemann Manasse für ihren Glauben zu gewinnen. Dabei erzeugt der nahende Untergang einen zeitlichen Druck auf Marianne, denn wenn die Römer die letzte Mauer durchbrechen und das Volk Jerusalems stirbt, besteht für ein Liebespaar zweier unterschiedlicher Glaubensrichtungen die Gefahr, im Jenseits voneinander getrennt zu werden.

Marianne steht 1807 im Zentrum der Handlung und erhält mehr Präsenz auf der Bühne. Zwar ist Manasses Konflikt weiterhin existent und auch die Gehorsamkeit gegenüber dem Vater wird thematisiert, jedoch ist es Marianne, die am Ende auf die übrigen Charaktere und den Chor einwirkt und versucht, das Übel von allen abzuwenden. Zwischen all den Konflikten und Streitgesprächen ist sie die Einzige, die weise und mit Vernunft handelt. Es deutet sich dahinter fast schon eine Glaubens-Propaganda an, in der eine Hebräerin und Tochter eines Hohepriesters heimlich das Christentum annimmt und gleichzeitig die Einzige auf der Bühne ist, die den Fehler des Volkes erkennt und sich um die Rettung bemüht, auch wenn sie im neuen Finale des ersten Aktes selbst einen Moment der Schwäche aufweist. Mariannes Glaube wurde im Personenregister des Librettos von 1794 nicht erwähnt, doch finden sich hier Andeutungen des Glaubenskonfliktes. Um die Neuerungen der Überarbeitung von 1807 zu erkennen, muss der Blick zunächst auf Marianne im Libretto der Uraufführung gerichtet werden.

⁵³² Marianne wurde im Libretto der florentinischen Uraufführung von 1794 als Tochter des Hohepriesters Anano angegeben („Figlia del gran Sacerdote Anano“), dessen Nachfolger Fanano bzw. Fannia ist. Ab der Aufführung in Mailand (1812) ändert sich das Verhältnis und Marianne ist plötzlich die Tochter von Fanano („foglia del gran Sacerdote Fanano [...]“). Vgl. hierzu die Personenregister in I-Bic Collocazione 05660, CDN-Ttfl itp pam 00987, I-Rsc Carv. Vol. 57/7, I-Vgc ROLANDI ROL.1259.07 und US-Wc ML48 [S11336].

Der christliche Glaube in der UA (1794)

Nachdem der totgeglaubte Manasse in der Urfassung von der Schlacht um die Burg Antonia zurückkehrt, schöpft Giovanni neuen Mut und plant sein Heer mit dem seines Rivalen Simon zu vereinen. Manasse möchte seinem Vater zu den Verhandlungen folgen (*Deh lascia ch'io ti segua...*)⁵³³, wird jedoch von ihm zurückgelassen, um in seinem Namen den Botschafter von Titus zu empfangen. Zuvor kommt es in Akt I, Szene VI zu einem Dialog, in dem Marianne ihren Ehemann vor dem falschen Rat des Hohepriesters warnt und ihn daran erinnert, dass Giovanni und seine Männer Schuld an dem Tod ihres Vaters Anano sind. Allerdings versteht Manasse nicht, worauf Marianne hinaus möchte:

MARIANNE: Oh fallaci speranze! Empio, crudele
Iniquo Consiglier!

MANASSE: E a chi favelli?

MARIANNE: E mel chiedi? a Fannia,
Al successor indegno
Del mio buon Genitor, di quell' Anano
Cui tuo Padre spietato
Ha tronchi i giorni con orrendo inganno.

MANASSE: Calma il ben giusto affanno;
Perchè tai cose adesso
Vuoi rimembrar?⁵³⁴

Marianne versucht mit der Erinnerung an den Tod ihres Vaters Manasse davon zu überzeugen, dass er nicht länger seinem Vater gehorcht:

MARIANNE: Perchè tu alfin conosca
L'ambizion crudele
D'un snaturato Genitor; ond'io
Possa alfin gli occhi tuoi
Schiuder al lume del Figliuol di Dio.

MANASSE: Deh Marianne, non più. S'io ti lascia;
Nella Cristina Legge
Col mio diletto figlio
In pace respirar, me pur deh lascia
Liberò nel pensier. Quanto turbata
Sia quest'alma non sai.

MARIANNE: Mio caro Sposo,
Quel turbamento dice
Assai più che non credi.

MANASSE: A questo seno

⁵³³ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, Florenz 1794, I-Bic Collocazione 05660, S. 13.

⁵³⁴ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, S. 13.

Torna, e non più, favella
Del tenero Eleazaro,
Del caro figlio. A lui
Or si denno, mi oben, gli accenti tui.
Godano alfin nostr'alme,
Parla del figlio a me.

MARIANNE: Ei le innocenti palme
Rivolge a Dio per te.

MANASSE: Rammenta il Genitore...

MARIANNE: Ei sol dal Cielo implora,
Che schiuda il tuo bel core
Alla Cristiana fè.

MANASSE: Ma non parlarmi ancora...⁵³⁵

Neben der Erinnerung an den Mord ihres Vaters bittet Marianne ihren Ehemann darum, seine Augen für Gottes Sohn zu öffnen („[...] Possa alfin gli occhi tuoi schiuder al lume del Figliuol di Dio.“⁵³⁶). Manasse möchte nichts über die Gräueltaten seines Vaters hören und verschließt sich auch gegenüber der Glaubensfrage. Er selbst wolle seine Gedanken freihalten. Wenn er aber seine Familie verlassen muss und nicht wiederkehrt, sei es ihr erlaubt ihren gemeinsamen Sohn Eleazor als Christ zu erziehen. Damit hat sich für Manasse die Glaubensfrage erledigt und wünscht sich noch ein paar Worte über seinen Sohn zu hören. Doch Marianne fährt fort („Ei le innocenti palme rivolge a Dio per te.“⁵³⁷), schafft es aber nicht gegen Manasses Pflichtgefühl gegenüber seinem Vater anzukommen („Rammenta il Genitore...“⁵³⁸). In ihrer Anrufung erwähnt sie erneut den christlichen Glauben, für den sich Manasse öffnen soll: „Ei sol dal Cielo implora, che schiuda il tuo bel core alla Cristina fè.“⁵³⁹

Am Ende des Dialogs kehren beide in den Tempel zurück, wo sie den Botschafter Gioseffo erwarten. Nach der gescheiterten Verhandlung wendet sich Marianne in Akt I, Szene XIV erneut an Manasse. Bevor Marianne auch nur ein Wort sagen kann, verlangt er seine Ruhe („Lasciami per pietà.“⁵⁴⁰). Die Abwehrhaltung verdeutlicht seine innere Zerrissenheit und Hilfslosigkeit, weshalb Marianne sich nicht den Mund verbieten lässt und weiter auf ihn einwirkt. Dabei thematisiert sie erneut die unterschiedlichen Glaubensrichtungen („opposta

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, S. 13.

⁵³⁷ Ebd.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 20.

Religion“⁵⁴¹) und fleht Manasse an, zur Besinnung zu kommen, was den Druck auf ihn erhöht und er schließlich in Tränen ausbricht:

MANASSE: Lasciami per pietà. Cessa in tal punto
Di lacerar quest'alma. Egli è mio Padre,
Egli è mio Padre alfin.

MARIANNE: Ma lascia almeno
Che per la tua salvezza
Io possa favellar. Andrai tu dunque
Al terribil cimento, ove di morte
Nulla v'ha di più certo, e senza ch'io
Possa darti d'amor l'estrema prova?

MANASSE: Eh che vuoi dir?

MARIANNE: Rammenta
Quale io son, qual tu sei, qual ne divide
Opposta Religion, qual'è quel Dio,
Che ricusi adorar, qual'è l'immenso
Ineffabil, crudele, acerbo duolo
Che per ciò la tua Sposa desolata
Prova nell'alma sua.

MANASSE: Sposa adorata!

MARIANNE: Caro, tu piangi!

MANASSE: Oh Dio!
Lasciami per pietà.⁵⁴²

Die Tränen verraten Marianne, dass es Hoffnung für sie gibt und es ihr gelingen kann, ihren Ehemann zu retten. Allerdings wird dieser intime Moment durch das Auftreten von Giovanni unterbrochen. Er sieht zwar die Tränen seines Sohnes, versteht deren Ursprung aber nicht. Er will mit Manasse abziehen und ihn für die anstehende Schlacht vorbereiten, doch Marianne gibt sich nicht geschlagen und konfrontiert Giovanni mit der Frage, ob er auf diese Weise seinen Sohn opfern wolle („Brami tuo figlio sacrificar così?“⁵⁴³). Dieser antwortet ihr, dass wenn Gott solch ein Opfer verlange, er bereit sei dieses zu geben. Manasse wird somit vom eigenen Vater als mögliches Menschenopfer bestätigt und die Parallelen zur Bindung Isaaks werden deutlich. Mariannes Glaube aber verurteilt das Menschenopfer und sie beschuldigt Giovanni ein Verbrechen zu begehen, das nicht im Sinne Gottes sei:

GIOVANNI: Quand'anche fosse
Il sacrificio certo, il figlio mio

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, S. 20.

⁵⁴³ Ebd., S. 21.

Volentieri offirei, se il chiede Iddio.

MARIANNE: Ah noò, che Iddio non chiede
Barbari sacrificj, ed inumani:
Ma a bruttar le tue mani
Nell'innocente sangue
Accostumato sei,
E ad offrir sacrificj iniqui, e rei.⁵⁴⁴

Am Ende entscheidet sich Manasse aber für die Pflicht als Sohn und das Finale des ersten Aktes setzt ein. Er verabschiedet sich, lässt die Kriegstrompete erschallen und rüstet sich mit seinen Männern für die Schlacht. Im zweiten Akt, Szene XII treffen Marianne und Manasse erneut aufeinander. Manasse wurde mittlerweile besiegt und ist in Gefangenschaft. Nach der zweiten fehlgeschlagenen Friedensverhandlung muss er gemeinsam mit Gioseffo ins Lager zurückkehren, wo ihn sein Schicksal erwartet. Bevor er abzieht, wendet sich Marianne ein letztes Mal an ihren Ehemann. Sie will ihm folgen, doch er fordert sie auf, ihn nach einer letzten Umarmung zu verlassen und ihr eigenes Leben zu retten. Der Himmel werde ihr beistehen, aber Marianne geht nicht, ehe sie die Vergewisserung hat, dass im Angesicht des Todes das Herz ihres Ehemannes für sie und Gott schlägt:

MARIANNE: Ah dispietati, crudi,
Perchè vietar volete
Ch'io 'l possa seguirar?

MANASSE: Vieni, t'accosta;
Dammi un amplesso ancor misera sposa....
Ma da me parti. Il Ciel t'assista... lascia
Questa che ancor avanza
A un lacerato sen lieve costanza.

MARIANNE: Odi un accento sol, mi rassicura
Un'altra volta ancora
Che il tuo cor, l' alma tua
Di Marianne il gran Dio, spirando, adora.

MANASSE: E puoi creder volubili, e fallaci
D'uno sposo che muor gli ultimi sensi?⁵⁴⁵

Manasse könnte sich an dieser Stelle für Marianne und den christlichen Glauben entscheiden. Stattdessen antwortet er mit einer Gegenfrage, in der er Marianne versichert, dass die Gefühle eines sterbenden Ehemannes nicht unbeständig und trügerisch seien. Es scheint, Manasse würde die Frage seiner Ehefrau umgehen. Marianne könnte zwar nachhaken und Klarheit verlangen, doch sie akzeptiert die Antwort und fordert ihn auf zu schweigen. Sie sei jetzt weniger

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, S. 34f.

beunruhigt und bittet ihn lediglich darum, im Himmel auf sie zu warten, wo sie auf ewig vereint sein werden. Es folgt die Arie *Ridente in Ciel risplendere*, die in ein Schlussduett mündet, in dem sich die beiden Liebenden verabschieden und getrennte Wege gehen („partono da parte opposte“⁵⁴⁶).

Die dargelegten Szenen der Uraufführung verdeutlichen, dass der Glaubenskonflikt bereits in der Fassung von 1794 vorhanden war und Marianne von Sografi als Christin konzipiert wurde. Allerdings beschränkt sich die Darstellung ihres Glaubens auf die genannten Szenen und spielten in der Gesamthandlung eine untergeordnete Rolle. Dennoch ist die Glaubensfrage ein dramaturgisches Mittel, durch das die innere Zerrissenheit und Schwäche von Manasse zum Vorschein kommt. Gegenüber seinem Vater gibt er stets den kriegerischen Helden, doch an der Seite von Marianne bricht er in Tränen aus und scheint zu erkennen, dass er den falschen Weg verfolgt. Am Ende bleibt die Glaubensfrage offen und es geht aus dem Text nicht eindeutig hervor, ob Manasse den christlichen Glauben im letzten Moment annimmt. Allerdings gab es hierfür keine Andeutungen, zumal er wenige Augenblicke zuvor seinem Opfer zustimmte und auch im Angesicht des Todes seinem Vater gehorsam war. Vielleicht ist dieser Umstand auch der Grund, weshalb Marianne ihn unterbricht. Nur so bleibt ihr zumindest die Hoffnung.

Der christliche Glaube in der Überarbeitung für Casa Lante (1807)

Während in der Uraufführung Mariannes Glaube erst im Dialog mit Manasse offenbart wurde, gibt die überarbeitete Fassung diesen Umstand direkt im Personenregister an. Hier wird Marianne als *secretamente Cristiana*⁵⁴⁷ bezeichnet, wodurch ihre Glaubensrichtung von Beginn an klar definiert ist. Die Tatsache, dass das Libretto und die Musik für die neue Aufführung in Rom komplett überarbeitet wurden, um die Rolle der Marianne für Margherita Lante stärker in den Fokus zu rücken, führt zu einigen Veränderungen, die sich auch auf die Szenen mit dem Glaubenskonflikt auswirkten und im Folgenden dargelegt werden.

In der ursprünglichen Fassung versuchte Marianne in Akt I, Szene VI an Manasse heranzutreten und ihn vor der Ankunft von Gioseffo davon zu überzeugen, sein Herz für Gottes Sohn zu öffnen. Für die Aufführung im Haus Lante (Szene V) wurde diese Szene aber mit einem neuen und weitaus kürzeren Dialog ausgetauscht:

⁵⁴⁶ Ebd., S. 35.

⁵⁴⁷ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, Rom 1807, CDN-Tf1 itp pam 00985, S. 4.

MARIANNE: Folle!

MANASSE: T'arresta...

MARIANNE: E perchè mai di pace
Deve misera Donna
Esser presente alle proposte, e vuoi...

MANASSE: Voglio di tua virtù l'estrema prova,
So che Gioseffo un giorno
Ebbe il tuo cor, e poi...

MARIANNE: Che serve o Sposo
Che di lui tu mi parli, io sono adesso
La tua fida Consorte
E tal sempre sarò fino alla morte.

MANASSE: Io non credo oltraggiarti
Cara ma s'ei l'impone
Può Donna imbelle erger la destra invitta
Debora ti rammento, Ester, Giuditta.⁵⁴⁸

Manasse verlangt von seiner Ehefrau den Beweis für ihre Treue, denn er weiß, dass der nahende Gioseffo einst Gefühle für sie hatte. Marianne ist empört und versichert ihm ihre Treue bis zum Tod, doch Manasse möchte sich vergewissern und erwähnt die Gefahren, die von Frauen ausgehen können und sich in den Erzählungen von Debora, Ester und Judith wiederfinden. Für den weiteren Verlauf der Handlung ist diese Szene wichtig, denn sie begründet, warum Gioseffo auf Marianne hört und er sich immer wieder eingestehen muss, dass er noch Gefühle für sie hat. Während Marianne und Gioseffo in der Urfassung kaum gemeinsame Szenen hatten und es auch keine gemeinsame Vorgeschichte gab, treffen sie in der Überarbeitung immer wieder aufeinander.

Der Glaube wird erstmals in Akt I, Szene X thematisiert, die zum Teil der Szene XIV von 1794 entspricht. Allerdings wurde auch diese Szene gekürzt. Der erste Teil des Dialoges, in dem Marianne erneut versucht Manasse zu besinnen und er daraufhin in Tränen ausbricht, wurde gestrichen. Stattdessen beginnt die Szene direkt mit der Ankunft Giovannis, der seinen Sohn sucht und ihn auf die bevorstehende Schlacht vorbereiten möchte: „Cerco di te: si deve oggi pugnar“⁵⁴⁹. Marianne ist über diese Aussage entsetzt und flüstert Manasse zu, dass er noch kein Christ sei und warnt ihn vor der Schlacht: „Ma tu Manasse ancor Cristian non sei ne della pugna

⁵⁴⁸ Ebd., S. 11.

⁵⁴⁹ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 18.

al rischio espor ti dei.“⁵⁵⁰ Ebenfalls flüsternd befiehlt er ihr aber zu schweigen. Ab diesem Moment verläuft die Szene identisch zur Fassung von 1794 und der Streit zwischen Giovanni und Marianne über das menschliche Opfer entfacht. Am Ende verlässt Marianne die Bühne und Manasse möchte ihr hinterher, doch Giovanni hält seinen Sohn auf und befiehlt ihm an seiner Seite zu bleiben, um Gioseffo ein zweites Mal zu empfangen. Dass der Botschafter ein zweites Mal zurückkehrt, ist ebenfalls eine Neuerung und auf Marianne zurückzuführen, die Gioseffo darum bat, noch einmal das Friedensangebot zu überbringen. Aufgrund seiner Gefühle konnte er ihr diesen Gefallen nicht abschlagen und vertraut ihr, dass das Angebot von Titus jetzt angenommen wird.

Das Finale des ersten Aktes wurde hierfür überarbeitet und es kommt zu einem zweiten Konzil, bei dem Giovanni durch den korrupten Fanano die Worte Gottes verkünden lässt, die den Sieg des Volkes vorhersagen. Durch diesen Vorgang gewinnt er auch genügend Zeit, um auf Simons Signal zu warten, das den entscheidenden Gegenschlag einleitet. Während Fanano die angeblichen Worte Gottes verkündet („Per me vi parla Iddio.“)⁵⁵¹ prophezeit Marianne den bevorstehenden Untergang. Wenn Gott aber den Krieg verlangt, wird sie sich nicht gegen seinen Willen stellen: „Il fatal giorno è questo / Di tua somma giustizia eterno Iddio / Tu Guerra voi, guerra dimando anch’io.“⁵⁵² Auch wenn beide von Gott sprechen, ist damit nicht zwangsläufig derselbe gemeint. Während Fanano den jüdischen Glauben verkörpert, deutet Marianne als Christin die Zeichen anders. Giovanni reagiert auf ihre Worte und verurteilt ihre Furcht, während Manasse und seine Männer bereits ein Urteil gefällt haben und sich für die Schlacht vorbereiten. Dass Marianne den Krieg nicht explizit ablehnt, hat zwei Gründe. Einerseits hat sie Manasse Akt I, Szene V die ewige Treue geschworen und fühlt sich somit verpflichtet, sich in der Öffentlichkeit auf die Seite ihres Ehemannes zu stellen, zumal ihnen auch ihr früherer Liebhaber Gioseffo gegenübersteht. Andererseits ist Fanano de facto der Hohepriester, der Gottes Willen verkündet. Eine Ablehnung seiner Worte bedeutet daher auch die Auflehnung gegen Gott. Dennoch äußert sie durch ihre Prophezeiung Kritik an dem Krieg und verbreitet Furcht, weshalb Giovanni ihre Rede verurteilt. Es gelingt ihm aber nicht ganz, die Kritik von Marianne im Keim zu ersticken, denn im Laufe des Finales gibt es immer wieder Momente, in denen Marianne und die *Figlie de’ Leviti* kurz davor sind, den Männern die Augen für Mariannes Prophezeiung zu öffnen und sie von der Schlacht abzuhalten. Wie ihnen das gelingt und mit welchen

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Ebd., S. 21.

⁵⁵² Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 22.

musikalischen Mitteln Zingarelli den Streit auch innerhalb der Komposition veranschaulicht, wird die spätere Analyse zeigen.

Im zweiten Akt versucht Marianne in der Fassung von 1794 ein weiteres Mal an Manasse heranzutreten und möchte sich in Szene XII vergewissern, ob das Herz ihres Mannes für sie und Gott schlägt. Ehe es in der Fassung von 1807 dazu kommt, muss Marianne zunächst Gioseffo in Szene XI darum bitten, den Gefangenen sprechen zu dürfen. Bevor sie an ihn herantritt, bittet sie Gott um Unterstützung: „Gran Dio reggi il suo core, ei detti miei [...]“⁵⁵³ Im nächsten Schritt appelliert sie an Gioseffos Freundschaft. Sie sehe in ihm nicht länger eine Bedrohung ihres Herzens, sondern einen Freund, den sie darum bittet, ihren geliebten Ehemann ein letztes Mal zu sehen. Gioseffo will den beiden nicht im Weg stehen und gibt darüber hinaus sein Wort, dass er sich bei Titus um Gnade bemühen wird. Nach seiner Abgangsarie *Parto che s'io più resto*⁵⁵⁴ sind Marianne und Manasse in Szene XII allein auf der Bühne und es kommt zum letzten Dialog des Liebespaares.

Auch für diese Szene wurde der Text der Erstfassung ausgetauscht und inhaltlich abgeändert. Während Marianne in der Fassung von 1794 sich der Liebe ihres Mannes vergewissern möchte und den Glauben an Gott nicht weiter auslegt, wird sie in der überarbeiteten Fassung gleich zu Beginn konkreter. Sie möchte wissen, ob sie beide demselben Glauben folgen:

MANASSE:	Oh degno Eroe, non merta Di servire i Romani.
MARIANNE:	Amato Sposo Non perdiamo i momenti Ecco il tempo opportuno Di mantener la tua promessa a Dio E d'abbracciar la fè, che seguio anch'io. ⁵⁵⁵

In der florentinischen Fassung war Manasses Antwort ungenau. Er verwies lediglich auf die Tatsache, dass die letzten Worte eines sterbenden Ehemanns aufrichtig seien. Eine klare Bekennung zu Mariannes Glauben ist hier nicht zu finden. Trotzdem gab ihr diese Antwort etwas Hoffnung, an die sie sich klammern konnte. In der überarbeiteten Version findet Manasse aber klare Worte:

⁵⁵³ Ebd., S. S. 35.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 35.

⁵⁵⁵ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 37.

MANASSE: E negarlo io potrei? Già cadde il velo
Già il mio pensier si eleva
Verso il Dio Redentore
Che lavò col suo Sangue il nostro errore,
Sì nol ripeto invano,
E' tua l'opra, o mia cara, io son Cristiano.⁵⁵⁶

Manasse bekennt sich hier als Christ, der Gott und den Erlöser anerkennt und dessen Wandel er seiner Frau Marianne zu verdanken habe. Für Marianne ist die Freude groß („Oh gioja!“) und endlich sei Manasse ihrer würdig („Or sì degno di me tu sei Consorte.“).⁵⁵⁷ Während des Jubels fügt Manasse hinzu, dass er am Ende jedoch Mensch bzw. Mann sei: „Ma sono Uomo alfine.“⁵⁵⁸ Mit dieser Feststellung wendet er sich wieder seinen Pflichten zu und verabschiedet sich, um sein Wort gegenüber Titus zu halten und in das römische Lager als Gefangener zurückzukehren. Marianne versucht ihn zu stoppen und auch die beiden Chöre (Guerrieri Ebrei und Figlie de' Leviti) versuchen ihn aufzuhalten: „Deh r'arresta o sventurato! / Comme mai l'avverso fato / Vai si lieto ad incontrar.“⁵⁵⁹

Letztendlich stellt sie sich dann aber doch auf die Seite ihres Mannes und willigt ein. Manasse müsse sich dem Himmel und der Welt beweisen und es liege nun an ihr, standhaft zu bleiben. Gott gebe ihr hierfür die Kraft und man müsse den Helden ziehen lassen, damit er seinen Pflichten nachkommt. Ihre Ansprache mündet in die neu geschriebene Rondò Arie *Ombra cara a te d'intorno*⁵⁶⁰, mit der sie Manasse Hoffnung schenkt und ihm versichert, dass sie jetzt, wo beide den christlichen Glauben angenommen haben, im Jenseits vereint sein werden und sie dort auf ihn warten wird.

Manasses Bekenntnis zum Christentum wird im Finale des zweiten Aktes noch einmal aufgegriffen. Marianne erblickt hier den verletzten Manasse und eilt zu ihm, doch jede Hoffnung scheint verloren zu sein. Gioseffo ist ebenfalls anwesend und beklagt den Tod eines Helden („Ah perchè mai / Eroè sì grande ci furò la morte!“⁵⁶¹), während Marianne zu ihrem gefallenem Ehemann spricht:

MARIANNE: Sposo tu più non m'odi?
Marianne son io, quella che tanto
T'amai, che t'amo ancora.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Ebd.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 38.

⁵⁶⁰ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 38.

⁵⁶¹ Ebd., S. 44.

MANASSE: Marianne...
 Perchè lungi da me? Più non ti veggo...
 Eleazaro... il Figlio...
 Ah! qui siete... Venite dal mio seno
 Non vi staccate, ne piangete, che... io
 Muojo Cristiano.

MARIANNE: Egli spirò gran Dio!⁵⁶²

Mit seinen letzten Atemzügen bekennt sich der gefallene Held zum Christentum und Marianne erhält erneut die Bestätigung, dass sie im Jenseits vereint sein werden. Nach Mariannes Klageruf setzt ein finales Tutti ein („Di pianto, e di dolor.“⁵⁶³), bei dem Manasses Tod und der Untergang des Tempels beklagt werden und die Tragödie endet.

Neu komponierte und wiederverwendete Kompositionen

Aus dem Bericht der *AMZ* ging hervor, dass für die Fassung von 1807 nicht nur der Text umgedichtet, sondern auch vier neue Stücke komponiert und die übrigen überarbeitet wurden.⁵⁶⁴ Um die Überarbeitungen darlegen zu können, wäre ein Vergleich der Partituren notwendig, die aus bereits angegebenen Gründen zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit nicht eingesehen werden konnten.⁵⁶⁵ Auch der Umstand, dass die Fassung von 1807 verschollen scheint und bislang nicht untersucht wurde, ob eine der zahlreichen überlieferten Abschriften der Aufführung zuzuordnen ist, erschwert die Darlegung der musikalischen Überarbeitungen. Unklar ist auch, bis zu welchem Punkt die Veränderung eines Stückes als Überarbeitung gilt, und ab wann es sich – aus der Sicht der *AMZ* Autors – um eine Neukomposition handelt. Anhand der überlieferten Libretti lassen sich zumindest neue Textpassagen nachweisen, für die neue Kompositionen bzw. Überarbeitungen notwendig gewesen waren. Darunter befindet sich auch eine Arie, die aus einem früheren Werk von Zingarelli stammt und zwei Jahre zuvor im Haus Lante aufgeführt wurde.

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ *AMZ*, Nr. 59, 14. November 1810.

⁵⁶⁵ Siehe Kapitel 1 *Einleitung*, S. 21.

Neue Arientexte und Überarbeitungen

Die erste Szene, für die eine neue Komposition oder grundlegenden Überarbeitung notwendig war, ist die Auftrittsarie von Marianne in Akt I, Szene 2. Für die Fassung von 1807 wurde ein neuer Text eingefügt, der weiterhin die Trauer über den gefallenen Manasse thematisiert. Allerdings unterscheiden sich die Strukturen beider Texte massiv, was auch auf die veränderte Personenkonstellation zurückzuführen ist. Neben den variierten Strophenlängen und Reimschemen weisen auch die einzelnen Verse eine abweichende Metrik auf. Auf diesen neuen Text konnte die Komposition von 1794 nicht einfach übernommen werden, weshalb auch die Musik ausgetauscht werden musste:

1794 ⁵⁶⁶		1807 ⁵⁶⁷	
MARIANNE:	Lasciatemi, crudeli, Spietate, in abbandono: La più infelice io sono, E degna di pietà	MARIANNE:	Me meschina! Io spargo invano Le mie voci, i miei lamenti.
FANANO:	Favella.	Coro delle Figlie de' Leviti:	A quel pianto, a quegli accenti Forse calma il Ciel darà.
GIOVANNI:	Parla.	MAR.:	Qual lusinga! Ah voi sapete Che mori lo Sposo mio, Nò, sperar più non poss'io Nè soccorso, nè pietà.
MAR., GIO., FAN.:	Oh Dio!	Coro di Leviti, e Figlie de' Leviti:	Non temer, che il nostro Dio Al tuo duol si placherà.
MAR.	Non v'è per me consorto. Il mio Manasse è morro Oh atroce crudeltà!		

Die Gegenüberstellung der Textpassagen verdeutlicht, dass das von Johnson genannte Terzett *Lasciatemi crudeli*⁵⁶⁸ durch die Solo-Arie *Me meschina!* ausgetauscht wurde. In der Fassung von 1794 steht Marianne im Dialog mit Giovanni und Fanano, die ihr Leid kommentieren und das Terzett bilden. In der neuen Arie *Me meschina!* schweigen die Männer hingegen und beobachten, wie Marianne, gefolgt von den *Figlie de' Leviti*, die Bühne betritt. Während Giovanni und Fanano nur einzelne Wörter einwerfen („Favella“, „Parla“ und „Oh Dio!“), erhält der Chor insgesamt vier Verse mit vorwiegend Siebensilblern. Dass hierfür das musikalische Material

⁵⁶⁶ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, Florenz 1794, I-Bic Collocazione 05660, S. 9.

⁵⁶⁷ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, Rom 1807, CDN-Ttfl itp pam 00985, S. 7.

⁵⁶⁸ Vgl. Joyce Lynne Johnson, *The Oratorio at Santa Maria in Vallicella in Rome*, S. 624.

der drei- bzw. zweisilbigen Wörter von Giovanni und Fanano wiederverwendet wurden, ist demnach auszuschließen.

Die nächste Überarbeitung findet sich bei der Rückkehr von Manasse in Akt I, Szene 4. Die Szene wurde in der florentinischen Fassung mit Giovannis Arie *Da quest'accento solo* beendet, die sich im Libretto von 1807 nicht wiederfindet und an deren Stelle eine Arie von Fanano steht. Hierbei handelt es sich um die Arie *Sono in Mar non veggo sponde*:

FANANO: Sono in Mar non veggo sponde
E al furor di doppio vento,
Or resisto, or mi sgomento,
Frà la speme, e frà il timor.

Ma per me serena un giorno
Splenderà propizia Stella,
E placata la procella
Tornerà la pace il cor.⁵⁶⁹

Der erste Vers erinnert dabei an Sammetes gleichnamige Eröffnungsarie in Metastasios *La Nitteti*,⁵⁷⁰ von der bereits Vertonungen von N. Piccini (1757), J. A. Hasse (1758), Jommelli (1759), J. Mysliveček (1770), P. Anfossi (1771) und vielen weiteren Komponisten des 18. Jh. existierten.⁵⁷¹ Obwohl die beiden ersten Verse identisch zueinander sind, unterscheidet sich der weitere Textverlauf. Dass diese Überschneidung zufällig entstand, gilt bei einem Werk von Metastasio, das den italienischen Komponisten und Librettisten des 18. Jh. mit Sicherheit bekannt gewesen ist, als eher unwahrscheinlich. Zingarelli hatte ebenfalls an einer Vertonung von *La Nitteti* gearbeitet, doch weder eine Aufführung noch ein Entstehungsjahr sind nachweisbar. Ebenso ist unklar, ob die Oper jemals fertiggestellt wurde. Bekannt sind bislang nur die Arie *Mi sento il cor trafiggere*⁵⁷² und das Terzett *Guardami padre amato*⁵⁷³, die jeweils in Arienkollektionen überliefert sind. Es besteht zumindest die Möglichkeit, dass Zingarelli den Arientext von Metastasio vertonte. Solange aber das Werk und die Arie als verschollen gelten, kann nicht nachgewiesen werden, ob *Sono in Mar non veggo sponde* in beiden Werken auf dieselbe oder zumindest ähnliche Weise von Zingarelli vertont und in *La Distruzione di Gerusalemme* wiederverwendet wurde.

⁵⁶⁹ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, Rom 1807, CDN-Ttfl itp pam 00985, S. 10f.

⁵⁷⁰ Vgl. Pietro Metastasio, *La Nitteti, nuovo dramma per musica del celebre signor abate Pietro Metastasio*, Mailand 1756, S. 11.

⁵⁷¹ Eine Übersicht der jeweiligen Aufführungen und Libretti findet sich in der Onlinedatenbank von Corago, corago.unibo.it, abgerufen am 12.03.2021.

⁵⁷² Vgl. Niccolò Antonio Zingarelli, *Mi sento il cor trafiggere, Aria Del Sig:re D. Nicola Zingarelli*, Abschrift, US-Wc M1505.A1 Case (vol. 224), f. 77r–93v.

⁵⁷³ Vgl. ders., *Nella Nitteti, Guardami padre amato, Terzetto Del Sig.r. D. Nicola Zingarelli*, Abschrift, 1790–1799, GB-Lbl R.M.23.c.19.(5.), f. 1r–23v.

Für die Aufführung im Haus Lante wurde für Gioseffo in Akt I, Szene VI die Auftrittsarie *Vengo a voi di lauri adorno* komponiert. In den vorherigen Versionen finden sich dort die Rezitative *Di Tito in me ravvisa*⁵⁷⁴ (1794) und *Ecco Gioseffo*⁵⁷⁵ (1796), die zugunsten der Arie verkürzt und umgedichtet wurden. Wie zuvor in Mariannes Auftrittsarie wird auch Gioseffo von einem Chor begleitet. Hierbei handelt es sich um den *Coro di Romani*, der die letzte Strophe von Gioseffo aufgreift:

GIOSEFFO: Vengo a voi di lauri adorno
Del gran Tito Ambasciador,
Di clemenza è questo il giorno
Se cedete al suo valor.

Così spogliata
Da' suoi timori,
Non più turbata
Da tanti orrori
Gerusalemme
Respirerà.⁵⁷⁶

Inhaltlich unterscheidet sich der Text nicht von den früheren Rezitativen, in denen ebenfalls Titus' Güte gepriesen wurde. Da die Passage jetzt aber zu einem Arientext mit Chor umgedichtet wurde, ist die Notwendigkeit einer neuen Komposition gegeben. Bei der späteren Arie *Se con l' Olivo in mano* könnte es sich hingegen um eine Überarbeitung einer früheren Fassung gehandelt haben, da sich auf der Textebene einige Parallelen aufzeigen lassen:

1794 ⁵⁷⁷		1807 ⁵⁷⁸	
GIOSEFFO:	Sarà in sanguigno alloro, E di clemenza privo Cangiato il verde ulivo Che ardisci ricusar.	GIOSEFFO:	Se con l'Olivo in mano Pace ti chiedo invano Ritornèrò frà poco Col sanguinoso allor.
	E allor le intrepid'alme Tremanti, palpitanti. Le ricusate palme Vorran col lagrimar.		E nel fatal conflitto Le vostre intrepid'alme Le ricusate palme Richiameranno allor.
			(Vorrei sdegnarmi oh Dio, Ma l'ire in me non trovo, Chi vide mai del mio Più contrastato cor.)

⁵⁷⁴ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, Florenz 1794, I-Bic Collocazione 05660, S. 16.

⁵⁷⁵ Joyce Lynne Johnson, *The Oratorio at Santa Maria in Vallicella in Rome*, S. 624.

⁵⁷⁶ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, Rom 1807, CDN-Ttfl itp pam 00985, S. 11f.

⁵⁷⁷ N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, Florenz 1794, I-Bic Collocazione 05660, S. 18.

⁵⁷⁸ N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, Rom 1807, CDN-Ttfl itp pam 00985, S. 16.

In beiden Fällen bilden die Arien eine Antwort auf Giovannis Ablehnung gegenüber dem Friedensangebot. Gioseffo, der die Botschaft überbrachte, warnt daraufhin Giovanni vor den Konsequenzen und verwendet hierfür eine Symbolik, die in beiden Arientexten wiederkehrt. In der jeweils ersten Strophe wird zunächst der Olivenbaum (*ulivo, olivo*) erwähnt, dessen Zweige ein Zeichen des Friedens darstellen. Dem gegenüber steht der Lorbeerbaum (*alloro*) als Symbol des Sieges, aus dem auch der Siegeskranz geflochten wird. Gioseffo deutet das Symbol aber zur Warnung an Giovanni um. Sollte er sich nämlich weiterhin weigern, den Frieden in Form des Olivenzweigs anzunehmen, werde sich dieser in einen in Blut getränkten Lorbeer verwandeln, der den Sieg der Römer und gleichzeitig auch das Leid seines Volkes symbolisiert. Dieser Kranz ziert nicht das Haupt des glorreichen Siegers, sondern ist dem Tyrannen vorbehalten, an dem das Blut der Unschuldigen haftet und der das Leid seines Volkes zu verantworten hat.

Neben der gleichen Handlung und Symbolik findet sich in der zweiten Strophe auch derselbe Vers an gleicher Stelle. In beiden Texten wird im dritten Vers die Palme als Symbol aufgegriffen, deren Zweige bei den Römern als Zeichen des Sieges geweht wurden. In beiden Fällen findet sich mit *intrepid'alme* auch dieselbe Wortwahl für das Volk, das sich im Angesicht des Untergangs weinend an die Römer wenden werde. Im Libretto von 1807 wurde der Text um eine dritte Strophe erweitert, in der Gioseffo seine eigenen Gefühle und innere Zerrissenheit dem Publikum offenbart. Der Aufbau der Strophe weist in einigen Punkten deutliche Parallelen zur ersten Strophe auf. Beide Texte verwenden das gleiche Reimschema (aaab) und denselben Versbau (V. 1–3 *Settenari, versi piani*; V. 4 *Senario, verso tronco*), wodurch das musikalische Material der ersten Strophe mit einigen Anpassungen hätte wiederholt werden können.

Auf die Frage, ob Zingarelli diese Arie neu komponierte oder die ältere Version lediglich überarbeitete und auf den neuen Text anpasste, kann auf Grundlage des Librettos nicht eindeutig bestimmt werden. Dennoch kann festgehalten werden, dass der Arientext von 1807 eine Überarbeitung der älteren Version von 1794 darstellt und eine Wiederverwendung des musikalischen Materials zumindest stellenweise ermöglicht. Ohne die verschollene Partitur der Aufführung im Haus Lante können zum jetzigen Zeitpunkt aber keine genaueren Angaben gemacht werden.

In Szene IX findet sich die nächste Abweichung, bei der lediglich die zweite Strophe der Dichtung überarbeitet wurde. Es handelt sich hierbei um die Arie *Deh tu Signor*⁵⁷⁹, die in der ursprünglichen Fassung von Manasse gesungen wurde und das Finale des ersten Aktes bildet. Für

⁵⁷⁹ N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 18.

die Aufführung im Haus Lante wurde die Arie weiter in Richtung des Anfanges verschoben und Giovanni zugeordnet, wodurch aus einer Tenor-Arie de facto eine Bass-Arie wurde. Aber auch hier ist wieder ein breites Spektrum an musikalischen Überarbeitungsmöglichkeiten gegeben. Die denkbar einfachste Lösung wäre die Anpassung des Stimmregisters und eventuelle Korrekturen in der Begleitung. Zwar scheint diese Praxis am wahrscheinlichsten, doch kann auch hier eine Neukomposition erstmal nicht komplett ausgeschlossen werden. Grund für die Verlegung und Überarbeitung der Arie ist das deutlich größere, neu angelegte Finale des ersten Aktes, wofür die Notwendigkeit neuer Kompositionen auch anhand des Librettos deutlich wird.

Die Umgestaltung des Finales beginnt bereits in den vorausgehenden Rezitativen, deren Texte mit Fananos Predigt und Mariannes Prophezeiung neu geschrieben wurden und somit auch eine neue musikalische Umsetzung benötigten. Anschließend beginnt das Finale mit einem Streit zwischen den Chören, bei dem sich die Männer und Frauen gegenüberstehen und Partei ergreifen. Während die Männer (*Guerrieri Ebrei, e Leviti*) für den Krieg stimmen und den Sieg Zions verkünden, warnen die Frauen (*Figlie de' Leviti*) vor dem übermächtigen Feind. Wenn die Waffen nicht niedergelegt werden, befürchten sie den Untergang Zions:

Coro di Guerrieri Ebrei, e Leviti:

Si vogliam Guerra.

Presto amici – corriam frà i nemici
 Ne c'arresti spavento, o periglio,
 A sì acro, e gradito consiglio
 La Vittoria Sionne dovrà.

Coro contemporaneo della Figlie de' Leviti:

Infelici, – ecco in armi i nemici
 Non vedete l'estremo periglio!
 Ah pur troppo a sì folle consiglio
 Sua caduta Sionne dovrà.⁵⁸⁰

Da dieser Konflikt zuvor nicht existierte, konnte Zingarelli auch nicht auf eine bereits vorhandene Komposition zurückgreifen. Manasse leitet mit den Worten *Basta Figlj non più* das anschließende Rezitativ ein, in dem Gioseffo ein letztes Mal Giovanni nach dessen Entscheidung fragt. Hierdurch wird bereits die nächste grundlegende Änderung sichtbar, die gegen die Wiederverwendung eines bereits vorhanden musikalischen Materials spricht. Denn neben Manasse und dem Chor sind alle anderen Solist:innen am Finale von 1807 beteiligt:

⁵⁸⁰ N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 23.

MANASSE: Basta Figlj non più: già vostro Duce
Io snudo il ferro, andiam.

GIOSEFFO: Giovanni alfine...

GIOVANNI: Alfin partir tu puoi.

GIOSEFFO: Vado, ma pria pensate
A qual misero scempio or vi esponete.

FANANO: Taci noi vogliam guerra.

GIOSEFFO: E guerra avrete.
Qual di ribelle ardire
Nuova baldanza insana!
Or l'Aquila Romana
Conoscerete appien.

MANASSE: Vengo a pugnar, ne temo
Ma se rimango esangue
Il mio versato sangue
Salvar voi possa almen.

MARIANNE: Ohimè, non v'è più speme,
Già fisso è il nostro scempio
Fuggiam; di questo Tempio
Non siam sicuri in sen.

GIOVANNI: Quel Feminil spavento
Pur mi commuove l'alma.

FANANO: Oh Dio, chi sà la palma
Se poi per noi sarà.

TUTTI: Il nostro, il suo lamento
Ti muova o Dio a pietà.⁵⁸¹

Eine vergleichbar große Szene ist in keinem der vorherigen Libretti zu finden. Durch den Einbezug aller Charaktere ändert sich auch die Dramaturgie, denn die Handlung kreist nicht länger um Manasse. Zu Beginn warnt ihn Gioseffo vor der Macht der Römer (*l'Aquila Romana*). Manasse fürchtet sich aber nicht und stellt sich den Worten des Botschafters mit Entschlossenheit und Mut entgegen. Beide Seiten lassen sich nicht einschüchtern und versuchen den jeweils anderen zu übertrumpfen, bis Marianne und ihre Furcht einen Wendepunkt einleiten. Hoffnung gibt es ihrer Einschätzung nach längst nicht mehr, weshalb es nur eine Frage der Zeit sei, bis der Tempel fällt und das Unheil über sie herfallen werde. Überraschenderweise ist es Giovanni, der zuerst auf Mariannes Klage eingeht. Ihre Furcht bewegt den Tyrannen und wecken Zweifel in ihm. Auch Fanano verliert an Standhaftigkeit und ist sich nicht länger siegessicher. Schließlich wenden sich alle Beteiligten im folgenden Tutti-Abschnitt an Gott und bitten um Gnade.

⁵⁸¹ N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 23.

Dieses Tutti ist zwar bereits in der Fassung von 1794 zu finden, jedoch hat sich der Kontext verändert. Denn neben dem Leid aller (*Il nostro [lamento]*) wird Mariannes Klage zusätzlich hervorgehoben (*il suo lamento*), wodurch ihr Einfluss verdeutlicht wird. Sie allein ist verantwortlich für den dramaturgischen Wendepunkt, der das Finale überschattet.

Als nächstes setzt in beiden Fassungen der Chor der *Figlie de' Leviti* ein, der die beiden Verse der florentinischen Fassung übernimmt und damit ebenfalls sein Leid beklagt: *Il Pianto in tal momento / D'ognung sul ciglio stà*.⁵⁸² Neu ist hingegen ein kurzer Einschub von Gioseffo, der nach wie vor Gefühle für Marianne hat und ebenfalls keinen Ausweg aus dem Konflikt findet.

Zu diesem Zeitpunkt ist ungefähr die Hälfte des Finales erreicht und die Verzweiflung aller führt zu einem Stillstand in der Handlung. Die Angst und Verzweiflung hat alle Beteiligten ergriffen, wodurch die ursprünglichen Handlungsmotive, die die jeweiligen Charaktere vorantreiben, plötzlich in den Hintergrund rücken. Würde die Handlung auf einem mythologischen Stoff oder einer biblischen Geschichte beruhen, könnte ein Deus ex Machina den Konflikt lösen und das Geschehen vorantreiben – ob zum Guten oder Schlechten sei dahingestellt. Dass trotz der Hilferufe aller Anwesenden der göttliche Eingriff ausbleibt, ist der historischen Vorlage geschuldet. Erst durch Simons Signal, das Giovanni und Manasse auffordert, die Heere zu vereinen und gemeinsam zum finalen Gegenschlag auszuholen, wird der Konflikt gelöst und die Figuren kehren in ihre ursprünglichen Rollen zurück. Das Signal wird als ein göttliches Zeichen interpretiert, weshalb jetzt auch der Chor der *Figlie de' Leviti* die Männer unterstützt und entsprechend verabschiedet. Diese Aufteilung findet sich in beiden Versionen, wobei nur die Fassung von 1807 Gioseffo das letzte Wort überlässt und die Drohung (*Io vi vedrò tremar*)⁵⁸³ den bestehenden Konflikt in den nächsten Akt überleitet.

Auch im zweiten Akt finden sich stellenweise Neutextierungen und Überarbeitungen, die gleich zu Beginn in Fananos Arie sichtbar werden. Hier wurde der Text der Arie *Oh noi perduti! Oh miseri!* ausgetauscht:

1794 ⁵⁸⁴		1807 ⁵⁸⁵	
FANANO:	Oh noi perduti! Oh miseri! Or or dovrem soccombere Dell'Aquila al furor.	FANANO:	Piango, gemo, frà l'ombre di morte Erro incerto, da tutti m'involo, Non ascolot, che gemiti, e duolo, Non ravviso, che tutto, terror.

⁵⁸² N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 23.

⁵⁸³ Ebd., S. 24.

⁵⁸⁴ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, Florenz 1794, I-Bic Collocazione 05660, S. 25.

⁵⁸⁵ N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, Rom 1807, CDN-Tfll itp pam 00985, S. 26.

Nach wie vor werden in der Arie Fananos Sorgen thematisiert, die in der Urfassung eindeutig auf die Furcht vor der Wut Titus' zurückzuführen sind. Im neuen Text werden die Römer nicht länger erwähnt, dafür werden aber Fananos Gefühle stärker ins Zentrum gerückt und mit einem zusätzlichen Vers auch mehr Raum zur Entfaltung gegeben. Er findet sich in einer Affekt-Sphäre zwischen den Schatten des Todes wieder (*frà l'ombra di morte erro incerto*), deren einziger Ausweg die Flucht zu sein scheint.

Neben solchen feinen Unterschieden finden sich größere Änderungen erst gegen Ende des Aktes, die erneut auf die Umstrukturierung der Handlung sowie die Fokussierung auf Marianne als Hauptfigur zurückzuführen sind. In Szene XI gelingt es Marianne im Rezitativ Gioseffo davon zu überzeugen, ein letztes Mal ihren Geliebten sehen zu dürfen. Wie sie dabei an Gioseffos Freundschaft appelliert und wie sich die Szenen der beiden Aufführungen unterscheiden, wurde bereits im Kapitel über Marianne als Christin verdeutlicht. Da es diesen Dialog noch nicht gab und zwischen Marianne und Gioseffo in den vorherigen Fassungen auch keine emotionale Verbindung existierte, musste hierfür auch das musikalische Material neu komponiert oder überarbeitet werden. Insgesamt wurde die Szene auf textlicher Ebene weiter ausgedehnt, weshalb sie 1807 aufgeteilt wurde (Szene XI und XII). Das Ende der Szene XI markiert jetzt die neue Abgangsarie *Parto che s'io più resto*, in der sich Gioseffo direkt an Marianne und Manasse wendet. Vom Schicksal der beiden Liebenden ergriffen schenkt er ihnen die Zweisamkeit und erwartet von Manasse, dass er nach dem Abschied von seiner Frau am vereinbarten Treffpunkt erscheint, um gemeinsam ins römische Lager zurückzukehren. In der zweiten Strophe bedankt er sich bei Marianne und verabschiedet sich daraufhin von den beiden, ehe seine Gefühle ihn seine Pflicht vergessen lassen:

GIOSEFFO:

Parto che s' io più resto
Forse divento infido
Pensa, che a te mi fido
Senza temer di te. (*a Manas.*)

E tu, che nel mio petto
Tanta virtù destasti
Non paventar ti basti
Conoscerai mia fè. (*a Marian.*)

Oh Dio! Che incanto è questo!
Se a voi più resto unito
Mi scorderò di Tito
Mi scorderò di me! (*parte.*⁵⁸⁶)

⁵⁸⁶ N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, Rom 1807, CDN-Ttfl itp pam 00985, S. 36.

Nach Gioseffos Abgang folgt die Szene, in der Manasse sich gegenüber Marianne als Christ bekennt. Dass der Dialog des Rezitativs hierfür abgeändert werden musste, wurde bereits in der Gegenüberstellung hinsichtlich des Glaubenskonfliktes deutlich. In beiden Fassungen ist eine Arie für Marianne vorgesehen, in der sie auf Manasses Entscheidung reagiert und ihm vergewissert, dass sie sich im Jenseits wiedersehen werden. In der florentinischen Fassung entwickelt sich die Arie *Ridente in Ciel risplendere* am Ende zum Duett *Taci fatale amore*, ehe die beiden getrennte Wege gehen. Dieser Ablauf ist in der späteren Fassung von 1807 nicht wiederzufinden, denn nachdem Manasse seinen Glauben offenbart und sich mit neuer Kraft seinem Schicksal stellen möchte, fordert ihn Marianne auf zu bleiben. Er lässt sich aber nicht aufhalten und möchte seinen Abgang fortsetzen. In diesem Moment versperrt ihm der Chor den Weg, der sich aus allen bisherigen Chören (bis auf die Römer) zusammensetzt. Auch sie versuchen Manasse von seinem Vorhaben abzubringen:

MARIANNE:	Ferma.
MANASSE:	Che giova? Convien lasciarsi addio. Difficil, grande Ma dura prova di valore è questa. <i>(in atto di partire viene arrestato dai Leviti, dai Guerrieri Ebrei, e dalle Figlie de' Leviti.</i>
Coro:	Deh t'arresta o sventurato! Come mai l'avverso fato Vai si lieto ad incontrar. ⁵⁸⁷

Im Vergleich zur Urfassung, in der die Szene als intimer Moment zwischen Marianne und Manasse angelegt wurde, ändert sich die Dramaturgie hier durch die Einbeziehung des Chores massiv. Die Trauer um Manasses Schicksal ist nicht länger den beiden Liebenden vorbehalten und es wird deutlich, dass er sich nicht nur für seinen Vater, sondern für das gesamte Volk opfert. Angesichts seines bevorstehenden Leides versteht der Chor aber nicht, weshalb Manasse nicht selbst voller Trauer ist und seinem Schicksal so bereitwillig und zufrieden entgegenseht. Marianne ergreift hierauf das Wort und erklärt, dass Manasse diese Probe vom Himmel, der gesamten Welt aber auch von ihnen auferlegt bekommen habe und er sich dieser stellen müsse. Der Abschied sei zwar schmerzhaft, aber mit Gottes Hilfe gelinge es auch ihr, diese Qualen zu überstehen. Es folgt die neue Arie *Ombra cara a te d'intorno*, mit der Marianne allen

⁵⁸⁷ N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 38.

Anwesenden Hoffnung spendet. Dabei gelingt es ihr auch den Chor zu überzeugen, der am Ende in die Arie einsteigt und ebenfalls das Glück und die Zufriedenheit besingt:

MARIANNE: Ombra cara a te d'intorno
Spiegherò contenta il volo
La tua Sposa in quel soggiorno
Sempre unita a te sarà.

Ma tu piangi! Oh Dio quel pianto
In piacer si cangierà

Là nel sen del primo ampre
Avrà fine il mio tormento
Nascerà dal tuo contento
Ogni mia felicità.

Coro: Nascerà dal tuo contento
La comun felicità.
(partono tutti⁵⁸⁸)

Die abweichende Dramaturgie, der veränderte Handlungsablauf, die Integration des Chores aber auch die Neutextierung deuten auf eine neue Komposition hin, zumal in den vorherigen Versionen keine vergleichbare Szene zu finden ist. Es handelt sich hierbei um die größte Überarbeitung des zweiten Aktes, da am Finale selbst nur geringfügige Kürzungen vorgenommen wurden und das Tutti mit dem Schlusschor *Oh morte! Oh vista!* bestehen bleibt. Die letzte Ergänzung im Vergleich zur florentinischen Fassung stellt das Duett *Ah come nebbia al vento* zwischen Fanano und Giovanni dar, das den Schluss der Szene XIV bildet, in der Giovanni das Attentat auf Gioseffo befiehlt.

Durchbruch im Teatro Valle, 1810

Drei Jahre nach der privaten Aufführung im Haus Lante gelang *La Distruzione di Gerusalemme* erstmals der Sprung auf die römische Opernbühne und feierte im Teatro Valle einen bislang unvergleichlichen Erfolg. Um zu verstehen, wieso ein geistliches Bühnenwerk plötzlich während der Fastenzeit in einem römischen Buffotheater gegeben werden konnte und sich dabei einer so großen Beliebtheit bei den Römern erfreute, dass mehrfache Wiederaufführungen mit stets vollem Haus folgten, gilt es verschiedenen Faktoren zu berücksichtigen. Hierfür müssen zunächst die politischen Entwicklungen und die damit einhergehenden Auswirkungen auf das

⁵⁸⁸ N. Zingarelli und S. A. Sografi, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, S. 38.

Kulturleben in Rom erörtert werden, die die Grundvoraussetzungen für die Öffnung eines Theaterhauses während der Fastenzeit schufen. Im Zentrum des Erfolges steht dabei das Teatro Valle, dessen Verwaltung und Eigentümer auch in Verbindung mit der Aufführung von 1807 standen. Neben den politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen wie der Öffnung des Jüdischen Ghettos, ist der Erfolg auch auf zwei Sopranistinnen zurückzuführen, deren Gesang die Öffentlichkeit in zwei Anhängergruppen spaltete. Das musikalische Duell zwischen Charlotte Häser und Rosa Morandi kennzeichnete zugleich einen Höhepunkt des sich schnell verbreitenden Erfolges von Frauen auf römischen Bühnen, denen der Auftritt wenige Jahre zuvor von der Kirche noch untersagt worden war. Neben der musikalischen Leistung ist der Triumph des Werkes auch auf die Überarbeitung des Librettisten Jacopo Ferretti zurückzuführen, der dem Werk den letzten Schliff verpasste und an den späteren *drammi sacri* in Rom beteiligt war. Hinzu kommt auch der Umstand, dass Zingarelli zu dieser Zeit als Kapellmeister an St. Peter tätig war und auch im Kontakt mit der französischen Verwaltung stand, die seinen Ruhm in Rom wahrnahm und ihn für eigene kulturpolitische Projekte gewinnen wollte. Wie genau die genannten Aspekte miteinander verbunden sind, welche Auswirkungen sie jeweils hatten und wie sie letztendlich zum Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* beitrugen, wird in den folgenden Kapiteln dargelegt.

Zingarelli und die französische Verwaltung

Nachdem die Ewige Stadt 1798 von den Franzosen zur Republik umgeformt wurde, folgte 1808 die zweite Besatzung und Annektierung im Jahr 1809. Erneut sah sich der Papst (in diesem Fall Pius VII.) gezwungen, die Stadt zu verlassen, wodurch sich die französischen Verwaltungsapparate in Rom etablieren und mit der systematischen Umstrukturierung der gesellschaftlichen Ordnung beginnen konnten. Der Wille zur Veränderung war vorhanden, auch wenn für einige der papstreuen Römer:innen die Säkularisierungsprozesse ein Dorn im Auge waren.⁵⁸⁹ Zu ihnen zählte auch Zingarelli, der nach dem Tod von P.A. Guglielmi 1804 als dessen Nachfolger zum Kapellmeister an St. Peter ernannt wurde und sich über die Jahre hinweg zu einem der einflussreichsten Komponisten Roms entwickelt hatte. Spätestens durch den Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* wurde er ab 1810 von der Öffentlichkeit gefeiert und zog damit auch die Aufmerksamkeit der französischen Regierung auf sich.

⁵⁸⁹ Vgl. Martina Grempler, *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850*, S. 19.

Im November des gleichen Jahres wurde er angefragt, ob er der Regierung bei der Gründung eines neuen römischen Konservatoriums und kaiserlichen Kapelle behilflich sein könnte.⁵⁹⁰ Die Idee hierfür stammte vom Joseph Marie Degérando, der Rom als das musikalische Zentrum der italienischen Musik verstand und mit der Etablierung einer neuen Schule dessen Vorherrschaft stärken und bewahren wollte. Hierfür wollte er sich bei der Ausrichtung des Konservatoriums auf die typischen Merkmale des römischen Musiklebens konzentrieren, die sich seiner Einschätzung nach durch den Gesang und die Kirchenmusik auszeichneten.⁵⁹¹ Für dieses Vorhaben bat Degérando den Komponisten Zingarelli um einen Entwurf für das angestrebte Konservatorium, wobei ihm versichert wurde, dass man ihm jeden Wunsch zur Förderung der Musik erfüllen würde.⁵⁹² Zingarelli antwortete dem Baron aber, dass solch ein Unternehmen angesichts der Zerstörung und Verarmung der Kirche sinnlos sei. Darunter litten nämlich auch die Musiker, die sich nun zum Betteln gezwungen sahen und der Beleg dafür seien, dass eine Ausbildung zum Kirchenmusiker nutzlos sei und keine Zukunftsaussichten biete.⁵⁹³ Degérando bestand dennoch auf die Etablierung eines neuen Konservatoriums und erklärte Zingarelli, dass sich dahinter auch die Absicht zur Erhaltung einiger Kirchenkapellen verbarg und weitere Details in einem Gespräch geklärt werden könnten. Letztendlich gelang es ihm, Zingarelli von der Notwendigkeit zu überzeugen. Am 10. Dezember 1810 folgte die Ernennung Zingarellis zum Direktor des Konservatoriums, in dem die gewählten Professoren am 2. Januar 1811 mit dem Unterricht beginnen sollten.

Antolinis Untersuchungen haben jedoch ergeben, dass der Betrieb wohl niemals aufgenommen worden ist. Grund hierfür war die Verweigerung des Eides gegenüber dem napoleonischen Regime von Seiten des Klerus, auf das Napoleon mit der Streichung der vorgesehenen finanziellen Mittel reagierte.⁵⁹⁴ Hinzu kam die Abwesenheit des Direktors, dem ein Vorfall mit der französischen Regierung vorausging. Zur Geburt von Napoleons Sohn und dessen Proklamation zum König von Rom wurden in den römischen Kirchen Feierlichkeiten angeordnet. Dieser Pflicht musste auch Zingarelli nachkommen, weshalb ihm zum gegebenen Anlass befohlen wurde, ein *Te Deum* in St. Peter zu dirigieren. Da sich der Kapellmeister aber weigerte und seinen Entschluss damit begründete, dass er ausschließlich die Autorität des Papstes anerkennen würde, wurde Zingarelli im Juni 1811 umgehend nach Paris versetzt.⁵⁹⁵ Ob die Treue zum Papst der

⁵⁹⁰ Vgl. Bianca Maria Antolini und Marcello Piras, »Musica e Teatro Musicale a Roma negli anni della dominazione francese (1809–1814)«, in: *Rivista Italiana di Musicologica* 38/2 (2003), S. 293ff.

⁵⁹¹ Vgl. ebd., S. 293.

⁵⁹² Vgl. ebd.

⁵⁹³ Vgl. ebd., S. 294.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S.

⁵⁹⁵ Vgl. Claudio Toscani, Art. »Zingarelli, Niccolò Antonio«.

einzig Grund für Zingarellis Weigerung gewesen ist, konnte bislang nicht geklärt werden. Dass dieser Umstand vielleicht nur die Spitze eines anderen Konfliktes darstellt, lassen zumindest die Hinweise einer von Zingarelli komponierten Kantate zur Geburt des Königs von Rom vermuten, die im selben Monat im Kapitol aufgeführt wurde und seine Bereitwilligkeit zur Kooperation mit der französischen Verwaltung belegen.⁵⁹⁶ Am Ende konnte er aber durch seine kompositorischen Leistungen die Gunst Napoleons in Paris zurückgewinnen, die ihm später in Neapel zur Leitung des Real Collegio di Musica verhalf.

Aufwertung des Theaters unter der französischen Herrschaft

Unter der zweiten Fremdherrschaft wurde auch das bestehende Theatersystem in Rom überarbeitet, das zuvor als „zweigleisiges System“⁵⁹⁷ funktionierte. Neben den Geschäftsvorgängen (Eigentümer, Vermietung, Impresario) privater Natur zählte das Theaterwesen auch zu den öffentlichen Veranstaltungen (*Publici spettacoli*) und fiel somit in den päpstlichen Verwaltungsapparat.⁵⁹⁸ Letzterer unterstand der Leitung des Governatore di Roma, dessen Amt ausschließlich an hohe Geistliche vergeben wurde. Doch auch der Kardinalvikar war in seiner Eigenschaft als Bischof von Rom für die Theater zuständig, dem als letzte Instanz das Staatssekretariat und schließlich der Pontifex selbst übergeordnet waren.⁵⁹⁹ Wichtige Mittel zur Regulierung der Theater waren die Vergabe von Lizenzen und Revisionen sowie die Überwachung der Proben. Die jeweiligen Behörden wurden wiederum von Klerikern geleitet, was den Einfluss des Kirchenstaates auf allen Ebenen verdeutlicht.

Mit der französischen Herrschaft wurde eine Umstrukturierung des bestehenden Systems eingeleitet und die Funktion des Theaters als Mittel der Volkserziehung erkannt.⁶⁰⁰ Während das Theater vom Kirchenstaat lediglich geduldet wurde, leitete die neue staatliche Verwaltung eine Förderung des Kultursektors ein, deren Kehrseite eine verstärkte Steuerung und Regulierungen mit sich brachte. Zunächst wurde die Zuständigkeit der *Publici spettacoli* sowie aller weiteren Verwaltungsebenen an das Amt des Maire de Rome übergeben, wodurch der Kirchenstaat sämtlichen Anspruch und Einfluss verlor.⁶⁰¹ Für die römischen Theaterhäuser bedeutet dieser

⁵⁹⁶ Viviani/Zingarelli, *La nascita del re di Roma cantata da eseguirsi in Campidoglio la sera de' 16 giugno 1811 per ordine della Municipalità di Roma*, Libretto, Rom 1811, I-Rc MISC 121 3. Das Libretto stammte von Giovanni Viviani. Zu den ausführenden Sänger:innen zählte auch Charlotte Häser, die zum Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* maßgeblich beitrug und am Teatro Valle engagiert war.

⁵⁹⁷ Martina Grempler, *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850*, S. 33.

⁵⁹⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd., S. 34.

⁶⁰⁰ Vgl. ebd., S. 37.

⁶⁰¹ Vgl. ebd., S. 37.

Umstand auch die Einbindung in staatliche Festakte, für die sie als idealer Veranstaltungsort dienten und somit eine repräsentative Funktion erhielten. Eine weitere Neuerung war die Einführung der *privativa*, die 1811 erstmals an einen Impresario vergeben wurde und Privilegien zusicherte.⁶⁰² Neben dem allgemeinen Recht zur Ausrichtung öffentlicher Veranstaltungen wurden auch Exklusivrechte, wie das Aufführungsrecht bestimmter WerkGattungen oder die Vergabe von Spielzeiten (*privativa della stagioni*) an die Impresari verteilt.

Darüber hinaus hob die französische Regierung auch viele religiös motivierte Beschränkungen auf, wodurch der Raum für eine größere Werkvielfalt geschaffen und Änderungen in der Aufführungspraxis sichtbar wurden, die die Aufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* im Theater erst ermöglichten. Der erste entscheidende Faktor war die Erweiterung der Stagioni in die Fastenzeit. Zur Eröffnung dieser neuen Spielzeit wurde im Teatro Valle 1810 mit *La Distruzione di Gerusalemme* erstmals ein *dramma sacro* aufgeführt. Die *AMZ* berichtete:

Unter der neuen Regierung ward zum erstenmal erlaubt, auch in der Fasten Schauspiel zu haben, jedoch nur Oratorien oder sogenannte *opere sacre*, die sich bekanntlich von der *opera seria* einzig und allein darin unterscheiden, dass das Sijet religiös ist, oder vielmehr Facta der Bibel enthält.⁶⁰³

Mit dem Aufgreifen der neapolitanischen Tradition der *drammi sacri* „ermöglichten die Franzosen die Öffnung in der Fastenzeit, wahrten aber gleichzeitig den Respekt vor der Religion.“⁶⁰⁴ Die Aufführung von weltlichen Werken während der Fastenzeit folgte am Teatro Valle laut M. Grempler erst 1848 mit Bellinis *Beatrice di Tenda*,⁶⁰⁵ jedoch könnte man ebenso *La Distruzione di Gerusalemme* wegen der doppelten Auslegungsmöglichkeit – eine historische Handlung mit einem Glaubenskonflikt in der Nebenhandlung – nicht nur als das erste *dramma sacro*, sondern gleichzeitig auch als das erste historische bzw. weltliche Werk bezeichnen.

Eine weitere Aufhebung von Beschränkungen stellt die Abschaffung des *divieto misogino* dar, das den Auftritt von Frauen auf der Bühne untersagte. Der Ursprung des Verbots ist bislang nicht hinreichend untersucht, jedoch wurden die Bestimmungen von den Päpsten stets erneuert und Ausnahmen finden sich in der Geschichte Roms nur selten.⁶⁰⁶ Die Konsequenz dieses Verbots war die Dominanz der Kastraten auf römischen Bühnen, die die Frauenpartien übernahmen und sich auf die Rollen spezialisierten. Private Theater konnten das Verbot im Einzelfall umgehen. Eine weitere Möglichkeit war die Positionierung der Frauen neben dem Orchester,

⁶⁰² Vgl. Martina Grempler, *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850*, S. 38.

⁶⁰³ *AMZ*, Nr. 59, 14. November 1810.

⁶⁰⁴ Martina Grempler, *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850*, S. 48.

⁶⁰⁵ Vgl. ebd., S. 48.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd., S. 121ff.

wodurch der weibliche Gesang vom Bühnenspiel losgelöst wurde, und vereinzelt auch Sängern zu hören waren. Letztendlich ist die Akzeptanz von Sängerinnen auf der Bühne und die Stimme der Frauen erst durch den Einmarsch der Franzosen 1798 ermöglicht worden und feierte mit Luigia Villaneuve in Giuseppe Curcis *I suppoisti deliri di Donna Laura* eine öffentliche Premiere.⁶⁰⁷ Diese vorausgehende Entwicklung führte zu dem Umstand, dass bei der Aufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* nicht nur die Rolle der Marianne, sondern auch die des Gioseffos von Frauen übernommen und deren Leistungen in der Öffentlichkeit gefeiert wurden.

Umbrüche im Teatro Valle und die Aufführung von *La Distruzione di Gerusalemme*

Am Teatro Valle wurden bis zu Beginn des 19. Jh. hauptsächlich Buffo-Opern gegeben, weshalb zurecht der Frage nachgegangen werden muss, weshalb ausgerechnet dort erstmals ein *dramma sacro* gegeben wurde. Die notwendigen Hinweise finden sich hierfür in M. Gremplers umfassender Arbeit und Quellenuntersuchung zur Geschichte des Theaters von 1727–1850. Sie konnte anhand der Spielpläne nachweisen, dass mit der zweiten Phase der französischen Herrschaft ein Umbruch im Repertoire des Theaters eintrat und neben der Karnevalssaison, die weiterhin der Opera buffa gewidmet war, sich die Fastenzeit etablierte und zunehmend auch Opernserie in das Programm aufgenommen wurden.⁶⁰⁸ Nachdem Zingarellis *dramma sacro* mehrere Male wiederholt wurde, versuchte das Teatro Valle 1811 mit Cimarosas *Il sacrificio d'Abramo* an den Erfolg anzuknüpfen. Bei der Öffnung während der Fastenzeit handelte es sich um ein Privileg, das dem Haus von der französischen Regierung erteilt wurde. Das Teatro Valle war laut M. Grempler im Besitz der *privativa della stagioni*, womit dem Impresario das Recht zur Öffnung außerhalb der Karnevalssaison erteilt wurde.⁶⁰⁹ Somit konnte das Haus abseits der Konkurrenz seinen Spielplan erweitern und die Fastenzeit für sich beanspruchen. Dass hierfür *drammi sacri* gewählt wurden, hängt wohl auch mit dem noch vorhandenen Respekt und der Rücksicht gegenüber der Kirche zusammen.⁶¹⁰

Die Umbrüche des Teatro Valle zu Beginn des 19. Jh. sind auch auf das neue Bündnis der Impresa zurückzuführen, das einige Investitionen mit sich brachte. Seit den 1780er Jahren dauerte die Impresa Vincenzo De Sanctis bereits über zwei Jahrzehnte an, bis er schließlich ab 1803 ein geschäftliches Bündnis mit dem Duca Lante della Rovere einging, was das Theater

⁶⁰⁷ Vgl. Martina Grempler, *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850*, S. 121.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd., S. 235.

⁶⁰⁹ Vgl. ebd., S. 38.

⁶¹⁰ Vgl. ebd., S. 48.

wirtschaftlich stärkte und die Investitionen erst ermöglichte.⁶¹¹ Hierbei handelt es sich um den Ehemann von Margherita Lante Montefeltro della Rovere, die selbst als Sängerin in ihren privaten Konzerten tätig war und für die Zingarelli sein Werk 1807 überarbeitete. Es ist davon auszugehen, dass der Herzog selbst bei der Aufführung anwesend war oder zumindest darüber informiert war, welche Veranstaltungen in seinem Haus stattfanden. Zumindest kann in Verbindung mit den bisherigen Ergebnissen dieser Arbeit davon ausgegangen werden, dass die Wahl von *La Distruzione di Gerusalemme* für die Premiere der neuen Spielzeit auf die Bekanntheit und die Verbindung des Werkes zur Familie Lante zurückzuführen ist. Auch die von Stendhal geschilderte Nähe seiner Frau zu den französischen Amtsträgern in Rom, die nicht zuletzt auch im Publikum von Margherita Lantes Konzerten saßen, deuten auf angenehme Verhältnisse zur französischen Regierung hin. Ob das Recht zur Öffnung des Theaters während der Fastenzeit diesen Verbindungen direkt entsprang, kann an dieser Stelle nur vermutet werden. Die wirtschaftliche Stärkung durch den Herzog brachte nicht nur eine Renovierung des Theaterings mit sich, die ab 1804 in den Libretti erwähnt wurde.⁶¹² Das Bündnis investierte auch in neue Engagements, die das künstlerische Niveau aufwerteten. Ab 1809 zählten berühmte Sänger:innen zum Ensemble, die sich auf den Bühnen bereits einen Namen gemacht hatten und deren Ruf ihnen vorauseilte. Neben dem Publikumsliebling Charlotte Häser, die auch bei Mozarts *Don Giovanni* als Donna Anna im Teatro Valle zu sehen war, zählten die berühmte Sopranistin Rosa Morandi und der angesagte Tenor Nicola Tacchinardi zum Ensemble. Alle drei wurden für die Premiere von *La Distruzione di Gerusalemme* in Rom verpflichtet und trugen massiv zum Erfolg bei.

Die Überarbeitung für die römische Opernbühne

Vor der Aufführung im Teatro Valle wurde *La Distruzione di Gerusalemme* zunächst vom Librettisten Jacopo Ferretti überarbeitet.⁶¹³ Ob die Fassung von 1807 für die Familie Lante ebenfalls auf ihn zurückzuführen ist, lässt sich auf Grund der fehlenden Angabe im überlieferten Libretto nicht bestätigen. Abwegig scheint dieser Gedanke allerdings nicht, zumal er ab 1807 als Theaterdichter am Teatro Valle tätig war und sich nach dem Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* der Überarbeitung von *drammi sacri* intensiver widmete. Bianca Maria Antolini

⁶¹¹ Vgl. Martina Grempler, *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850*, S. 68.

⁶¹² Vgl. ebd.

⁶¹³ Vgl. Martina Grempler, *Chronologie des Teatro Valle (1727–1850)*, Ergänzung zur Monographie: *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850*, Rom 2012, http://dhi-roma.it/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/Online-Publikationen/Grempler/Chronologie_Teatro_Valle_III.pdf, abgerufen am 08.04.2021, S. 217.

nennt in ihrer Arbeit über das Römische Theater zur Zeit der französischen Besetzung sogar Werke, die erst durch Ferrettis Überarbeitung zu *drammi sacri* transformiert wurden.⁶¹⁴ In ihren Beispielen findet sich mit Spontinis *La Vestale* auch ein französisches Bühnenwerk der *tragédie lyrique*, welches in Zusammenarbeit mit Camillo Angelini für die Fastenzeit angepasst wurde. Die Ambitionen des Projekts waren laut Antolini aber nicht umsetzbar, weshalb sich Ferretti anschließend Simon Mayrs *Ifigenia in Aulide* widmete. Innerhalb von zwei Tagen wandelte er das Werk in ein *dramma sacro* mit dem Titel *Il ritorno di Jefte ossia Il voto incauto* um, dessen Aufführung in der Fastenzeit von 1814 folgte.⁶¹⁵

Bei der Überarbeitung von *La Distruzione di Gerusalemme* orientierte sich Ferretti an der Fassung von 1807 und fügt dem Werk eine weitere Figur hinzu. Es handelt sich dabei um Agar, die im Libretto⁶¹⁶ als *Figlia di un Levita, e del seguito di Marianne*⁶¹⁷ definiert wird. Sie ist eine Nebenfigur, deren Implementierung keinen Einfluss auf den Verlauf der Handlung hat, dem Publikum aber eine weitere Perspektive auf die Geschehnisse vermittelt. Agar wurde als Mariannes Gefährtin konzipiert, die sich hilfeschend an Gott wendet und stets das Schicksal Jerusalems vor Augen hat. Anders als Marianne verfolgt Agar aber keinen diplomatischen Weg, um den Krieg abzuwenden und den Frieden wiederherzustellen. Ihre Motivation ist zwar die Rettung Jerusalems, jedoch vertraut sie dabei auf die Rache Gottes und verfällt somit Fananos und Giovannis falschen Predigten. Erst nach Mariannes *Ombra*-Arie überkommt sie eine dunkle Vorahnung und sie realisiert schließlich, dass das Volk vom Anführer verraten wurde und der Untergang Jerusalems unausweichlich ist.

Agar repräsentiert somit die Stimme des einfachen Volkes, das von Giovanni und Fanano hinter Licht geführt wurde und bis zum Schluss auf Gottes Erlösung vertraut. Zusätzlich erzeugt die Figur ein Gleichgewicht zwischen den Stimmen auf der Bühne, womit sich im Teatro Valle drei Frauenstimmen (Marianne (S.), Agar (S.) und Gioseffo (S., Hosenrolle) gegen drei Männerstimmen (Manasse (T), Giovanni (B), Fanano (B)) behaupten mussten.

Da die Figur der Agar von Ferretti neu konzipiert wurde, mussten für ihre Rezitative und Arien auch neue Kompositionen angefertigt werden. Da im Libretto keine Fremdeinwirkung eines weiteren Komponisten erwähnt wurde und Zingarelli zu dieser Zeit in Rom tätig war und die Proben leitete, kann davon ausgegangen werden, dass die musikalischen Ergänzungen aus seiner Feder stammen.⁶¹⁸

⁶¹⁴ Vgl. Bianca Maria Antolini und Marcello Piras, »Musica e Teatro Musicale a Roma negli anni della dominazione francese (1809–1814)«, S. 312.

⁶¹⁵ Vgl. ebd., S. 312 und Martina Grempler, *Chronologie des Teatro Valle (1727–1850)*, S. 243.

⁶¹⁶ I-Vgc, Rist. Zingarelli D–H, Rom 1810.

⁶¹⁷ Martina Grempler, *Chronologie des Teatro Valle (1727–1850)*, S. 216.

⁶¹⁸ Vgl. *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, 2/67 (1812), Sp. 524.

Neben der Einführung von Agar berichtete die *AMZ* über zwei Ergänzungen aus Zingarellis früheren Werken, die nach der Überarbeitung und Aufführung von 1807 für die Bühnenfassung eingefügt wurden:

Nach dieser so veränderten Partitur nun gab man die Oper [La Distruzione di Gerusalemme] öffentlich, und verschaffte ihr dadurch noch mehr Werth. dass man das eben erwähnte Duett (aus: *Il ratto delle Sabine* von Zing.) und ein berühmtes Quartett aus dessen *Davidde* einlegte.⁶¹⁹

Im ersten Akt wurde das Duett *Parto, ma tu ricordati* eingefügt, das ursprünglich aus dem zweiten Akt von Zingarellis *Il ratto delle Sabine*⁶²⁰ stammte und 1800 in Venedig aufgeführt wurde. Die ersten beiden Strophen sind identisch und unterscheiden sich nur durch die Abänderung einzelner Wörter. Dieses Prinzip verfolgte Ferretti auch für den zweiten Teil des Duetts, wo beide Stimmen zueinander finden. Bei Gaetano Rossis Libretto zu *Il ratto delle Sabine* findet sich nach dem ersten a2 Abschnitt ein eingeschobener Dialog zwischen Mezio und Ersilia, der in Ferrettis Überarbeitung für *La Distruzione di Gerusalemme* gestrichen wurde. Stattdessen folgt nach dem ersten a2 Abschnitt die letzte a2 Strophe, in der Ferretti erneut Änderungen vornahm:

Il ratto delle Sabine (1800)		La Distruzione di Gerusalemme (1810)	
MEZIO:	Vado. Ma tu ricordati, Cara, di chi t'adora: Un'altra colta ancora Guardami, e partirò,	GIOSEFFO:	Parto, ma tu ricordati Cara, di chi t'adora. Un'altra volta ancora Guardami, e partirò.
ERSILIA:	Vanne... fedel quest'anima (<i>con arte</i> Pensa all'amanto oggetto. <i>(il suo sentimento è per Rom.</i> A te ch'io serbo in petto Sempre fedel sarò.	MARIANNE:	Vanne: fedel quest'anima Pensa all'amanto oggetto, A lui che serbo in petto Sempre fedel sarò
a2	[Quai soavi, e dolci affetti Vò provando in tale istante! Per te so dilett ^a amante Spera pace il core, e avrà [...] ⁶²¹	a2	(Ah, quai mesti varj affetti Vor provando in tale istante! (Sventurat ^o palpitante, Pace oh Dio non so trovar)

⁶¹⁹ *AMZ*, Nr. 59, 14. November 1810.

⁶²⁰ Gaetano Rossi, *Il Ratto delle Sabine, dramma per musica di Gaetano Rossi da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice per Prima del Carnevale 1800*, Venedig 1799, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0041073>, abgerufen am 26.08.2021, S. 79f.

⁶²¹ An dieser Stelle findet sich der Dialog zwischen Ersilia und Mezio. Vgl. ebd.

a2	[Soave immagine Del mio contento! Come quest'anima Fai giubilar! Ah vieni, affrettati Dolce momento Quest'alma tenera A consolar.	a2	[Speranza amabile Del mio contento Quanto quest'anima Fai lusingar! A vieni, affretti Dolce momento Quest'alma tenera A consolar.)
----	---	----	--

Um die musikalischen Eingriffe und Überarbeitungen der Vorlage aus *Il ratto delle Sabine* zu verdeutlichen, ist eine Untersuchung der Partitur notwendig, der an dieser Stelle nicht nachgegangen werden konnte. Die im RISM Onlinekatalog angegebenen Incipit⁶²² sind zumindest hinsichtlich des melodischen Verlaufs, Tonart und Rhythmik identisch mit dem Duett der römischen Partitur von *La Distruzione di Gerusalemme* (I-Rmassimo).

Dem Bericht der *AMZ* zufolge wurde ein „berühmtes“⁶²³ Quartett aus Zingarellis *Davidde* ebenfalls in die Überarbeitung von Ferretti mit aufgenommen. Der vollständige Titel von *Davidde* lautet *Saulle ovvero Il Trionfo di Davidde* und ist ebenfalls ein *dramma sacro*, das während der Fastenzeit 1805 erstmals im Teatro del Fondo in Neapel aufgeführt und ein Jahr später auch im Teatro San Carlo gegeben wurde. Das entsprechende Libretto ist als Manuskript überliefert, doch findet sich auf der Titelseite die Datierung von 1806 mit dem Teatro del Fondo als Aufführungsort.⁶²⁴ Das Libretto stammte von Ferretti, der auf sein eigenes Werk zurückgriff und das entsprechende Quartett für *La Distruzione di Gerusalemme* anpasste. Es handelt sich dabei um das Finale des ersten Aktes aus *Il Trionfo di Davidde*, in dem sich David von Samuel, Saul und Michal verabschiedet und in den Krieg gegen die Philister zieht, wie es ihm vom König befohlen wurde. Hieraus entwickelte Ferretti das Quartett *Sì, combatti, e torno a voi* im zweiten Akt von *La Distruzione di Gerusalemme*. Nachdem im Finale des ersten Aktes beschlossen wurde, dass der Widerstand aufrechterhalten wird, bereitet sich Manasse für die bevorstehende Schlacht vor und verabschiedet sich von seinen Angehörigen. Dabei versichert er allen, dass er als Sieger zurückkehren wird. Auf der Handlungsebene lassen sich daher eindeutige Parallelen feststellen, die eine Übernahme des Finales vereinfachen. Auch bei der Personenkonstellation finden sich mit Michal, der Geliebten und späteren Frau von David, Parallelen zu Marianne,

⁶²² Vgl. I-Rai P.S.M. 1507; I-Mc Mus. Tr. Ms. 1343/8; I-Mc Mus. Tr. Ms. 1372; I-Raf 1.A.7 (13) und I-Rama A.Ms.2720.

⁶²³ *AMZ*, Nr. 59, 14. November 1810.

⁶²⁴ Jacopo Ferretti, *Il Trionfo di Davidde, Azione Sacra per Musica da rappresentarsi nel Teatro del Fondo nelle quaresima 1806 in Napoli*, Manuskript, I-Mb LIBR00135, Digitalisat, https://www.internetculturale.it/jmms/iccu-viewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_LIBR00135&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU, abgerufen am 30.03.2021. Die Fassung von 1805 befindet sich in I-Baf und als Digitalisat in Corago, <http://corago.unibo.it/esemplare/0000383550/0000383549>, abgerufen am 30.03.2021.

die wiederum versucht ihren Ehemann Manasse von der Schlacht abzuhalten. Ferrettis Überarbeitung stellt lediglich eine Umstrukturierung bei der Verteilung des Textes mit vereinzelt Wortanpassungen dar. So hat er beispielsweise die Verse der ersten a4 Strophe nicht unisono angelegt, sondern teilte den Text auf die anwesenden Personen auf. Beide Fassungen sind darüber hinaus auf dasselbe Ende zugeschnitten, das von Ferretti zwar unverändert übernommen wurde, jedoch erweiterte er die Personenanzahl, indem er zum Tutti noch den Chor miteinbezieht. Ursprünglich als Aktfinale konzipiert findet sich das Quartett jetzt zu Beginn des zweiten Aktes von *La Distruzione di Gerusalemme* wieder und stellt einen zusätzlichen dramaturgischen Höhepunkt dar:

Il Trionfo di Davide ⁶²⁵ (1805)		La Distruzione di Gerusalemme ⁶²⁶ (1810)	
SAMUEL:	Va, combatti, e torna a noi Figlio, sposo, e vincitor.	MANASSE:	Sì, combatto; e torno a voi Sposo, figlio, e vincitor.
DAVIDDE:	Padre, sposa, amico, ah! voi Ravvivate il mio valor.	GIOSEFFO:	Vieni... trema... pensa... e poi Non fidarti al tuo valor.
MICHOLLE:	Vanne pur, ma in tal momento Palpitar mi sento il cor.	MARIANNE:	Vanne pur (Ma in tal momento Palpitar mi sento il cor.)
SAMUELLE:	Cessi alfine il tuo spavento, E deponi il tuo timor.	GIOVANNI:	Cessi alfin il tuo spavento E deponi il tuo timor.
a4	Deh! proteggi, o giusto Nume, Sì pudico, e fido amor. Egli è un raggio del tuo lume Quel, che desta in noi l'ardor. (<i>le trombe danno il segno dell pugna.</i>)	GIOSEFFO:	Vieni...
		MANASE:	Padre...
		GIOSEFFO:	Vieni...
MICHOLLE:	Che terror! che suon funesto! Lassa me! Che gelo è questo! Trema il cor, vacilla il piede, E più regermi non sò. (<i>svienne</i>)	MAR. e MAN.:	Spos ^o a
DAVIDDE:	Caro ben...	GIOSEFFO:	Deh proteggi o giusto nume
SAMUELLE:	Coraggio...	MAR., MAN., e GIOV.:	Il ^{suo} _{mio} vindice valor.
SAULLE:	Figlia...		
DAVIDDE:	Apri pur l'amate ciglia Di te degno io tornerò.	GIOS. e MAN.:	Egli è un raggio del tuo lume.
SAULLE:	Deh ravviva il core oppresso	MAR. e	

⁶²⁵ Jacopo Ferretti, *Il Trionfo di Davide, Azione Sacra per Musica da rappresentarsi nel Teatro del Fondo nelle quaresima 1805*, S. 20.

⁶²⁶ Nach der Abschrift I-Rmassimo und dem Libretto der späteren Aufführungen in Neapel 1811.

<p>Cara parte del mio cor. Ah! ch'io son fuor di me stesso E vacilla il mio valor.⁶²⁷</p>	<p>GIOV.: </p> <p>MARIANNE:</p> <p>GIOSEFFO:</p> <p>GIOVANNI:</p> <p>MANASSE:</p> <p>GIOSEFFO:</p>	<p>Quel che desta in <i>lui</i> l'ardor <i>noi</i></p> <p>(Che terror! che suon funesto! <i>(suono di trombe</i> Qual dolor! che gelo è questo! Trema il cor, vacilla il piede, E più reggermi non so.)</p> <p>Non tardar.</p> <p>T'affretta.</p> <p>Oh istante.</p> <p>(Infelice! palpitante! Nel mio duol, che mai farò?)</p>
<p>MICHOLLE: Dove son? Dov'è il mio bene?</p>	<p>MARIANNE:</p> <p>GIOSEFFO:</p>	<p>Dove son! Dov'è il mio bene?</p> <p>Vieni al campo.</p>
<p>DAVIDDE: Cara addio!</p>	<p>MANASSE:</p>	<p>Cara, addio.</p>
<p>MICHOLLE: Deh nò! ti arresta</p>	<p>MARIANNE:</p>	<p>Deh, no, t'arresta.</p>
<p>a4 Giusto Ciel, da qual tempesta Agitar mi sento il core! Va mancando la speranza Va crescendo il mio dolore. Cede già la mia costanza; Ah! di me che mai sarà.</p>	<p>Coro e Tutti:</p>	<p>(Giusto Ciel da quel tempesta Agitar mi senti il cor! Va mancando la speranza Va crescendo il mio tormento) (Cede già la mia costanza: Ah di me che mai sarà!)</p>

Trotz der von Ferretti vorgenommenen Umstrukturierung des Textes kann anhand einer Abschrift der Aufführung in Neapel von 1805⁶²⁸ belegt werden, dass Zingarelli keine Änderungen auf musikalischer Ebene vorgenommen hatte. Die Aufteilung der einzelnen Verse auf die Charaktere wurde musikalisch bereits im *Il Trionfo di Davide* umgesetzt, und auch den Schlusschor hatte er dort zur Intensivierung der Schlusswirkung bereits vorgesehen. Und da die Strophe von Saul ohnehin gestrichen wurde und keine musikalische Umsetzung vorliegt, blieb der Ablauf des Quartetts auf allen Ebenen identisch.

Neben den von der *AMZ* genannten Einfügungen sind bei genauerer Untersuchung weitere Kompositionen zu finden, die ursprünglich aus *Il Trionfo di Davide* stammten. Darunter auch Samuels Arie *Cadrà la querica altera*, die sich im ersten Akt der Abschrift I-Rmassimo⁶²⁹ von

⁶²⁷ Im Manuskript I-Mb LIBR00135 wurde der Text gestrichen. Das 1817 gedruckte Libretto US-Wc ML48 [S4345] für eine Aufführung in Venedig beinhaltet die Passage nicht länger.

⁶²⁸ Niccolò Antonio Zingarelli, *Saulle, ovvero Il Trionfo di Davide*, [um 1805], I-Nc Oratori 109, zuvor 16.5.25, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccvviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0148079>, abgerufen am 30.03.2021.

⁶²⁹ Vgl. I-Rmassimo, f. 93r–104v.

La Distruzione di Gerusalemme wiederfindet. Der dort unterlegte Arientext ist zuvor 1806 im Manuskript des Librettos⁶³⁰ zur Aufführung von *Il Trionfo di Davide* in Neapel sowie im Druck⁶³¹ der späteren Aufführung in Venedig 1817 nachweisbar. Der Vergleich der beiden Werke anhand der Libretti und Partituren I-Rmassimo und I-Nc NA0059 Oratori 109 belegt, dass weder der Text noch die Komposition für die Wiederverwendung überarbeitet wurden. Damit das Gleichgewicht der Solo-Arien bestehen bleibt, musste hierfür lediglich Giovannis Arie *Deh tu Signor, che vedi* im ersten Akt gestrichen werden.

Eine weitere Übernahme bildet ein größerer Komplex bestehend aus zwei Chorszenen, die durch ein Rezitativ voneinander getrennt werden. Am Ende von Akt I, Szene 2 meldet sich in *Il Trionfo di Davide* der Chor der Israeliten zu Wort, der nach der Zerstörung eines Lagers durch die Philister aus Furcht vor dem Feind mit den Worten *Pietà gran Dio d'Abramo* um Erlösung bittet. Samuel ist ebenfalls anwesend und spricht dem Volk Israels in einem *secco* neuen Mut zu, doch angesichts der Zerstörung und der Verluste fürchtet sich der Chor vor der Rache Gottes: „Nò, che non v'è più speme, per noi non v'è pietà.“⁶³² Er stellt sich ihnen erneut entgegen und fordert die Israeliten auf, gemeinsam mit ihm in den Tempel von Jerusalem zu gehen und dort um Gnade und Vergebung zu bitten, denn ihren Verlust wird Gott nicht tolerieren: „Nò! La perdita nostra non vuole un Dio di pace.“⁶³³

In *La Distruzione di Gerusalemme* wurde diese Passage Fanano zugeschrieben, der mit dem Chor der Leviten im Dialog steht und durch Ferrettis Überarbeitung eine andere Botschaft vermittelt. Die Szene stellt nun den Beginn des zweiten Aktes dar, nachdem das Volk sich für den Krieg gegen die Römer entschieden hat und sich auf die bevorstehende Schlacht vorbereitet. Im Gegensatz zu *Il Trionfo di Davide* bittet der Chor aber nicht um Erbarmen. Die Leviten sind bereit für die Schlacht und bestärken sich, indem sie ihr Vorhaben als Gottes Willen deklarieren: *Per te, gran Dio d'Abramo, per te di noi Signore!* In der Überzeugung, dass der Feind am heutigen Tag fallen wird, tritt Fanano als Hohepriester in den Vordergrund und bestärkt das Volk in seinem *Recitativo secco*, indem er ihnen Gottes Beistand vergewissert und an den alten Glauben appelliert, der im Herzen des Volkes wohne. Angeheizt von den Worten des Hohepriesters verkündet der Chor den Untergang des Feindes, für den es keine Hoffnung und kein Mitleid geben werde. Hierfür tauschte Ferretti lediglich das Personalpronomen *noi* mit *voi*: *Per*

⁶³⁰ Vgl. Jacopo Ferretti, *Il Trionfo di Davide, Azione Sacra per Musica da rappresentarsi nel Teatro del Fondo nelle quaresima 1806 in Napoli*, Manuskript, I-Mb LIBR00135, f. 8r.

⁶³¹ Vgl. Jacopo Ferretti, *Il Trionfo di Davide, Azione Sacra per Musica da rappresentarsi nel Nobile Teatro di San Benedetto in Venezia nelle quaresima del 1817*, US-Wc ML48 [S4345], S. 12.

⁶³² Jacopo Ferretti, *Il Trionfo di Davide*, Manuskript, I-Mb LIBR00135, f. 3v.

⁶³³ Ebd.

voi non v'è più speme, per voi non v'è pietà. Das Ende der Szene, in der Samuel das Volk zum Tempel geleitet, wurde hingegen gestrichen:

Il Trionfo di Davide (1806)		La Distruzione di Gerusalemme (1810)	
Coro d'israeliti:	Pietà gran Dio d'Abramo Pietà di noi Signore! Ah dall'ostil furore Chi mai ci salverà.	Coro di Leviti:	Per te, gran Dio d'Abramo, Per te di noi Signore! Oggi l'ostil furore In polvere cadrà.
SAMUELLE:	Chi mai vi salverà? d'onde il timore? Spenta è nel vostro core L'antica fede, ed il valor natio? Temi Israele? e non è teco iddio?	FANANO:	In polvere cadrà. Non v'è timore; Vive nel nostro core L'antica fede ed il valor natio. Non temere, Israele: è teco Iddio.
Coro	Già stride la saetta Del Dio della vendetta Nò, che non v'è più speme, Per noi non v'è pietà.	Coro	Già stride la saetta Del Dio della vendetta; Per voi non v'è più speme Per voi non v'è pietà.
SAMUELLE:	Nò! la perdita nostra Non vuole un Dio di pace. Ei ci percuote Ma non ci perderà. Venite, o figli, Nel sagro Tempio, innanzi al Divin Trono Venite ad impetrar grazia, e perdono.		

Anhand der bereits erwähnten Partituren ist zu erkennen, dass die beiden Chorszenen für *La Distruzione di Gerusalemme* musikalisch nicht überarbeitet wurden. Welche Auswirkungen die Übernahme auf die musikalische Dramaturgie hat, wird in der späteren Analyse noch genauer erörtert. Einzig das *secco* wurde neu komponiert, was auf die Verwendung einer neuen Textvorlage zurückzuführen ist.

Am Ende zeichnet sich Ferrettis Überarbeitung durch die Entwicklung einer neuen Figur sowie den Rückgriff auf bereits vorhandene Werke aus. Zwar bildet das Libretto von Sografi nach wie vor das Grundgerüst, doch spätestens 1810 transformierte sich *La Distruzione di Gerusalemme* zu einem Bühnenwerk, das auf literarischer Ebene ein Zusammenspiel dreier Poeten (Sografi, Ferretti und Rossi) repräsentierte, deren Texte allesamt vom selben Komponisten vertont wurden. Dieser Umstand bildete einen Teilaspekt des Erfolges in Rom, denn die verwendeten Kompositionen aus *Il ratto delle Sabine* und *Il Trionfo di Davide* mussten sich zuvor auf der Bühne behaupten, wodurch Ferretti und Zingarelli mit hoher Wahrscheinlichkeit wussten, welche Passagen den Geschmack des Publikums trafen und welche in Kritik geraten sind. Unter Berücksichtigung des bereits vielfach erwähnten Zitats der *AMZ* kann sogar davon

ausgegangen werden, dass man für die Überarbeitung von *La Distruzione di Gerusalemme* bewusst auf jene Kompositionen zurückgriff, die bereits erfolgreich und „berühmt“⁶³⁴ waren.

Die von Ferretti überarbeitete Version etablierte sich in der Rezeptionsgeschichte zur Grundlage aller weiteren Bühnenaufführungen, wodurch die Fassung von 1794 und auch die Konzeption als Oratorium von 1796 an Bedeutung verloren. Obwohl für die spätere Aufführung in Neapel noch einige Arien ausgetauscht wurden, blieb man in der weiteren Rezeptionsgeschichte des Werkes Ferrettis Modell treu, was sich nicht zuletzt auch darin bestätigt, dass sich Agar als neue Figur behaupten konnte.

Die Leistung der Sänger:innen und die öffentliche Wahrnehmung

Um den Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* zu veranschaulichen, muss neben der reinen Anzahl an Wiederaufführungen auch die Wahrnehmung des Werkes in der Öffentlichkeit berücksichtigt werden. Dass am 14. März 1810 in Rom zum ersten Mal ein *dramma sacro* während der Fastenzeit gegeben wurde, galt als Ereignis und zog damit auch das Interesse der Presse auf sich. Die *Giornale del Campidoglio* berichtet am 17. März über das Spektakel:

Per la prima volta abbiamo nel corso della quaresima uno spettacolo: una scelta società di cavalieri avendo preso le convenienti disposizioni ha potuto offrire al pubblico il Dramma Sacro che porta il titolo la *Gerusalemme distrutta* capo d'opera di musica di Zingarelli. La prima rappresentazione ch'ebbe luogo mercoledì scorso nel teatro Valle, richiamò tutta la città, e meritò l'approvazione generale. Le signore Haeser, e Morandi, e il sig. Tacchinardi giustamente accetti agli abitanti di Roma hanno ottenuto gli applausi i più lusinghieri, e veramente dovuti al loro merito.⁶³⁵

Die erste Rezension beschränkte sich noch auf eine nüchterne Berichterstattung, die zunächst die Öffnung der Fastenzeit hervorhebt und anschließend die Leistung der Sänger:innen lobt. Diese Meinung teilte auch das Publikum, wobei das Interesse und der Andrang viel mehr auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass das Teatro Valle außer Konkurrenz war und als einziges Theater überhaupt ein Bühnenwerk während der Fastenzeit aufführen durfte. Die Leistung der Sänger:innen wurde nicht näher geschildert und man beruhte sich auf den bereits vorhanden Ruf, der von den Römern:innen entsprechend honoriert wurde. Über das Werk selbst und die Musik verlor man hingegen keine Worte. Zwar wird Zingarelli als Komponist genannt, doch findet man hier keine Hinweise, ob das Publikum auch musikalisch überzeugt werden konnte. An keiner Stelle wurden Szenen oder virtuose Passagen erwähnt, die sich im Zusammenspiel

⁶³⁴ AMZ, Nr. 59, 14. November 1810.

⁶³⁵ *Giornale del Campidoglio*, Nr. 33, 17. März 1810.

mit den namenhaften Solisten:innen auf der Bühne entfalteteten und für allgemeine Begeisterung – oder Enttäuschung – sorgten.

In der Rezension der zweiten Aufführung vom 14. April fand die als „infinite bellezze“⁶³⁶ beschriebene Musik schließlich doch eine Erwähnung. Das Interesse an *La Distruzione di Gerusalemme* war zu diesem Zeitpunkt bereits so groß, dass die Kapazität des Teatro Valle vollkommen ausgeschöpft werden musste. Trotzdem gab es nicht genügend Plätze und hunderte Römer:innen mussten abgewiesen werden:

In questa sera si rappresentato per l'ultima volta il tanto applaudito Dramma sacro della *Distruzione di Gerusalemme* del non mai abbastanza lodato *Maestro Zingarelli*. Il concorso su tale, che molte centinaia di persone non trovando luogo nel Teatro, furono obbligate di rinunciare al piacere di godere anche una volta un tale spettacolo. La gara di tre cantanti Sig. Carlotta Haeser, Sig. Rosa Morando [sic!], Sig. Nicola Tacchinardi nel far risaltare le infinite bellezze di quella musica, e degli spettatori nel tributar loro non equivoci segni di gradimento formarono il più bello ed interessante contrasto. Molti Sonetti furono dispensati in lode del maestro e de' cantanti. Due per la Sig. Morando erano ornati del di lei ritratto, ma principale menzione merita quello della Sign. Haeser, che non elegantissimo stile pingeva le tante opere da lei felicemente eseguite nei nostri teatri, e particolarmente questa, in cui il di lei rondeau fu per universale acclamazione da essa in questa sera ripetuto, e sempre con nuovo candore adornato.⁶³⁷

Im Zentrum der Rezension steht der Wettstreit zwischen den Sänger:innen Häser, Morandi und Tacchinardi, zu deren Ehren Sonette verfasst wurden. Vor allem die Leistung von Charlotte Häser wurde hervorgehoben, die mit ihrem Rondò *Ombra cara* solch einen Beifall erntete, dass die Arie wiederholt werden musste. Und obwohl auch Sonette für Zingarelli und Morandi im Umlauf gewesen waren, wurde in der *Giornale del Campidoglio* nur das an Charlotte Häser gerichtete Werk abgedruckt. Hierin werden ihre bisherigen Rollen, auf die ihr Durchbruch in Rom zurückzuführen war, poetisch verarbeitet. Das Ende des Sonetts bilden die beiden Terzette, in denen der Verfasser Häasers Darbietung als Marianne und ihren Gesang in Gottes Tempel als würdig erachtet:

⁶³⁶ *Giornale del Campidoglio*, Nr. 45, 14. April 1810.

⁶³⁷ Ebd.

Donna pria festi su le Lazie scene
Fremer del Daco la magnanim' ira,
Poie del fero Orosman ne le catene
Fra l'amore e la fè gemer Zaira.

Ne te minor sentiro Argo e Messene
Regina e madre, che vendetta spira,
Sposa che dall'altar casto d'Imene
Il paterno pugnol sola ritira.

Or su le rive dell' Ebreo Giordano
Piangi vinta Sion, de' Santi il Santo
Arso dal forte predator Romano.

E così dolve e pio suona il tuo pianto,
Che scalmar dee qualunque è più profano,
Ben del Tempio di Dio degno è il tuo canto.⁶³⁸

Der Autor des Sonetts ist uns heute unbekannt, doch verweist die *AMZ* – die das Sonett ebenfalls abdruckte – darauf, dass der Verfasser „als Gelehrter und Dichter hinlänglich bekannt“⁶³⁹ gewesen sei. Obwohl das Sonett für Morandi den Berichterstattungen nicht beigefügt wurde, war die gewidmete Dichtung dennoch im Umlauf. Hierfür wurde ein Abbild der Sängerin gedruckt, unter das man das entsprechende Sonett setzte.⁶⁴⁰ Einem Bericht des *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände* zufolge bediente der Verfasser sich an Petrarca's Worten und nennt als Beispiel „Costei per firmo nacque nel Paradiso“.⁶⁴¹ Das Zitat ist auf die Canzone *Chiare, fresche et dolci acque* (*Canzoniere* CXXCI) zurückzuführen, in dem es ursprünglich den dritten Vers der fünften Stanze bildete. Darüber hinaus soll auch Morandis Ehemann als Orpheus dargestellt worden sein, der durch den Erfolg seiner Frau eine „zweyte Euridice gewonnen hätte“.⁶⁴²

Obwohl beide Sängerinnen ihre jeweiligen Verehrer:innen hatten und das Auftreten der beiden Damen als Bühnenduell wahrgenommen wurde, setzte sich am Ende Charlotte Häser durch, deren Qualität seit der Neuaufführung im Teatro Valle immer wieder mit dem Werk in Verbindung gebracht wurde. Selbst das 1827 in Mailand erschienene *Giornale Drammatico Musicale e Coreografico* berichtet fast zwei Jahrzehnte später noch vom großen Applaus, der der deutschen Sängerin bei diesen Aufführungen erteilt wurde.⁶⁴³ Ihre Herkunft war auch Anlass für die intensive Berichterstattung deutschsprachiger Zeitungen, die den Erfolg der Sängerin in

⁶³⁸ *Giornale del Campidoglio*, Nr. 45, 14. April 1810.

⁶³⁹ *AMZ*, Nr. 59, 14. November 1810.

⁶⁴⁰ Vgl. *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, 2/67 (1812).

⁶⁴¹ Ebd.

⁶⁴² Ebd.

⁶⁴³ Vgl. *I Teatri Giornale Drammatico Musicale e Coreografico*, Bd.1,2 (1827), S. 459.

Italien intensiv verfolgten und den Leser:innen detailliert Informationen über das Ereignis in Rom zur Verfügung stellten. Dass hier vor allem die Erfolge von Charlotte Häser meist einen patriotischen Ton aufweisen, muss dabei stets berücksichtigt werden. Dennoch wurde die Leistung von Morandi anerkannt, indem man ihr hoch anrechnete, dass sie den Sprung von der Opera buffa in die seria wagte und ihr Debüt erfolgreich gewesen sei:

Die letztere [Morandi], eine brave Sängerin und Schauspielerin für die komische Oper, machte ihren ersten Versuch in der ernsthaften. Ob ihr gleich der Soccus ungleich besser steht, als der Cothurn, da ihre Stimme und die ihr zu eigen gewordene Gesangsmethode mehr der opera buffa anzupassen scheint: so gelang ihr doch dieser erste Versuch über alle Erwartung und sie gefiel allgemein, mit Recht.⁶⁴⁴

Häser hingegen lobte man in die höchsten Sphären. Neben ihrem Gesang, der sich erst in Italien perfektioniert habe und akzentfrei wurde, habe sich auch ihr Schauspiel verbessert, was ihre Wirkung auf der Bühne und die Begeisterung der Römer erklärte:

Die herrliche Häser will ich Ihnen zu schildern nicht versuchen; meine Versicherung sey Ihnen genug, dass Leipzig, Dresden, Wien etc., die sie doch schon mit so ausgezeichnetem Beyfall hörten, sie jetzt kaum wieder erkennen würden, so ausserordentlich hat sie durch strenges, gründliches, unablässiges Studium ihre Stimme, ihr Methode, und auch ihren ital. Accent veredelt und vervollkommnet. Man kann nichts Vollendetes hören, als ihren Gesang, und zwar in allen echtitalienischen Gattungen. Auch ihr Spiel hat mehr Charakter und Leben gewonnen, und ihre Erscheinung ist schön, würdig, zart und einnehmend.⁶⁴⁵

Das Duell der beiden Sängerinnen bot zwei Jahre später im *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände* die Grundlage eines ausführlichen Berichts über Charlotte Häser. Hierfür wurden die Rezensionen aus dem *Giornale del Campidoglio* von 1810 zitiert, um den Durchbruch Häasers mit *La Distruzione di Gerusalemme* zu assoziieren und ihren Wettstreit mit Morandi zu schildern:

Alle Musikliebhaber sahen mit Ungeduld dem Augenblick entgegen, da zwey so beliebte Sängerinnen, wie Dem. Häser und Mad. Morandi, neben einander auftreten sollen. Beyde hatten Verehrer ihres Talents, die man Enthusiasten nennen konnte. Der Augenblick schien gekommen zu seyn, da sich's unwiderleglich entscheiden würde, was jeder dieser Virtuosinnen mit Recht gebührte. Man konnte nicht genau wissen, wie die Stimme der Einen gegen die Andere abstechen würde; aber es war vorauszusehen, daß beyde ihre ganze Geschicklichkeit aufbieten würden, und durch die Sache und Lage selbst zu Rivalinnen werden mußten.⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ AMZ, Nr. 59, 14. November 1810.

⁶⁴⁵ Ebd.

⁶⁴⁶ *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, 2/67 (1812), Sp. 524.

Den genannten Augenblick, in dem beide Sängerinnen sich gegeneinander behaupten mussten, bildete das eingefügte Duett *Parto, ma tu ricordati* aus *Il ratto delle Sabine*. Es handelt sich dabei um eines der wenigen Stücke im Werk, die ohne Chor konzipiert wurden und beide Solistinnen allein auf der Bühne zu sehen und hören sind. Somit war das Geschehen auf die beiden Solistinnen konzentriert, deren Erscheinung als engelhaft beschrieben wurden: „Queste non sono cantarine, sone due angelini.“⁶⁴⁷ Zingarellis Komposition bot auch auf musikalischer Ebene eine ideale Möglichkeit, um das Niveau der beiden Solistinnen miteinander zu vergleichen. Die virtuosen und ausgedehnten Koloraturen sind über weite Strecken in Terzparallelen angelegt und umspielen sich immer wieder. Eine Gleichberechtigung der Stimmen ist durch den ständigen Wechsel der höchsten Stimmlage gegeben – mal hat Marianne die Oberstimme, mal wird sie Gioseffo zugeschrieben.

Das Duell der beiden Sängerinnen konzentrierte sich somit auf das Duett, was auch der Grund für die vielen Wiederholungen und die Begeisterung des Publikums gewesen war. Dem Bericht des *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände* zufolge war der Beifall und das Toben des Publikums für die beiden so groß, dass die Wachen hereinbefehlt wurden und für Ruhe sorgen mussten.⁶⁴⁸ Das alles geschah zum Leid der Sängerin Maddalena Salandri, die wegen des Trubels ihre im Anschluss folgende Solo-Arie *Quel palpito ignoto* als Arie nicht beginnen konnte. In manchen Aufführungen weigerte sie sich wegen des anhaltenden Lärms für Häser und Morandi die Bühne zu betreten, wodurch sie die Aufmerksamkeit des Publikums wiedergewinnen konnte.⁶⁴⁹ Das Duett allein vermochte es nicht, eine Siegerin zu küren, denn während Häser in den höheren Lagen eindeutig brillierte, empfand man Morandi in den tieferen Lagen als bessere Sängerin.⁶⁵⁰ Es war unklar, wem nun der Sieg gebührt werden sollte, doch spätestens mit Mariannes finaler *Ombra*-Arie, die bei jeder Aufführung mehrmals auf Verlangen des Publikums wiederholt werden musste, stand die Siegerin fest:

Alles lauschte dem Augenblick ihrer letzten Arie. Sie sang sie, wie immer, mit unbeschreiblicher Zartheit und mit jener Kühnheit, die nur der ausgezeichneten Kunst zu Gebote steht. Es war als zitterte Alles für sie, wenn sie sich in die höchsten Töne verlor, und man wußte, wenn man nur sie ihrer Sache gewiß sah, nichts zu sagen, als: E quella! (Es ist sie und keine Andere). – Kaum hatte sie die Arie gesungen, als ein noch nie gehörtes Beyfallsklatschen begann. Man hörte die Töne des Dantes, der Freude, der Liebe. Unzählige Schnupftücher flogen in die Luft. Sie mußte sechsmal wiederkommen, und als Mille. Häser nun gar die außerordentliche Gefälligkeit hatte (wozu freylich auch das erklärte Verlangen aus der Loge des Generals mitwirkte), da war ihr Andenken in den Herzen der Römer für immer gesichert; denn; daß sie die Siegerin sey, darüber war lange kein Streit mehr.⁶⁵¹

⁶⁴⁷ Vgl. *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, 2/67 (1812), Sp. 526.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd., Sp. 525.

⁶⁴⁹ Vgl. ebd.

⁶⁵⁰ Vgl. ebd.

⁶⁵¹ Ebd., Sp. 528.

Doch nicht nur das Publikum und die Berichterstatter schwärmten für Häser's Gesang. Auch Zingarelli – der einem Artikel der *AMZ*⁶⁵² zufolge persönlich die Sängerin für die Aufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* in Rom engagierte – war von ihr begeistert und zählte sie zu seinen Favoritinnen. Deutlich wird das anhand des bereits erwähnten Kompositionsauftrages der französischen Regierung. Anlässlich der Geburt von Napoleons Sohn wurde Zingarelli 1811 damit beauftragt, eine Kantate für diesen Anlass zu komponieren. Er nahm den Auftrag an, doch stellte er die Bedingung, dass die Hauptstimme von keiner anderen Sängerin als Charlotte Häser gesungen werden dürfe.⁶⁵³ Diese Bedingung war allerdings nicht so einfach umzusetzen, da Häser zu diesem Zeitpunkt einen Vertrag mit dem Teatro San Carlo in Neapel hatte, den es aufzulösen galt. Die Regierung nahm unter der Leitung von Herzog Braschi die Bedingung an und es wurde eine Lösung gefunden: Dem Impresario in Neapel wurde mit Mad. Colbrani eine ebenfalls erfolgreiche Sängerin aus Frankreich vermittelt, die Häser im Teatro San Carlo ersetzte. Darüber hinaus wurden weitere Soliste:innen mit hervorragendem Ruf in Rom engagiert und der Chor wurde um sechs Sängerinnen und zwölf Sänger erweitert.⁶⁵⁴ Giovanni Viviani verfasste hierfür das Libretto mit dem Titel *La nascita del re di Roma*⁶⁵⁵ und es folgte die Aufführung am 16. Juni 1811 im Kapitol. In der Ausgabe vom 24. Juni findet sich im *Giornale del Campidoglio* ein Bericht über das Ereignis, in dem nicht nur der Gesang von Häser gelobt, sondern auch der Stil der Musik eindeutig dem Komponisten von *La Distruzione di Gerusalemme* zugeordnet wurde.⁶⁵⁶

Neben der Kantate gab man fünf Tage zuvor am Teatro Valle eine Premiere mit Mozarts *Don Giovanni*. Das Ensemble bestand mit Charlotte Häser (Donna Anna), Antonio Parlamagni (Don Giovanni) und Andrea Nozzari (Don Otavio) zum Großteil aus eben jenen Sänger:innen, die auch bei *La nascita del re di Roma* mitwirkten.⁶⁵⁷ Frei von ihren vertraglichen Bindungen mit Neapel blieb Charlotte Häser zunächst in Rom und wirkte als einzige Sängerin des ursprünglichen Ensembles bei der dritten Wiederaufnahme von *La Distruzione di Gerusalemme* am 8. September 1811 im Teatro Valle mit.⁶⁵⁸

⁶⁵² Vgl. *AMZ*, Nr. 26, 28. März 1810.

⁶⁵³ Vgl. *AMZ*, Nr. 27, 3. Juli 1811.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵⁵ Viviani/Zingarelli, *La nascita del re di Roma cantata da eseguirsi in Campidoglio la sera de' 16 giugno 1811 per ordine della Municipalità di Roma*, Libretto, Rom 1811, I-Rc MISC 121 3.

⁶⁵⁶ Vgl. Bianca Maria Antolini und Marcello Piras, »Musica e Teatro Musicale a Roma negli anni della dominazione francese (1809–1814)«, S. 349f.

⁶⁵⁷ Vgl. Martina Grempler, *Chronologie des Teatro Valle (1727–1850)*, S. 226.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd., S. 226.

Obwohl die Rivalität der beiden Sängerinnen die Berichterstattungen dominierte, wurden im *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände* auch musikalische Merkmale genannt, die den Erfolg des Werkes begründeten und den Autor ins allgemeine Schwärmen über die römischen Künste verfallen ließ. Neben dem Duett und Quartett lösten die „[...] einander antwortenden Chöre der Weiber und Männer, ein mit allen Zaubereyen [...]“⁶⁵⁹ innewohnende Begeisterung aus. Es ist eindeutig, dass hiermit das Finale des ersten Aktes gemeint war, in dem die Frauen versuchen die Männer vom Krieg abzuhalten. Ebenso konnte der erste Auftritt von Marianne überzeugen, die in ihrer Arie *Me meschina!* von einer Davidsharfe und dem Chor begleitet wird und dabei ihr Leid über den Verlust ihres Ehemannes beklagt.

Neben der musikalischen Wirkung schien die Dekoration auf visueller Ebene nicht überraschend gewesen zu sein. Einzig Häasers Kostüm, das ein jüdisches Kleid gewesen sein soll und die Schönheit der Sängerin betonte, wurde hervorgehoben. Ausdrucksstark war aber das Finale des zweiten Aktes, indem man die Zerstörung des Tempels und die brennende Stadt eindrucksvoll und mit Effekten darstellte.⁶⁶⁰

Das Publikum

Die Reaktion des Publikums auf den Wettstreit der Sängerinnen und der Andrang auf die Eintrittskarten wurden bereits geschildert und belegen den Erfolg. Im *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände* findet sich darüber hinaus eine weitere Bemerkung, die auf dem ersten Blick als bloße Randnotiz scheint. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich hierbei um einen Hinweis auf die Zusammensetzung des Publikums, die es in dieser Form in Rom bislang nicht gab:

Das Theater war übrigens so voll, daß man bey dem großen Menschengedrange nichts als Köpfe sah. Unter den Zuschauern bemerkte man, wie auch schon bei früheren Vorstellungen, eine große Anzahl Ebräer und Ebräerinnen.⁶⁶¹

Die Anwesenheit von „Hebräer und Hebräerinnen“ im Theater scheint für den Autor ein ungewöhnlicher Anblick gewesen zu sein, was die Erwähnung seiner Beobachtung begründet. Zwar wurde nicht weiter ausgeführt, welche optischen Merkmale ihn zu dieser Kategorisierung führten, doch scheint die Anzahl dieser Besuchergruppe bei einem vollen Theater so groß gewesen zu sein, dass ihre Anwesenheit deutlich wahrzunehmen war. Um einen Einzelfall habe es sich

⁶⁵⁹ *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, 2/67 (1812), Sp. 526.

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., S. 527.

⁶⁶¹ Vgl. ebd.

dabei nicht gehandelt, was wiederum auf ein großes Interesse der Juden und Jüdinnen in Rom für *La Distruzione di Gerusalemme* hindeutet.

Die Anwesenheit von Juden und Jüdinnen im Theater war zu dieser Zeit in Rom aus historischer Perspektive ein Novum und ist auf die Politik der französischen Regierung zurückzuführen. In seiner *Geschichte der Juden in Rom* hatte Abraham Berliner bereits 1893 ein umfassendes Werk in zwei Bänden verfasst, das die historischen Ereignisse und Beschlüsse in Rom und deren Auswirkungen auf die Lebensumstände der jüdischen Bevölkerung aufarbeitet. Die systematische Unterdrückung der Juden in Rom zieht sich über mehrere Jahrhunderte hinweg. Vor allem das Jahr 1555 prägte das Leben der Glaubensgemeinde massiv durch den päpstlichen Erlass der Bulle *Cum nimis absurdum*.⁶⁶² Während die Juden noch zu Beginn des 16. Jh. in verschiedenen Stadtteilen lebten und auch einige Freiheiten genossen, strebte Papst Paul IV. mit seiner Bulle eine striktere Politik der Ausgrenzung und Unterdrückung an. Christen und Christinnen sollten nicht länger neben Juden und Jüdinnen leben, weshalb letztere in einem Stadtviertel versammelt wurden. Am 3. Oktober begann man mit dem Bau einer Mauer, wodurch das Jüdische Ghetto seinen Anfang nahm.⁶⁶³ Die Ausgrenzung der Juden und Jüdinnen war aber nicht nur auf die lokale Zentrierung beschränkt. Die Stigmatisierung wurde durch den Zwang zum Tragen von Kopfbedeckungen und Abzeichen in gelber Farbe in der Öffentlichkeit weiter vorangetrieben. Auch der Handel wurde für die jüdische Bevölkerung massiv beschränkt und die Ausübung des Glaubens wurde mit allen Mitteln unterbunden. Nach dem Tod von Paul IV. wurden mit seinem Nachfolger Pius IV. zwar einige Beschlüsse abgeändert und die jüdische Gemeinde konnte kurzweilig aufatmen, doch mit Pius V. spitzte sich die Unterdrückung weiter zu. In seiner Bulle *Hebraeorum gens* vom 26. Februar 1569 wurden die Juden sogar als Werkzeuge des Satans bezeichnet, weshalb er alle – bis auf die in Rom und Ancona lebenden – des Landes verwies. Da man aber erkannte, dass ohne die Juden der Handelskreis zusammenbrach und wichtige Handelsverbindungen mit der Türkei stillgelegt wurden, holte man sie in die Städte zurück.⁶⁶⁴ Abgeschafft wurden die Beschlüsse zur Unterdrückung von den nachfolgenden Päpsten nicht, weshalb sich Paul IV. in der zweiten Hälfte des 18. Jh. noch mit den Bullen seiner Vorgänger beschäftigte und diese in seine *Editto sopra gli Ebrei* aufnahm und zugleich übertraf.⁶⁶⁵ Neben der Verbannung in das Ghetto, das Abtreten von Besitztümern, Handelseinschränkungen und Behinderungen bei der Ausübung des Glaubens, war es den Juden und Jüdinnen unter keinen

⁶⁶² Vgl. Abraham Berliner, *Die Juden im christlichen Rom 315–1885. Von der Verbannung der Juden in's Ghetto (1555) bis zur Niederlegung desselben (1885)*, in: *Geschichte der Juden in Rom*, Bd. 2,2, Frankfurt a. M. 1893, S. 1.

⁶⁶³ Vgl. ebd., S. 5.

⁶⁶⁴ Vgl. ebd., S. 16f.

⁶⁶⁵ Vgl. ebd., S. 106ff.

Umständen erlaubt, sich in der Gesellschaft von Christen und Christinnen in irgendeiner Form aufzuhalten, denen bei Missachtung ebenfalls eine Bestrafung von 10 Scudi und „[...] körperlichen Strafen nach Gutdünken“⁶⁶⁶ drohte.

Ein Theaterbesuch war für die jüdische Bevölkerung in Rom somit undenkbar und hätte mehrere Verstöße gegen die päpstliche Anordnung bedeutet. Erst mit der Vertreibung des Papstes und der Gründung der Republik konnte das jüdische Volk wieder aufatmen. Das Ghetto wurde hell erleuchtet und die Errichtung des Freiheitsbaumes wurde mit Musik, Speisen und Getränken ausgiebig gefeiert.⁶⁶⁷ Mit dem Einmarsch der Neapolitaner und dem Ende der Republik durchlebten die Juden und Jüdinnen eine neue Phase der Unterdrückung, doch waren diese Umstände angesichts der vorherigen Jahrhunderte nur von kurzer Dauer. Mit der Besetzung Roms durch die Franzosen im Jahr 1808 und dem Beginn der französischen Verwaltung, wurden die Juden und Jüdinnen mit allen anderen Bürger:innen gleichgestellt und konnten fortan am gesellschaftlichen Leben teilhaben. Am 1. August 1811 fand mit der Einführung der *Descrizione della solenne Istallazione del Concistore israel* in der Synagoge eine große Feier zu Ehren Napoleons statt, der von der jüdischen Gemeinde als Befreier angesehen wurde. Am Ende wurde vom Fran Rabbino der Königs-Pslam 71 verlesen, auf den ein Gebet für den Kaiser, seiner Frau und dem geborenen König von Rom folgte.⁶⁶⁸

Mit der neu gewonnen Freiheit war es der jüdischen Bevölkerung frühestens ab 1808 erstmals möglich, ein Theater zu besuchen, sofern das nötige Geld für den Erwerb der Eintrittskarten vorhanden war. Dem Bericht aus dem *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände* zufolge war die Anzahl der Besucher:innen vor allem bei den Aufführungen von *La Distruzione di Gerusalemme* deutlich wahrnehmbar, weshalb die Frage im Raum steht, wieso gerade dieses Werk sich auch bei den Juden und Jüdinnen in Rom einer großen Beliebtheit erfreute.

Während der Fastenzeit stellten die Aufführungen von *La Distruzione di Gerusalemme* mit dem Wettstreit der Sängerinnen ein Großereignis dar, das viele Römer:innen ins Theater lockte. Es ist nachvollziehbar, dass die über Jahrhunderte ausgegrenzte und unterdrückte jüdische Gemeinde mit der Öffnung der Ghettos und wiederkehrenden Akzeptanz in der Gesellschaft nun ihre Möglichkeit nutze, ebenfalls an solch einem öffentliches Spektakel teilzuhaben.

Ein weiterer Grund mag auch das Sujet des Werkes gewesen sein. Dem jüdischen Publikum wurde auf der Bühne die historische Leidensgeschichte ihres Volkes dargeboten, das mit der

⁶⁶⁶ *Editto sopra gli Ebrei*, XXXII, Rom 1775, in dt. Übersetzung zitiert nach Abraham Berliner, *Geschichte der Juden in Rom*, Bd. 2,2, Rom 1893, S. 116.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd., S. 120.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd., S. 132.

Zerstörung von Jerusalem und dem Tempel ihre politische Autonomie verlor, Änderungen des religiösen Lebens herbeiführte und den Verlust ihrer Heimat bedeutete. Viele der Besucher:innen waren mit hoher Wahrscheinlichkeit zum ersten Mal in einem römischen Theater. Ob ihnen die Musik und die Leistungen der Sänger:innen sowie das Konzept des italienischen Theaters grundsätzlich gefiel, müsste noch untersucht werden. Da ein Bühnenwerk aber nicht nur von der Musik allein lebt, sondern auch eine Handlung vermittelt, die mit Dekorationen, Bühnenbildern und Schauspiel auch visuell ausgeschmückt wird, konnten diese Aspekte mit Sicherheit eine Wirkung bei den Juden und Jüdinnen erzielen.

Dabei ist auch zu berücksichtigen, dass das Werk den Sieg der Römer nicht feiert oder bejubelt, was eine Spaltung des Publikums verhindert. Der Untergang der Stadt und die Zerstörung des Tempels stellt eine Tragödie für beide Seiten dar, bei der am Ende alle Beteiligten – Römer und Israeliten – den Ausgang des Konfliktes beklagen. Deutlich wird das anhand der Unterbrechung und Verurteilung der Zerstörung durch Titus bzw. Gioseffo: *Ah Romani, che fate? Il Tempio, il Santuario rispettate*. Anschließend bleiben die Römer wie erstarrt auf den Ruinen stehen und bemerken, was sie angerichtet haben. Solch ein Ende hat nicht das Ziel der Selbstbeweihräucherung oder Darstellung von Überlegenheit. Es vermittelt Leid, Trauer und zeigt Fehler auf, die von beiden Seiten begangen wurden.

Der Weg nach Neapel und die Verbreitung in Italien sowie nördlich der Alpen

Nach dem großen Erfolg in Rom dauerte es nicht lange, bis die neue Fassung von *La Distruzione di Gerusalemme* auch in anderen Städten, Theatern und sogar Ländern aufgeführt wurde:

Jahr	Titel	Theater	Ort
1811 (quaresima)	<i>La Distruzione di Gerusalemme</i>	Teatro del Fondo	Neapel ⁶⁶⁹
1811 (quaresima)	<i>La Distruzione di Gerusalemme</i>	Teatro del Pavone	Perugia ⁶⁷⁰
1811 (4. Mai)	<i>La Destruction de Jérusalem</i>	Théâtre à l'Odéon	Paris ⁶⁷¹
1811 (estate)	<i>La Distruzione del tempio di Gerusalemme</i>	Teatro dei Rinnovati	Siena ⁶⁷²
1812 (quaresima)	<i>La Distruzione di Gerusalemme</i>	Teatro alla Scala	Mailand ⁶⁷³
1812 (quaresima)	<i>Gerusalemme Distrutta</i>	Imperial Teatro di Torino	Turin ⁶⁷⁴
1812 (prim.)	<i>La Distruzione di Gerusalemme</i>	Teatro del Sole	Pesaro ⁶⁷⁵
1814 (März)	<i>Gerusalemme distrutta</i>	Teatro Carolino	Palermo ⁶⁷⁶
1814 (estate)	<i>La Distruzione di Gerusalemme</i>	Teatro degli Accademici Avvalorati	Livorno ⁶⁷⁷

⁶⁶⁹ Sografi/Zingarelli, *La distruzione di Gerusalemme drama sacro per musica da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo di Separazione nella Quadragesima dell'anno 1811*, Libretto, I-Nn LP 7881, Digitalisat, https://books.google.de/books?vid=IBNN:BNLP000007881&redir_esc=y, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Fm Mel.2094.05, I-Nc Rari 10.03.10.09 und I-Vgc ROLANDI ROL.1259.05.

⁶⁷⁰ Sografi/Zingarelli, *La distruzione di Gerusalemme. Drama sacro per musica da rappresentarsi nel Teatro del Pavone nella quadragesima dell'anno 1811*, Libretto, I-Fm Mel.2120.05, Digitalisat, <http://corago.unibo.it/eseemplare/VTL29Z0326/0000954126>, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Rsc Carv. 4516 und I-Vgc ROLANDI ROL.1259.04.

⁶⁷¹ Sografi/Zingarelli, *La distruzione di Gerusalemme, dramma per musica, in due atti = La destruction de Jérusalem, opéra en deux actes, Représenté pour la première fois sur le Théâtre de S. M. l'Impératrice, à l'Odéon, le 4 mai 1811*, Libretto, NL-DHk 833 E 1:175 [9], Digitalisat, https://books.google.de/books/about/La_distruzione_di_Gerusalemme.html?id=vyZaAAAACAAJ&redir_esc=y, abgerufen am 08.04.2021.

⁶⁷² Sografi/Zingarelli, *La distruzione del tempio di Gerusalemme. Drama serio per musica da rappresentarsi nell'Imperial Teatro dei sigg. Accademici Rinnovati nell'estate 1811*, Libretto, I-Nraghi L113 14; sowie I-Rvat Stamp.De.Luca.V.226(int.7) und I-Vgc ROLANDI ROL.1259.03.

⁶⁷³ Sografi/Zingarelli, *La distruzione di Gerusalemme. Drama sacro in due atti da rappresentarsi sul R.º Teatro alla Scala nella quaresima dell'anno 1812*, Libretto, D-Mbs L.eleg.m. 4143, Digitalisat, <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10578962.html>, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Bc Lo.05663, I-Fc E.VI.5133, I-Fm Melodrammi Mel.2082.10, I-Pac F. Libretti, sc. 116.174, I-Rsc Carv. 4518, I-REt Lib.0318, Digitalisat zugänglich über <http://corago.unibo.it/eseemplare/0000621408/DMBM22218>, abgerufen am 08.04.2021, I-Tci L.O.0713, I-Vgc ROLANDI ROL.1259.06, US-AUS KL-18 185, US-BEm ML48 .I7 no.1032 und US-WC ML48 [S11245b], Digitalisat, <https://www.loc.gov/item/2010660647/>, abgerufen am 08.04.2021.

⁶⁷⁴ Sografi/Zingarelli, *Gerusalemme distrutta. Azione sacra da rappresentarsi nell'imperial Teatro di Torino nella quadragesima dell'anno 1812*, Libretto, CDN-Ttfl itp pam 00987, Digitalisat, https://archive.org/details/gerusalemmedistr00zing_2, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Rsc Carv. Vol. 57/7, I-Vgc ROLANDI ROL.1259.07 und US-Wc ML48 [S11336], Digitalisat, https://archive.org/details/gerusalemmedistr00zing_2, abgerufen am 08.04.2021.

⁶⁷⁵ Sografi/Zingarelli, *La distruzione di Gerusalemme. Drama sacro per musica da rappresentarsi nel Teatro del Sole nella primavera dell'anno 1812*, Libretto, I-PESc Libretti (rari) Libr.27.

⁶⁷⁶ Vgl. Datensatz Corago, <http://corago.unibo.it/evento/0000519381>, abgerufen am 08.04.2021.

⁶⁷⁷ Sografi/Zingarelli, *La distruzione di Gerusalemme. Drama serio per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimi signori Accademici Avvalorati nell'estate dell'anno 1814*, Libretto, I-Fm Melodrammi Mel.2286.08, Digitalisat, <http://corago.unibo.it/eseemplare/ZAP1670232/0000957638>, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Vgc ROLANDI ROL.1259.08.

Jahr	Titel	Theater	Ort
1814 (6. Nov.)	<i>Die Eroberung von Jerusalem</i>	Königliches Hoftheater	Stuttgart ⁶⁷⁸
1815 (quaresima)	<i>La Distruzione di Gerusalemme</i>	Teatro della Pergola	Florenz ⁶⁷⁹
1815 (19. März)	<i>Die Zerstörung Jerusalems</i>	Frankfurter Stadttheater	Frankfurt ⁶⁸⁰
1815 (29. Okt.)	<i>Die Zerstörung Jerusalems</i>	Großherzogliches Hoftheater	Darmstadt ⁶⁸¹
1817	<i>La Distruzione di Gerusalemme</i>	Kaiserliches und Königlich Hoftheater zu Wien	Wien ⁶⁸²
1831	<i>La Distruzione di Gerusalemme</i>	Chiesa di S. Leonardo	Viterbo ⁶⁸³
1844	<i>Die Zerstörung Jerusalems</i>	Frankfurter Stadttheater	Frankfurt ⁶⁸⁴

Neapel (Teatro del Fondo, 1811)

In Neapel fand die Aufführung – anders als vielleicht erwartet – nicht im Teatro San Carlo statt, wo das *dramma sacro* seinen Ursprung hatte. Stattdessen wurde das Werk im Teatro del Fondo gegeben, das nach seiner Eröffnung primär Opere buffe in den Spielplan aufnahm und unter französischem Einfluss auch zunehmend französische Werke aufführte. Als Spielzeit wählte man die Fastenzeit, und da Charlotte Häser ohnehin ihr Engagement in Neapel antrat, war sie auch dort in ihrer Paraderolle als Marianne zu hören.⁶⁸⁵ Anhand der sich im Conservatorio di musica S. Pietro a Majella befindlichen Partitur I-Nc 32.4.26-27 kann auf der Titelseite des zweiten Aktes der Hinweis auf die Fassung des Teatro Valle gefunden werden, der auf einen Austausch der Partituren zwischen Rom und Neapel hindeutet. Neben den beiden Titeln *La*

⁶⁷⁸ Sografi/Zingarelli, *Die Eroberung von Jerusalem. Oper in zwey Aufzügen, aus dem Italienischen von F. R. Hiemer*, Libretto, Stuttgart 1814, D-Mbs Slg.Her 851, Digitalisat, <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0005/bsb00053729/images/>, abgerufen am 08.04.2021; sowie US-Wc ML48 [S11246], Digitalisat, <https://www.loc.gov/resource/musschatz.13860.0?st=gallery>, abgerufen am 08.04.2021.

⁶⁷⁹ Sografi/Zingarelli, *La distruzione di Gerusalemme. Dramma sacro per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nella quadragesima del 1815. Sotto la protezione di [...] Ferdinando III gran-duca di Toscana ec. ec. ec.*, Libretto, CDN-Ttfl itp pam 00988, Digitalisat, <https://archive.org/details/ladistruzione-dig00zing/page/18/mode/2up>, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Bc Lo.05664, I-Fc E.V.1241 und I-Vgc RO-LANDI ROL.1259.09.

⁶⁸⁰ Vgl. Anton Bing, *Rückblicke auf die Geschichte des frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zu Gegenwart*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1896, S. 102.

⁶⁸¹ Vgl. Ernst Pasqué, *Musikalische Statistik des Grossherzoglichen Hoftheaters zu Darmstadt von 1810 – 1868 und der Krebs'schen Epoche von 1807 – 1810*, Darmstadt 1868, S. 7.

⁶⁸² Sografi/Zingarelli, *La distruzione di Gerusalemme. Drama sacro per musica in due atti da rappresentarsi nel Teatro Imperial e reale privil. alla Vienna*, Libretto, US-Wc ML48 [S11245a], Digitalisat, <https://www.loc.gov/item/2010660304/>, abgerufen am 08.04.2021.

⁶⁸³ Sografi/Zingarelli, *La distruzione di Gerusalemme. Oratorio sacro eseguito dalla Accademia Filarmonica Viterbese in occasione della festa di Santa Cecilia nella Chiesa di S. Leonardo l'anno 1831*, Libretto, I-Fm Melodrammi Mel.2214.16, Digitalisat in Teilen, <http://corago.unibo.it/esemplare/ZAP1656995/ZAP1656994>, abgerufen am 08.04.2021.

⁶⁸⁴ Vgl. Anton Bing, *Rückblicke auf die Geschichte des frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zu Gegenwart*, S. 14.

⁶⁸⁵ Vgl. I-Nn LP 7881, S. 4.

Distruzione di Gerusalemme und *La Gerusalemme distrutta*, wurde hier mit abweichender Handschrift das Aufführungsjahr 1811 und das Teatro del Fondo ergänzt. Am unteren Ende findet sich der Hinweis auf den Ursprung der Partitur. Hier wird das Archiv von Giovanni Battista Cencetti genannt, der um 1800 einer der bedeutendsten Kopistenwerkstätte in Rom leitete. Neben den Kopien von Marco Adami und Gaetano Rosati finden sich im Konservatorium von Neapel weitere Abschriften von Cimarosa und Paisello, die oftmals auf dieselbe Quelle zurückgriffen und den Austausch belegen.⁶⁸⁶ Die Erwähnung von Cencetti ist in diesem Falls auch für die Abschrift aus Rom I-Rmassimo von Bedeutung. Denn bislang gilt der Ursprung der Abschrift I-Rmassimo wegen der vielen unterschiedlichen Handschriften (jeweils ein nicht klassifizierter Kopist pro Akt) als unklar. Mit dem Hinweis der Abschrift I-Nc 32.4.26-27 ist belegt, dass zumindest der zweite Akt der neapolitanischen Partitur auf Cencettis Kopistenwerkstatt zurückzuführen ist. Darüber hinaus findet sich auf der Titelseite auch die Angabe des ursprünglichen Aufführungsort (Posto al Teatro Valle), womit eine weitere Verbindung zur Aufführung in Rom gegeben ist.

Während einige Abschriften des Werkes überliefert sind, ist die Existenz und Archivierung eines Autographs bis heute unbekannt. Die letzte Spur hierzu findet sich ebenfalls in Neapel. Laut einem Bericht der *Deutsche Roman-Zeitung* in Neapel ging das Autograph 1868 in einer Sammlung von Cottrau⁶⁸⁷ nach London an das British Museum, wonach sich die Spur aber verläuft.⁶⁸⁸ Um welche Fassung es sich dabei handelte, ist dem Artikel aber nicht zu entnehmen. Daher stellt die Abschrift I-Nc 32.4.26–27 bislang die einzige Partitur dar, die der Aufführung im Teatro del Fondo zugeordnet werden kann.

Für die Aufführung wurden dem Werk im ersten Akt drei neue Arien hinzugefügt. Ob diese Kompositionen ebenfalls von Zingarelli stammen oder auf andere Komponisten zurückzuführen sind, ist in zwei Fällen unklar. Im Fall der ersten Ergänzung handelt es sich um Gioseffos

⁶⁸⁶ Vgl. Roland Pfeiffer, *Eine einzigartige Opernsammlung: die Privatbibliothek Massimo. Einführung in die digitale Sammlung*, <http://partitura.dhi-roma.it/massimo.html>, abgerufen am 09.04.2021.

⁶⁸⁷ Vermutlich handelt es sich hierbei um den neapolitanischen Komponisten Teodoro Cottrau (1827–1879), dessen Vater Guillaume Louis Cottrau (1797–1847) zur Zeit von Joachim Murat von Paris nach Neapel kam. Beide widmeten sich der Komposition und Sammlung neapolitanischer Volksmusik (canzone neapolitana), die zum Teil heute noch bekannt sind (z.B. *Santa Lucia*). Dem Artikel der *Deutsche Roman-Zeitung* zufolge soll die Familie im Besitz einer umfassenden Manuskriptsammlung gewesen sein, die 2.000 Bände umfasste. Vgl. hierzu *Deutsche Roman-Zeitung*, 5. Jg., Bd. 4, Berlin 1868, Sp. 319. Vgl. auch <https://www.treccani.it/enciclopedia/guillaume-cottrau/>, abgerufen am 12.04.2021.

⁶⁸⁸ „Dem Vernehmen nach wird Neapel eine Sammlung an das Britische Museum in London verlieren, welche wohl einzig in ihrer Art ist. Es ist die großartige Autographensammlung, welche die musikalische Anstalt von Cottrau ausgestellt hat. An Original-Manuskripten befindet sich darunter: „Lucia“ von Donizetti, die Arie der „Pulcinelle“ von Bellini, die Kantate Paisiello’s zum Einzug des Königs Joseph Bonaparte, das Oratorium „La Distruzione di Gerusalemme“ von Zingarelli, die Kantate Rossini’s zur Rückkehr der Bourbonen, die „Camilla“ von Paer und viele nicht edierte Werke der alten neapolitanischen Schule. Außerdem besitzt Cottrau eine etwas 2000 Bände starke Bibliothek der Partitur-Manuskripte, welche für die Theater Neapels componi[!]rt wurden, von der Gründung bis jetzt.“, in: *Deutsche Roman-Zeitung*, 5. Jg., Bd. 4, Berlin 1868, Sp. 319.

Cavatina mit Chor *Vengo a voi*, mit der er sich den übrigen Figuren als Botschafter Titus' präsentiert. In beiden Fassungen ist der Text identisch, die Musik wurde hingegen neu komponiert und weist keine Parallelen zur römischen Version auf. Gesungen wurde die Cavatina von Margherita Chabrand, die seit 1802 als Primadonna am Teatro die Fiorentini anzutreffen war. Sie galt als hervorragende Sängerin und wurde von Rossini sehr geschätzt, der sie mehrmals in seinen Briefen erwähnt und auch für die Uraufführung seiner Oper *La Gazzetta* (1816) gewinnen konnte.⁶⁸⁹ Die Erfahrung und Bekanntheit als Primadonna scheint vermutlich auch der Grund für die Neukomposition gewesen zu sein. Ursprünglich 1794 als Kastratenrolle in Florenz konzipiert, anschließend in Rom von der Buffa-Sängerin Morandi als Hosenrolle übernommen, wurde die ursprüngliche Cavatina wohl zu Gunsten von Chabrand ausgetauscht. Während Morandi laut den zitierten Zeitungsartikeln sich in den tieferen Lagen wohlfühlte, sind die Koloraturen in der neuen Partitur in einem deutlich höheren Register (meist bis zu einer Terz) angelegt, in der eine Primadonna der Opera seria wiederum vielmehr brillieren konnte. In diesem Zug wurde auch die Begleitung des Orchesters neu komponiert, in der die Bläsergruppen deutlicher hervorgehoben werden und Gioseffos Auftritt mit Fanfaren auch die Ankunft der römischen Soldaten untermalt.

Die zweite neu eingefügte Komposition bildet die Arie von Giovanni. Während in der römischen Fassung noch die Arie *Cadrà la quercia altera* aus *Il Trionfo di Davidde* übernommen wurde, ist diese in der Partitur aus Neapel mit der Arie *Quella superba Roma* ausgetauscht worden. Es handelt sich dabei um eine Rache-Arie, in der Giovanni den Römern das Fürchten lehren will, wofür nicht nur der Text, sondern auch die Musik neu erstellt wurden. Gesungen wurde die Rolle von Giovanni in Neapel von Michele Benedetti, der gerade seinen Durchbruch als Bassist feierte. Nach anfänglichen Misserfolgen wie der Ablehnung an der *Cappella Lauretana*, folgte 1803 seine Aufnahme und einzelne Auftritte in Venedig.⁶⁹⁰ Ab 1810 war er dann in Neapel am Teatro del Fondo zu hören, ehe er den Sprung in das Teatro San Carlo schaffte und dort dreißig Jahre lang tätig war. Einen großen Erfolg feierte er 1811 mit der Erstaufführung von G. Spontinis *La vestale*, wonach auch Rossini auf ihn aufmerksam wurde und ihn für seine Werke gewinnen konnte. Für *Mosè in Egitto* konzipierte Rossini die Titelrolle auf Benedetti, der als Moses seine darstellerischen als auch gesanglichen Fähigkeiten demonstrieren konnte. Die Sicherheit in hohen Registern, aber auch die Möglichkeit die Tiefen eines Bassisten sicher

⁶⁸⁹ Vgl. K. J. Kutsch, Leo Riemens und Hansjörg Rost (Hrsg.), *Großes Sängerlexikon*, 4. erw. und aktual. Auflage, Bd. 7, S. 796.

⁶⁹⁰ Vgl. Thomas Seedorf, Art. »Benedetti, Michele«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19254>, abgerufen am 12.04.2021.

zu erreichen und auszufüllen, ist quasi eine Grundvoraussetzung für *Quella superba Roma*. Nur so sind die Koloraturen mit dem Aufstieg von *c* nach *H* zu meistern, die anschließend abwärts nach *h'* zurückgeführt werden. Insgesamt umfasst der notwendige Ambitus mit dem tiefsten Ton G und dem höchsten Ton *h'* zwei Oktaven und eine große Terz. Da solch eine Anforderung mit Sicherheit nicht viele Bassisten erfüllen konnten, kann davon ausgegangen werden, dass diese Arie für Benedetti eingefügt und seinen Fähigkeiten zugeschnitten wurde. Da der Komponist dieser Arie aber nicht angegeben wurde, ließ sich der Ursprung bislang nicht nachweisen. Bei der dritten Arie handelt es sich ebenfalls um ein Solo-Stück für Giovanni, die direkt vor *Quella superba Roma* in die neapolitanische Partitur eingefügt wurde. Die abweichende Handschrift verdeutlicht bereits, dass es sich hierbei um ein Supplement handelt. Auch der Umstand, dass zwei Solo-Arien eines Protagonisten ohne Trennung oder Überleitung durch ein Rezitativ direkt aufeinander folgen, ist auch für *La Distrutazione di Gerusalemme* ungewöhnlich. Es handelt sich hierbei um die Arie *Egli parte pensoso!*, in deren Text der Kriegsheld Coriolano erwähnt wird.

GIOVANNI:

Egli parte pensoso! Ah ch'io pavento
 Che pietà, pentimento
 Amor di Patria, amor di Padre e sposa
 No 'l saccian vaccillare; Coriolano
 Benchè di sdegno acceso è ancor Romano
 Periglioso è l'indugio; Andiam compagni
 Cingasi Roma d'ogni intorno! In essa
 Tutto è terrore, avvilito; In noi
 Nuovo infonde coraggio
 Di Coriolano la presenza; a Numi
 Egli giuri sulla sua fè possiamo
 Tranquilli riposar. Vadasi! aperte
 E il sentier della gloria!
 Coriolano ci guida alla Vittoria.⁶⁹¹

Es handelt sich bei Coriolano um die Figur des Gnaeus Marcius Coriolanus, der im 5. Jh. v. Chr. aus Rom verbannt wurde und daraufhin in den Krieg gegen seine Heimatstadt zog. Zwar könnte man seine Erwähnung als Metapher für den Widerstand gegen Rom verstehen („Andiam compagni cingasi Roma d'ogni intorno!“), allerdings ergibt der weitere Verlauf im Kontext von *La Distrutazione di Gerusalemme* keinen Sinn. Vor allem muss man sich hierbei die Frage stellen, weshalb ausgerechnet Coriolano das Volk Jerusalems zum Sieg führen solle („Coriolano ci guida alla Vittoria.“). Vielleicht wurde hierfür der Name auf der Bühne einfach ausgetauscht, damit nicht Coriolano, sondern Manasse als Siegesbringer besungen wird. Zwar klingen beide

⁶⁹¹ Niccolò Antonio Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, Rappresentata in Napoli al Teatro del Fondo l'anno 1811*, Abschrift, Neapel [1811], I-Nc NA0059 32.4.26–27, f. 94ff.

Namen sehr unterschiedlich und weisen nicht dieselbe Anzahl an Silben auf, doch ein talentierter Sänger wie Benedetti war mit Sicherheit in der Lage, die Melodieführung und Rhythmik improvisatorisch anzupassen. Es spricht also alles dafür, dass die Arie einem anderen Werk entnommen wurde. Von Shakespeare in *The Tragedy of Coriolanus* bereits um 1608 verarbeitet, findet sich das Sujet auch in den Opern von Ariosti (*Caio Marzio Coriolano*, 1723), Graun (*Coriolano*, 1749) und Nicolini (*Coriolano, ossia L'assedio di Roma*, 1808). Der entsprechende Arientext ist in einer weiteren Vertonung von Felice Radicati mit dem Titel *Il Coriolano* vorhanden, die am 28. Februar 1809 in Amsterdam uraufgeführt wurde. Im zweiten Akt, Szene IV sing Azio Tullio die gleichnamige Arie *Egli parte pensoso!*, deren Text⁶⁹² identisch zur Arie aus der neapolitanischen Fassung von *La Distruzione di Gerusalemme* ist. Aus dem Personenregister des Librettos geht auch hervor, dass Michele Benedetti während seines Aufenthalts in Amsterdam von 1808 bis 1809 die Partie des Tullio übernahm.⁶⁹³ Mit hoher Wahrscheinlichkeit gehörte die Arie zu Benedettis Repertoire, auf den die Aufnahme in ein anderes Werk zurückzuführen ist und daher auch der Solo-Arie von Giovanni vorangestellt wurde. Um diese Annahme belegen zu können, müssten die beiden Arien aber auch auf der Ebene der Musik verglichen werden. Ein entsprechendes Manuskript der Partitur⁶⁹⁴ von *Il Coriolano* befindet im Konservatorium Luigi Cherubini in Florenz, was einen Abgleich theoretisch ermöglicht, auch wenn auf Grundlage des Datensatzes nicht genauer bestimmt werden kann, um welche Fassung es sich hierbei handelt.

Perugia (Teatro del Pavone, 1811)

Im gleichen Jahr fand neben der Wiederaufnahme im Teatro Valle und der Rezeption in Neapel eine weitere Aufführung während der Fastenzeit 1811 in Perugia statt. Im Vorwort des Librettos bezieht sich die *Impresa* auf den Erfolg in Rom, wo das Werk mit großem Applaus gefeiert wurde:

⁶⁹²Felice Radicati und F. C. Müller, *Il Coriolano, dramma per musica in tre atti, représenté à Amsterdam, pour la premiere fois, par les comédiens du Théâtre Italien, sur le Théâtre de l'Amsterdam le 28 Fevrier 1809. Traduit par Mr. F. C. Müller*, Libretto, Digitalisat zugänglich über <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10577370-4>, abgerufen am 12.04.2021, S. 66.

⁶⁹³ Vgl. ebd., S. 2.

⁶⁹⁴ Felice Radicati, *Coriolano, dramma per Musica in 3 Atti, messo in Musica da Felice Radicati*, Partitur, I-Fc FI0035 F.P.T.401.

La distruzione di Gerusalemme, che viene a rappresentarsi in questa corrente stagione nel Teatro del Pavone, è quello stesso Oratorio Sacro, che sià con sommo applauso accolto in Roma nella Quaresima dell' Anno scorso.⁶⁹⁵

Mit der Erwähnung des Erfolges vermarktete die Impresa die Aufführung als Ereignis, das in Rom Erfolge feierte und nun auch in Perugia zu hören ist. Auf Grundlage des Librettos lässt sich erahnen, dass man sich hierbei streng an der römischen Vorlage orientierte und auch keine Experimente vornahm. Allerdings fehlt auch hier für den direkten Vergleich eine entsprechende Partitur, weshalb Änderungen nicht ausgeschlossen werden können, zumal sich das Ensemble mit Andrea Bartolucci (Giovanni), Domenico Saini (Manasse), Giulia Ronchetti Angelucci (Marianne), Carlotta Toti (Gioseffo), Ferdinandi Lauretti (Fanano) und Maria Rinaud (Agar) aus weniger ruhmreichen Sänger:innen zusammensetzte, wie es beispielsweise in Neapel und Rom der Fall war. Dennoch versuchte man das Werk auf dieselbe Art und Weise im *Giornale del Campidoglio* zu vermarkten, indem man Giulia Ronchetti und Carlotta Toti anpries und ein Gegenübertreten der beiden Sopranistinnen als Höhepunkt ansah:

Hanno in particolare maniera concorso a renderlo vieppiù gradito le due egregie cantanti signora Giulia Ronchetti, e signora Carlotta Toti, le quali rispettivamente nelle parti di prima donna, e di primo soprano hanno abbondevolmente mostrato, quanto bene sanno esse accoppiare a quel valore, di cui vanno adorne, i modi più energici per parlare un linguaggio assai commovente al cuore degli ascoltanti. Se la nostra città ne' due drammi, che vanno ad esporsi, non può sperare, ch'elleno possino destare un piacere maggiore di quello, che hanno fin qui ispirato, può a tutto diritto lusingarsi di provare dalla loro singolare bravura un effetto sempre dolce, ed eguale.⁶⁹⁶

Die Aufführung in Perugia ist somit ein weiteres Beispiel für die Ausrichtung des Werkes, dass durch den Wegfall der Kastraten nun vor allem die Sopranistinnen in den Vordergrund stellt, auf deren Leistungen in den Duetten und Solo-Arien einen Großteil des Erfolges ruhte. Allerdings sind Bühnenwerke dieser Zeit nicht in Stein gemeißelt und befanden sich in einem ständigen Wandel, was nicht zuletzt mit der Aufführungssituation und Zusammenstellung des Ensembles zusammenhing. Nur so ist zu erklären, dass Benedetti in Neapel eine neue Arie erhielt, die seiner Stimme zugeschnitten war und sich eine zusätzliche Arie in der Partitur befindet, die er bereits in Amsterdam gesungen hatte. Eine Änderung des Werkes zu Gunsten eines männlichen Sängers findet sich auch in Frankreich, wo Tacchinardi versuchte, seinem Ruf alle Ehre zu machen und seine Rolle als Manasse plötzlich wieder im Zentrum der Handlung steht.

⁶⁹⁵ I-Fm Mel.2120.05, S. 3.

⁶⁹⁶ *Giornale del Campidoglio riunita al Giornale Romano*, Nr. 46, 17. April 1811.

Paris (Théâtre l'Odéon, 1811)

In Paris wurde *La Distruzione di Gerusalemme* erstmals außerhalb von Italien am 4. Mai 1811 aufgeführt. Es handelt sich hierbei um die vierte Aufführung des Jahres, was eine rasante Verbreitung des Werkes verdeutlicht. Die Bezeichnung als *dramma per musica* ist dabei auf den Umstand zurückzuführen, dass das Werk in Frankreich außerhalb der Fastenzeit gegeben wurde und die Praxis der *drammi sacri* sowie die Etablierung der neuen *stagione* ein italienisches Phänomen darstellten. Wie und warum das Werk nach Paris kam, ist nicht überliefert. Jedoch gibt es eine Parallele zur neapolitanischen Aufführung, die sich im zweisprachigen Libretto wiederfindet. Während das Werk mit Charlotte Häser in dem neapolitanischen Spielplan aufgenommen wurde, ging Tacchinardi nach seinem Engagement in Rom nach Paris, wo er bei der Aufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* in seiner Rolle als Manasse mitwirkte. Da er bereits 1803 bei der Aufführung in Florenz mitwirkte und maßgeblich am Erfolg in Rom beteiligt war, kann durchaus behauptet werden, dass es sich hierbei um eine seiner Paraderollen handelte, mit der er auch das Pariser Publikum überzeugen wollte. Somit wäre auch diese Aufführung auf das Mitwirken eines Ensemblemitgliedes aus Rom zurückzuführen. Neben seinem Gesang pflegte Tacchinardi auch ein durchweg positives Verhältnis zu Frankreich, was seine Teilnahme und Mitwirken an den Feierlichkeiten zu Napoleons Krönung zum König in Italien belegen. Und da Rom und Paris während der französischen Regierungszeit ohnehin einen Austausch pflegten, haben sich die Nachrichten von dem Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* und die herausragende Leistung des Ensembles mit Sicherheit auch in Frankreich verbreitet.

Tacchinardi bildete somit das Zentrum der Rezeption und es verwundert daher auch nicht, dass einige Änderungen zu seinen Gunsten in der Rolle als Manasse vorgenommen wurden. Zu erkennen ist das schon in seinem Erstauftritt in Akt I, Szene 4. Hier wurde nicht nur der Text abgeändert, sondern auch die Szene erweitert. Wie in der vorherigen Fassung beginnt der Chor zunächst mit der Verkündung von der Rückkehr des Helden, ehe Manasse sich in seiner Solonummer seinem Vater und seiner Ehefrau zuwendet. Anschließend setzt der Chor ein und besingt mit Manasse die Freude über die glückliche Wendung. Während aber in der römischen Fassung mit dem Einsatz von Marianne das *Accompagnato-Rezitativ* beginnt und der Dialog seinen Lauf nimmt, setzt im Libretto der Pariser Aufführung erneut der Chor ein. Die neue Textpassage ist mit sechs Versen umfangreicher als die bisherigen und porträtiert Manasse als den stolzen und ehrenhaften Krieger, der die Herzen des Volkes berührt:

Coro:
Il tuo braccio, il tuo valore
Rassicura il nostro core.
E per te l' onor guerriero,
Sempre grande, sempre fiero
Nei momenti più terribili
Sul destin trionferà.⁶⁹⁷

Anschließend reagiert Manasse auf die wohltuenden Worte des Chores und bedankt sich:

MANASSE:
Al vostro amore
Grato è il mio core;
In ogni evento
L'alma sensibile
Giubilerà.⁶⁹⁸

Erst danach setzt Marianne mit dem *Accompagnato*-Rezitativ ein und die Handlung nimmt den ursprünglichen Verlauf der vorherigen Fassungen auf. Insgesamt wurde Manasses Auftritt somit um eine Chor- und eine Solo-Passage erweitert. Hinzu kommt die visuelle Hervorhebung im Libretto, die den Einsatz von Manasse erstmals als *Cavatina* betitelt.

Die Szene suggeriert bereits die Hervorhebung der Rolle. Denn während Manasses Auftritt erweitert wurde, sind bei Marianne Kürzungen zu finden. Zwar ist ihre Auftrittsarie *Me meschina!* nach wie vor vorhanden, doch ihre finale *Ombra*-Arie, mit der Häser in Neapel den Wettstreit für sich gewinnen konnte, wurde gestrichen. Zwar findet sich mit der Arie *Cedi al mio pianto* eine Arie, doch der Text weicht zu sehr von *Ombra cara* ab, als dass eine Durchführung derselben Komposition mit neuem Text möglich gewesen wäre. Zudem ist hier auch kein Chor verzeichnet, der einen essenziellen Bestandteil des ursprünglichen *Rondò* darstellt. Auch ihr Bestreben, Manasse zum Christentum zu führen, ist nicht länger Teil der Handlung. In der Auflistung der Figuren findet sich nicht länger der Hinweis auf Mariannes heimlichen Glaube. Und auch die Szene, in der sie im zweiten Akt an ihren gefangenen Ehemann ein letztes Mal herantritt und von ihm erfährt, dass auch er nun Christ sei, wurde komplett gestrichen. Somit spielt der Glaubenskonflikt keine Rolle mehr, was wohl auf die in Frankreich dominierenden Bestrebungen der Säkularisierung zurückzuführen ist.

Weitere Änderungen sind die Streichung der Rolle der Agar sowie diverse Neutextierungen in den Arien von Gioseffo (Akt I, Szene 5) und Giovanni (Akt I, Szene 8). Ob sich dahinter aber kompositorische Änderungen in Form von Überarbeitung oder Neukompositionen handelt, kann nur ein Vergleich der Partituren klären. Hinweise zur musikalischen Überarbeitung sind zumindest anhand des Personenregisters gegeben, da die Rolle des Gioseffo an den Tenor

⁶⁹⁷ I-Fm Mel.2120.05, f. 5v.

⁶⁹⁸ I-Fm Mel.2120.05, f. 5v.

Signor Benelli vergeben wurde. Eine Anpassung für eine Tenor-Stimmelage wäre somit nahelegend. Wie in den anderen Fällen müsste aber zunächst geklärt werden, welche der überlieferten Abschriften überhaupt dieser Aufführung zugeordnet werden kann.

Tacchinardis Auftritt als Manasse wurde im Théâtre de l'Odéon gefeiert. Im achten Band der *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique* von 1875 findet sich ein entsprechender Eintrag zum Debüt des Sängers. Dabei schildert der Autor das Entsetzen des Publikums und ein Gerücht, das sich im Raum verbreitete:

Appelé à Paris en 1811, Tacchinardi parut pour la première fois au théâtre de l'Odéon, le 4 mai, dans la *Distruzione di Gerusalemme*, de Zingarelli. Son entrée en scène causa une sorte de rumeurs dans la salle, parce qu'il avait la tête enfoncée dans les épaules, et que celles-ci étaient assez proéminentes pour justifier cette exclamation qui passait de bouche en bouche: *Il est bossu!*⁶⁹⁹

Seine Qualität als Sänger ließ das Publikum über seine Körperhaltung hinwegsehen, und es dauerte nicht lange, bis er das Publikum für sich gewinnen konnte: „[...] mais bientôt le talent de l'artiste effaça cette impression.“⁷⁰⁰ Vor allem sein als „pureté“ bezeichneter Stil und die Leichtigkeit, mit der er von der Bruststimme zur Kopfstimme wechseln konnte, um unterschiedliche „timbres“ zu erzeugen, hinterließ großen Eindruck.⁷⁰¹ Die Kunst seiner Verzierungen verleitete den Autor zu der Beurteilung, dass Tacchinardi ausdrucksstärker als sein Kollege Crivelli sei, der damals den ersten Tenorposten der Italienischen Oper in Paris einnahm. Ob Crivelli selbst bei einer Wiederholung die Rolle des Manasse einnahm und Tacchinardi ablöste, kann bislang aufgrund fehlender Libretti nicht nachgewiesen werden. Der einzige Hinweis findet sich in Zingarellis Nachruf im *The Harmonicon* von 1826, der Crivelli als Sänger der Pariser Aufführung nennt.⁷⁰²

Obwohl man 64 Jahre nach der Aufführung noch über Tacchinardis Leistung schwärmte, geriet das Werk in der französischen Presse in Kritik. In der Ausgabe vom 11. Mai 1811 des *Journal de Paris* wurde *La Distruzione di Gerusalemme* zerrissen. Der Andrang war aber mit hunderten Besuchern sehr hoch und die Beliebtheit bei dem Publikum war nicht zu leugnen, weshalb man zu Beginn der Rezension noch zurückhaltender war und Zingarellis Kunst anerkannte. Doch im Vergleich zu Paisiello und Cimarosa weisen seine Motive weniger Vielfalt und Farben auf.

⁶⁹⁹ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, Bd. 8, Paris 1867, Digitalisat, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69725n/f177.item>, abgerufen am 02.11.2021, S. 172.

⁷⁰⁰ Ebd.

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² Vgl. *The Harmonicon*, Nr. 42, Juni 1826, Digitalisat, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015024144332&view=1up&seq=123&skin=2021>, abgerufen am 02.11.2021.

Angesichts dieser „génies“⁷⁰³ nehme er aber eine honorable Position ein, die es zu würdigen gelte. Seine Gesangsmelodien seien „couland et pleins de douceur“⁷⁰⁴, schmeicheln das Ohr – letztendlich fehle es aber in bestimmten Situationen an Kontrast.

Die Rezension weist im nächsten Schritt darauf hin, dass ein für gewöhnlich sehr strenger Kritiker am vorherigen Tag die Ouvertüre des Werkes als mittelmäßig bezeichnete habe und ihren Sinn hinterfragte. Anscheinend haben nur die Geigen, Bratschen und Bässe bei der Ouvertüre mitgespielt, was den zitierten Kritiker dazu verleitete, Ouvertüren im Allgemeinen als lächerlich zu bezeichnen: „Les ouvertures sont aussi ridicules que les couplets d’annonce du Vaudeville.“⁷⁰⁵ Diese Aussage wird zum Dreh- und Angelpunkt der restlichen Rezension, die sich zu einem Disput über die Daseinsberechtigung der Ouvertüre transformiert. Der Autor der Rezension würdigt zunächst Zingarellis Entschluss, seinem Werk grundsätzlich eine Ouvertüre voranzustellen und betont, dass es nicht notwendig sei, von dieser Praxis abzuweichen. Denn auch die Ouvertüre habe ihren Zweck, den bereits Rosseau erkannt und formuliert habe. Hierfür werden mit *Iphigénie* und *Demophon* auch Beispiele für gelungene Ouvertüren genannt. Im Fall von *La Distruzione di Gerusalemme* sei aber deutlich geworden, dass Ouvertüren mit großer Sorgfalt behandelt werden müssen und diese nicht den Schülern überlassen werden sollen:

D’abord il ne sagit pas de savoir si les compositeurs modernes font bien de placer des ouvertures à la tête de leurs opéra; dès que M. Zingarelli (ou son substitut) a cru devoir en faire une, il falloit qu’il la fit de son mieux. Si ces sortes de morceaux sont des hors-d’œuvres, nous y voyons une raison de plus pour que l’auteur y mette tous ses soins. La situation dramatique peut à toute force faire passer un duo ou un trio médiocre, si d’ailleurs il est dans l’esprit de la scène, et surtout s’il est bien chanté; mais la plus belle exécution du monde ne sauroit nous faire admirer une ouverture, si elle n’a pas en elle-même un grand fonde de beautés supérieures. Ce seroit donc mal excuser M. Zingarelli que de nous dire: "Il dédaigne de faire lui-même ses ouvertures, il abandonne ce soin à se élèves."⁷⁰⁶

Während die französischen Kritiker das Werk als mittelmäßig ansahen und einen Diskurs über die Ouvertüre darüber ausbreiteten, hatte ein Autor der *Thalia* einen ganz anderen Eindruck festgehalten. Was nämlich trotz der Kritik nicht verleugnet werden konnte, war der Andrang und Erfolg der Aufführungen seitens des Publikums. So berichtet die *Thalia*: „Der außerordentliche Beyfall, den diese Oper erhielt, wird noch lange der nähmliche bleiben, besonders wenn sie alle Mahl so genau und vorzüglich gegeben werden wird.“⁷⁰⁷ Im Gegensatz zum *Journal de Paris* finden sich hier keine Bemerkungen zur Musik und Gestaltung des Werkes. Neben einer

⁷⁰³ *Journal de Paris*, Nr. 131, 11. Mai 1811.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ *Thalia*, Nr. 57, 17. Juli 1811.

kurzen Zusammenfassung der Handlung liegt auch hier der Fokus auf Tacchinardis Debüt, wobei erneut dargestellt wurde, wie seine Gestalt für Verwirrung sorgte und es ihm trotzdem gelang, das Publikum für sich zu gewinnen:

Sobald Racchinardi auf die Bühne trat, war man über seine kleine Gestalt, welche mit der Würde seiner Rolle und der Pracht seines Anzuges gar nicht harmonirte [!], mächtig erstaunt, bald aber schien er sich anmerklich zu erheben, und so zu sagen, durch die ganze Scene hindurch zu herrschen. Das tiefste Still-schweigen empfing ihn, als er zu singen anfang, und wurde nun durch die wiederholten Beyfallszugaben unterbrochen.⁷⁰⁸

Tacchinardis Leistung auf der französischen Bühne führte am Ende doch zu einem großen Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* in Paris. Grund war hierfür mit Sicherheit auch die Umgestaltung des Werkes. Mit der Erweiterung von Manasses Auftrittsarie und das Streichen von Mariannes eindrucksvoller Schlussarie sowie weiteren Kürzungen seitens der Frauenrollen, wurde die Pariser Fassung auf den Tenor zugeschnitten. Doch Tacchinardis Gesang kann nicht der einzige Grund für den Erfolg des Werkes in Paris gewesen sein. Ab 1814 war er wieder auf den italienischen Bühnen unterwegs, wo er bei den Aufführungen von *La Distruzione di Gerusalemme* in Livorno (1814) und Florenz (1815) mitwirkte und ein Aufenthalt in Wien 1816 folgte. Nach seiner Abreise in Paris wurde er aller Wahrscheinlichkeit nach durch Crivelli ersetzt, was auch die Erwähnung des Tenors im Zusammenhang mit der Pariser Aufführung begründet. Nur so ist zu erklären, dass in Zingarellis Nachruf im *The Harmonicon* Crivelli als Sänger genannt wird und sich das Werk fünfzehn Jahre lang im Spielplan hielt:

It is enough to say, that this oratorio was executed in Paris about fifteen years since, and produced an effect on the lovers of genuin music that has never since been obliterated. The recitative of this work is of the most striking kind, and procured for the celebrated tenor, Crivelli, as much applaus as he afterwards obtained from his fine declamation in the *Clemenza di Tito* of Mozart.⁷⁰⁹

Siena (Teatro dei Rinnovati, 1811) und Mailand (Teatro alla Scala, 1812)

Die folgenden Aufführungsorte decken sich mit den Engagements von Charlotte Häser, die nach ihrem Aufenthalt in Rom und Neapel im Sommer 1811 als Marianne die Bühne in Siena betrat und in der Fastenzeit des darauffolgenden Jahrs auch in Mailand im Teatro alla Scala dieselbe Rolle einnahm. Im Grunde gleichen ihre Engagements einer Tournee, bei der *La Distruzione di Gerusalemme* zum festen Bestandteil ihres Repertoires zählte. Es war wohl auch im

⁷⁰⁸ *Thalia*, Nr. 57, 17. Juli 1811.

⁷⁰⁹ *The Harmonicon*, Nr. 42, Juni 1826.

Interesse der Impresa, die ruhmvolle Sängerin in ihrer Paraderolle präsentieren zu können. Nach dem Erfolg in Rom erhielt sie Angebote vom Königlichen Theater in München und dem Kaiserlichen Theater in Paris, die sie aber wegen der bereits unterzeichneten Verträge ablehnen musste.⁷¹⁰ Fast ständig an ihrer Seite müssen auch die Kritiker der *AMZ* gewesen sein, die die Sängerin auf Schritt und Tritt verfolgten und stets vom Erfolg in ihrer Rolle als Marianne berichteten.⁷¹¹ Die Titelseite des Librettos der Aufführung in Mailand ist auf die Fastenzeit datiert, doch der Erfolg trat laut dem Bericht der *AMZ* bereits während des Karnevals ein und belegt eine frühere Aufnahme in den Spielplan.⁷¹² Allerdings sei die Euphorie für das Werk nicht mit Rom vergleichbar, was dem Autor zufolge am Geschmack der Mailänder liege, der geprägt von der Musik aus Deutschland sei:

Sie [La Distruzione di Gerusalemme] gefällt auch hier ungemein, obgleich man sie nicht mit dem Entzücken hört, wie voriges Jahr in Rom. Man ist hier schon Deutschland nahe, mit Deutschland und deutscher Musik in einiger Verbindung: das giebt dem Geschmack eine andere Richtung. Auch ist man hier durch die sehr häufigen und immerwährenden musikalisch-theatralischen Genüsse schon mehr gesättigt; mithin kann ein solcher Jubel des angenehm gestillten Heisshungers hier nicht statt haben.⁷¹³

Im Gegensatz zu den Aufführungen in Rom, Neapel und Siena konkurrierte Häser aber nicht mit einer weiteren Sopranistin. Den Gegenpart in der Rolle von Gioseffo übernahm hier der Sänger Sig. Angelo Testori.⁷¹⁴ Ob hierfür musikalische Änderungen vorgenommen wurden, kann nur der Vergleich der Partituren belegen, jedoch greift auch hier wieder die undurchsichtige Quellenlage. Selbst wenn Testori derselbe Notentext wie in Rom vorlag, ist von einer anderen Wirkung auszugehen, zumal Zingarelli seit der ersten Überarbeitung 1807 Gioseffo für eine Frauenstimme auslegte, wodurch das Umspielen der beiden Stimmen nicht nur auf Grundlage der Stimmlagen gegeben war, sondern auch die Klangfarbe eine entscheidende Rolle spielte. Unabhängig davon habe Testori laut dem Bericht der *AMZ* das Publikum überzeugt, wenn auch nicht auf vergleichbare Weise wie seine Kontrahentin. Die Leistungen der übrigen Sänger:innen schienen dem Publikum ebenfalls gefallen zu haben. Nur den Tenor Nozari wollte man höchstens im Ensemble hören.⁷¹⁵

Im Jahr 1812 gab es noch zwei weitere Aufführungen in Italien. Während der Fastenzeit gab man das Werk in Turin im Teatro Imperial unter dem verkürzten Titel *Gerusalemme distrutta*. In der *stagione primavera* folgte schließlich eine Aufführung im Teatro del Sole in Pesaro. Bei

⁷¹⁰ Vgl. *AMZ*, Nr. 59, 14. November 1810.

⁷¹¹ Vgl. Nr. 27, 3. Juli 1811.

⁷¹² Vgl. ebd.

⁷¹³ Ebd.

⁷¹⁴ Vgl. D-Mbs L.eleg.m. 4143, S. 5.

⁷¹⁵ Vgl. *AMZ*, Nr. 27, 3. Juli 1811.

der letzteren Produktion entschied man sich mit Giovanni Grilli erneut für einen Kastrat in der Rolle des Gioseffo. Er war vor allem am Teatro de São Paulo in Lissabon als Sänger tätig, wo er 1798 bei der Aufführung von Zingarellis *Giuletta e Romeo* als Matilde mitwirkte.⁷¹⁶ Dass Gioseffo zunehmend auch an Männer vergeben wurde, zeigt auch die Aufführung von 1814 am Teatro Carolino in Palermo, bei der Michele Guerra als Sänger aufgelistet wurde.⁷¹⁷

Stuttgart, Frankfurt und Darmstadt (1814–1815)

In einem Brief vom 24. Oktober 1810 berichtete der Maler Gottlieb Schick an seine Geschwister über die Musik, die er in Rom hörte. Dabei erwähnte er die Aufführung von *La Distruzione di Gerusalemme*, die laut seiner Einschätzung den kläglichen Zustand der römischen Musik repräsentierte. In ähnlicher Manier äußerte sich sein Bruder Gottlob zuvor über die Musik in Stuttgart:

Gottlob klagt, daß man in Stuttgart gar keinen Sinn für Musik mehr hätte, daß nur gute Sänger Beifall und Belohnung fänden. Dasselbe kann ich ihm von Rom sagen. Die Musik ist auch hier im kläglichen Zustande. Ein gewisser Zingarelli machte hier eine Oper, Gerusalemme distrutta betitelt, die für die Komposition meinem Gefühl nach sehr mittelmäßig ist, welche aber durch ein gut besetztes Orchester und ein paar sehr gute Sängerinnen ganz unmäßigen Beifall einärntete. Man liebt Künstlichkeit, nicht Kunst, halbe Stunden lange Triller und Tiraden setzen das Volk allein in Bewunderung. Ich gehe deswegen nicht ins Theater, denn ich ärgere mich halb todt darüber. Zuweilen höre ich in Privatgesellschaften gute Musik. So hörte ich vor einem Monat Musik von Marcello, einen Psalm Davids, der mich ganz in Entzücken versetzte. Ich weiß nicht, ob Gottlob diesen herrlichen Meister kennt. Sonst hörte man in der Capelle des Papstes herrliche Musik, aber das ist nun auch vorbei, da der Papst nicht mehr hier ist.⁷¹⁸

Schick scheint nicht darüber informiert gewesen zu sein, dass die Musik der päpstlichen Kapelle zum Teil aus derselben Komponistenfeder stammte, die er anfangs noch verurteilte. Da er aber Marcello erwähnt, hörte er während seines Aufenthalts wohl vielmehr die ältere Musik. Ob er auch die geistliche Musik von Kapellmeister Zingarelli in der Cappella Giulia hörte, kann nicht eindeutig bestimmt werden. Ginge man damals aber nach dem Geschmack der Brüder, wäre man vier Jahre später über die Tatsache, dass *La Distruzione di Gerusalemme* ausgerechnet in Stuttgart erstmals auf einer deutschsprachigen Bühne aufgeführt werden soll, sehr verwundert gewesen. Unabhängig von ihrer persönlichen Musikvorliebe zeigt das Zitat aber auch, dass die musikalische Mode in Stuttgart und Rom wohl doch nicht so verschieden gewesen war.

⁷¹⁶ Vgl. <http://corago.unibo.it/evento/ZINS002140>, abgerufen am 14.04.2021.

⁷¹⁷ Vgl. <http://corago.unibo.it/evento/0000519381>, abgerufen am 08.04.2021.

⁷¹⁸ Brief von Gottlieb Schick an seine Geschwister, Rom, 24. Oktober 1810, zitiert nach: Adolf Haakh, *Beiträge aus Württemberg zur neueren Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1863, S. 264f.

Das Jahr 1814 kennzeichnet mit der Aufführung in Stuttgart den Beginn der Rezeption auf den deutschsprachigen Bühnen. Dank der intensiven Verfolgung von Häasers Karriere, kann der Weg von Rom nach Stuttgart rekonstruiert werden. Nach der Aufführung im Teatro Valle haben sich Abschriften des Werkes gut verkauft, darunter auch Erwerber, die die Partitur mit nach Deutschland nahmen: „Der Fanatismus der Römer für Zingarelli’s Musik theilte sich auch allen anwesenden Fremden mit, von denen die meisten eine Abschrift der Gerusalemme in Partitur mit nach Deutschland genommen haben.“⁷¹⁹ Ein Jahr später findet sich eine Ankündigung zum Erwerb von Abschriften bei Breitkopf & Härtel, die auch die *AMZ* verlegten:

Die Partitur von Zingarelli’s Oratorio: La Gerusalemme distrutta, welche in Rom, Neapel und in anderen Städten Italiens, wie auch in Paris mit dem ausgezeichneten Beyfall gegeben worden ist, ist in Abschrift zu haben bey Breitkopf und Härtel.⁷²⁰

Da das Werk bei Breitkopf & Härtel zu erwerben war, erklärt sich die durchweg positive Rezension des Werkes, von dessen Verkauf man in Deutschland profitieren wollte. Neben der Partitur wurden 1812 auch zweisprachige Klavierauszüge beliebter Stücke angeboten. Darunter auch die Auftrittsarie von Marianne *Me meschina!* mit Chor (8 Gr.), ein Duett, bei dem es sich vermutlich um *Parto, ma tu ricordati* handelte (8 Gr.) sowie die Cavatina mit Chor *Mesti dolenti* (6 Gr.).⁷²¹ Letztere findet sich bereits zu Beginn des zweiten Aktes im Libretto der Uraufführung von 1794 und der späteren Überarbeitung für die Familie Lante. Da für die Aufführung im Teatro Valle aber die Chorszene *Pietà gran Dio d’Abramo* aus *Il Trionfo di Davidde* eingefügt wurde, wurde die Cavatina im Laufe der Rezeptionsgeschichte häufig aus dem Libretto gestrichen. In Paris wurde sie dem Werk aber wieder hinzugefügt und erfreute sich einer großen Beliebtheit.⁷²² Eine zweisprachige Bearbeitung für Klavier und Gesang war dort seit dem 5. Juni 1811 im Umlauf, deren Überschrift sich mit der Erwähnung von Mme. Brillì auf die Pariser Aufführung bezog.⁷²³

Die Partitur der Stuttgarter Aufführung kam trotz der Verbreitung durch Breitkopf & Härtel über einen anderen Weg nach Stuttgart. Zunächst muss aber berücksichtigt werden, dass die Stuttgarter Bühne zuvor zwei andere Werke von Zingarelli in den Spielplan aufnahm. Bei dem ersten handelte es sich um *Il Mercato Monfregoso*. Die Erstaufführung fand am 1. Juli 1804

⁷¹⁹ *AMZ*, Nr. 59, 14 November 1810.

⁷²⁰ *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Nr. XVII, November 1811.

⁷²¹ Vgl. *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Nr. IV, April 1812.

⁷²² Vgl. *The Harmonicon*, Nr. XLII, Juni 1826.

⁷²³ Vgl. *Tablettes de Polymnie, Journal consacré a tout ce qui intéresse l’art musical, rédigé par une société de compositeurs*, 11. Jg., 5. Juni 1811, S. 1ff.

unter dem deutschen Titel *Der Jahrmarkt von Woltershausen* statt und wurde später in *Der Jahrmarkt* verkürzt.⁷²⁴ Bei dem zweiten Werk handelt es sich um *Giulietta e Romeo*, das seit dem 2. Dezember 1805 große Erfolge feierte und bis zur Neueinstudierung vom 21. April 1826 immer wieder in Stuttgart aufgeführt wurde. In einer überlieferten Aktennotiz aus den Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek in Stuttgart geht hervor, dass der Tenor Krebs die Partitur aus Wien mitbrachte und mitsamt einer Übersetzung für 100 fl zum Kauf anbot.⁷²⁵ Mit dem Erfolg von *Giulietta e Romeo* konnte sich Zingarelli einen Namen in Stuttgart machen. Die Neuigkeiten über den sensationellen Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* in Italien haben sich durch die vielen positiven Berichte aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Süddeutschland verbreitet, weshalb man ein grundsätzliches Interesse an dem Werk voraussetzen kann.

Unter der Signatur HB XVII 687a–b ist die Partitur der Stuttgarter Aufführung aus der ehemaligen königlichen Hofbibliothek heute in der Sammlung Musik- und Musikerhandschriften (Codices musici I und II) der Württembergischen Landesbibliothek überliefert. Clytus Gottwalds Untersuchungen der Quelle konnten anhand der Papiermarke belegen, dass die Kopie in Paris erstellt worden ist und diese in Stuttgart für die Aufführung am Hoftheater überarbeitet wurde.⁷²⁶ Die Vorlage der ersten Rezeption im deutschsprachigen Raum lieferte somit die Pariser Aufführung, wodurch die bereits dargelegte Umstrukturierung zu Gunsten der Tenorrolle ebenfalls übernommen wurde. Allerdings sollte die Stuttgarter Fassung nicht auf Italienisch, sondern in deutscher Sprache aufgeführt werden, wofür weitere Überarbeitungen sowohl auf textlicher als auch musikalischer Ebene notwendig waren. Hierfür erhielt Franz Karl Hiemer den Auftrag zur Erstellung einer Übersetzung. Wegen zu hoher Auslastung lehnte er die textliche Überarbeitung am 21. Oktober 1813 zunächst ab.⁷²⁷ Dass er die Übersetzung dennoch anfertigte, belegt ein späterer Antrag auf ein Honorar für die Arbeit an *La Distruzione di Gerusalemme*. Ernst Adolph Heinrich von Wechmar, der zwischen 1814 und 1816 Intendant des königlichen Hoftheaters war, forderte im Namen von Hiemer das Honorar beim König ein. Da aber kein Gesuch um Genehmigung zur Übersetzung vorlag, wurde der Antrag zunächst abgelehnt. Durch von Wechmars Unterstützung konnte Hiemer diesen Akt aber am 15. September 1814 nachholen und die bürokratische Ordnung war wiederhergestellt.⁷²⁸

⁷²⁴ Vgl. Clytus Gottwald, *Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek. Codices musici (Hb XVII 481–946)*, Bd. 6, 3. Teil, Wiesbaden 2004 (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 2), S. 240.

⁷²⁵ Vgl. ebd.

⁷²⁶ Vgl. ebd., S. 236.

⁷²⁷ Vgl. ebd.

⁷²⁸ Vgl. Clytus Gottwald, *Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek. Codices musici (Hb XVII 481–946)*, S. 236.

Neben Hiemer bemühte sich der Stuttgarter Hofkapellmeister Conradin Kreutzer ebenfalls um ein Honorar, das im Zusammenhang mit Zingarellis *dramma sacro* stand. In seinem Antrag erwähnt er die Überarbeitung der Rezitative, die er vermutlich auf die Übersetzung von Hiemer anpasste, sowie die Komposition eines neuen Prologs⁷²⁹, der dem Werk vorangestellt werden sollte. Hintergrund waren die Feierlichkeiten zum Geburtstag des Königs, zu dessen Ehren der Prolog sowie *Die Eroberung von Jerusalem* aufgeführt wurden.⁷³⁰ Trotz der Abwesenheit von Friedrich II., der zu diesem Zeitpunkt am Wiener Kongress teilnahm und somit verhindert war, fanden die Feierlichkeiten am 6. November 1814 zu Ehren des Königs statt und ermöglichen eine Datierung der deutschen Erstaufführung.

Anhand des überlieferten Librettos kann das Ensemble der Aufführung eindeutig benannt werden. Auch in dieser Aufführung findet sich der Name Häser, allerdings handelt es sich hierbei nicht um die Sopranistin Charlotte, sondern um deren Bruder Christian Wilhelm in der Rolle Giovannis. Nach einem Engagement in Wien kam der Bassist im August 1813 nach Stuttgart, wo er bis zu seiner Pensionierung im April 1844 am Hoftheater als Sänger auftrat. Die Rolle des Manasse übernahm der Tenor Krebs, der die Partitur von Zingarellis *Giulietta e Romeo* von seinem Aufenthalt in Wien mitbrachte. Wilhelmine Lemberg wurde die Rolle der Marianne zugewiesen. Seit dem Beginn ihres Engagements im Frühjahr 1808 als erste Sängerin hatte sie bereits in mehreren Titelpartien mitgewirkt und gastierte u.a. in Mannheim, Frankfurt, Würzburg und München, ehe sie 1817 ans Kärntnertortheater in Wien wechselte.⁷³¹ Im Personenregister wurde bei der Rolle des Gioseffo ein Hr. Löhle erwähnt, bei dem es sich vermutlich um den Tenor Franz Xaver Löhle handelte. Dieser war bereits als Sängerknabe auf den Bühnen in Augsburg und München aktiv, wo er u.a. bei der *Zauberflöte* mitwirkte. Hier hörte ihn der König von Württemberg singen und holte den jungen Löhle nach Stuttgart, wo er die Kosten seiner Ausbildung übernahm und vom Hofkapellmeister Danzi sowie dem Tenor Krebs ausgebildet wurde.⁷³² Sein Debüt am Hoftheater in Stuttgart feierte er 1812 mit der Aufführung von Étienne-Nicolas Méhuls biblischer Opéra-comique *Joseph*, bei der der junge Tenor die Titelpartie übernahm. Mit einem Tenor in der Rolle des Gioseffo stellt sich somit die Frage, inwiefern Zingarellis Komposition für die Stuttgarter Aufführung überarbeitet werden musste. Einem

⁷²⁹ Conradin Kreutzer, *Prolog am allerhöchsten Geburtstagsfest seiner Königlichen Majestät Friedrich von Württemberg auf dem Königlichen Hof-Theater am 6. November 1814*, KWV 1150, Szenischer Prolog für Soli, Chor, Ballett und Orchester, HB XVII 286, Stuttgart 1814.

⁷³⁰ Vgl. Clytus Gottwald, *Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek. Codices musici (Hb XVII 29–480)*, S. 304.

⁷³¹ Vgl. Art. »Lemberg, Wilhelmine«, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*. Digitale Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A001291>, abgerufen am 26.04.2021.

⁷³² Vgl. Art. »Löhle, Franz Xaver«, in: K. J. Kutsch, Leo Riemens und Hansjörg Rost (Hrsg.), *Großes Sängerlexikon*, 4. erw. und aktual. Auflage, Bd. 7, S. 2767.

Bericht der *Münchener Musikzeitung* aus dem Jahr 1828 zufolge war Löhle einige Zeit als Alt-Solist tätig, der in seinen jungen Jahren die Rollen der pensionierten Kastraten am Hoftheater übernahm und die entstandene Lücke füllte. Seine Bruststimme reichte mit Leichtigkeit bis zum *a'*, die nur von seiner gut ausgebildeten Falsettstimme übertroffen wurde und ihn weiter in die Höhe steigen ließ.⁷³³ Ob Löhle mit diesen Fähigkeiten in der Lage gewesen ist, die Stimmlage einer Morandi aus Rom zu erreichen, bleibt dennoch fraglich. Da sich die Stuttgarter Aufführung aber nachweislich an einer Kopie aus Paris orientierte, in der Benelli die Rolle zuvor verkörperte, hat man wohl eher die Konzeption der Rolle als Tenor aus Frankreich übernommen.

Während das florentinische Publikum 21 Jahre nach der Uraufführung nun auch die erfolgreiche Fassung des Werkes auf der heimischen Bühne erleben konnte,⁷³⁴ verbreitete sich das Werk in Deutschland weiter Richtung Norden. In Frankfurt wurde Zingarelli zuvor ebenfalls durch den Erfolg von *Giulietta e Romeo* bekannt. Im Jahr 1806 wurde das Werk erstmals in den Spielplan aufgenommen und fortan wiederholt.⁷³⁵ Nach der Aufführung von Stuttgart (1814) wurde *La Distruzione di Gerusalemme* im darauffolgenden Jahr am 19. März während der Fastenzeit auch in Frankfurt gegeben. Es handelte sich dabei um eine Reproduktion der Stuttgarter Fassung in der Übersetzung von Hiemer mit der musikalischen Überarbeitung von Kreutzer.⁷³⁶ Auch hier konnte sich das Werk über lange Zeit im Repertoire des Theaters halten. Selbst drei Jahrzehnte nach der Erstaufführung wurden einzelne Stücke des Werkes in Konzerten gespielt. Am 7. April 1844 fand eine „Dramatisch-musikalische Akademie in chronologischer Folge von Gluck bis heute“⁷³⁷ statt, bei der man Stücke aus Glucks *Armida*, Paisiellos *La Molinara*, Cimarosas *Il matrimonio segreto*, Grétrys *Zémire et Azor*, Méhuls *Uthal*, Salieris *Palmira*, Dittersdorfs *Doktor und Apotheker*, Mozarts *Idomeneo*, Cherubinis *Faniska*, Beethovens *Leonore*, Webers *Silvana*, Spohrs *Zemire und Azor*, Spontinis *La Vestale*, Halévys *La Juive* sowie die

⁷³³ Vgl. *Münchener Musikzeitung*, Nr. 15, 10. Januar 1829.

⁷³⁴ Im Jahr 1815 kehrte Tacchinardi zu seinen Anfängen nach Florenz zurück. Zwölf Jahre nach seinem Debüt als Manasse findet sich auch hier eine Aufführung des Werkes. Dabei handelte es sich aber längst nicht mehr um die in die Jahre gekommene Fassung von 1794 oder 1803. Dem Libretto zufolge orientierte man sich auch hier an der römischen Fassung, allerdings handelte es sich um keine exakte Kopie. Zu Beginn des zweiten Aktes wurde die Predigt von Fanano gestrichen und Marianne betritt die Bühne. Im Gegensatz zur Pariser Aufführung findet sich hier aber nicht die beliebte Cavatina *Meste e dolenti*, dafür wurde jedoch das beliebte Schluss-Rondò *Ombra cara* wiederaufgenommen. Vgl. hierzu das Libretto D-Mbs Slg.Her 851.

⁷³⁵ Vgl. Anton Bing, *Rückblicke auf die Geschichte des frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zu Gegenwart*, S. 73.

⁷³⁶ Vgl. Clytus Gottwald, *Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek. Codices musici (Hb XVII 481–946)*, S. 237.

⁷³⁷ Vgl. Anton Bing, *Rückblicke auf die Geschichte des frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zu Gegenwart*, S. 14. Zum Schluss des Konzertes gab man noch die Ouvertüre zu Berlioz' *Die Behm-richter*.

den beiden *drammi sacri* *La Distruzione di Gerusalemme* von Zingarelli und Rossinis *Mosè in Egitto* spielte.

Unweit von Frankfurt entfernt fand am 29. Oktober 1815 in Darmstadt am Großherzoglichen Hoftheater eine weitere Aufführung von *La Distruzione di Gerusalemme* statt. Zwei Jahre zuvor wurde auch hier zunächst die Oper *Giulietta e Romeo* mit insgesamt elf Wiederholungen gegeben, womit sie gleichauf mit Mozarts *Zauberflöte* (1813, 12 Wdh.), *Le nozze di Figaro* (1813, 11 Wdh.) und Glucks *Iphigénie en Tauride* (1811, 12 Wdh.) war. Weniger erfolgreich scheint hingegen die Aufführung des *dramma sacro* gewesen zu sein, das nach der Erstaufführung kein weiteres Mal gegeben wurde.⁷³⁸ Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass die Stuttgarter Fassung nach der Reproduktion in Frankfurt auch in Darmstadt gegeben und keine neue Version erstellt wurde.

Wien (1817)

Das Libretto der Aufführung im Kärntnertortheater datiert das Jahr 1817 und belegt die wohl erste Bühnenversion in Wien. Obwohl bislang keine Belege für eine frühere Aufführung vorliegen, kam das Wiener Publikum bereits 1802 mit der ersten Fassung des Werkes in Kontakt. Prinzessin Maria Theresia von Neapel-Sizilien (1772–1807), Tochter von Ferdinand IV. und Maria Karolina, wurde 1790 als zweite Ehefrau mit Kaiser Franz II. in Wien verheiratet und veranstaltete zwischen 1801 und 1803 Hofkonzerte, über die sie ein Tagebuch führte. Ihr stand ein breites Netzwerk zur Verfügung, das sie stets mit neuen Partituren belieferte. Marchese di Gallo schickte ihr Werke aus Paris, aus Venedig erhielt sie die Partituren der kürzlich aufgeführten Opern durch Giuseppe Carpani, der sie auch über seine Zusammenarbeit mit Zingarelli informierte.⁷³⁹ Von ihren Geschwistern erhielt sie darüber hinaus Partituren aus Neapel, womit sie auch Zugang zu den *drammi sacri* aus dem Teatro San Carlo hatte und über die aufkommende Mode informiert wurde. Am 24. Januar 1802 notierte Maria Theresia in ihrem Tagebuch ein Konzert, das sich aus Oratorien zusammensetzte und sich aus zwei Hälften bildete, bei denen Werke in deutscher und italienischer Sprache zusammengeführt wurden. Die Eröffnung bot die Ouvertüre aus Zingarellis *La Distruzione di Gerusalemme*, gefolgt vom finalen Chor *Vollendet ist das große Werk* aus Haydns *Die Schöpfung*. Der zweite Teil setzte sich aus dem Sextett von Guglielmis *Gionata Maccabeo* und dem Chor *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*

⁷³⁸ Vgl. Ernst Pasqué, *Musikalische Statistik des Großherzoglichen Hoftheaters zu Darmstadt von 1810 – 1868 und der Krebs'schen Epoche von 1807 – 1810*, S. 5–7.

⁷³⁹ Vgl. John A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003, S. 5.

ebenfalls aus Haydns *Die Schöpfung* zusammen.⁷⁴⁰ Bei der Aufführung war Maria Theresia selbst beteiligt und sang zwischen den beiden Teilen einige Auszüge aus den bereits genannten Werken sowie Guglielmis *La morte di Oloferne* und *Debora e Sisara*, aber auch Cimarosas *Abramo* und Dittersdorfs *Giobbe*.

Aufführungen oder Konzertreihen, in denen italienische und deutsche Oratorien gegenübergestellt wurden, waren kein auf Wien beschränktes Phänomen. In München führte eine Reihe von Konzerten während der Karwoche sogar zu einem kleinen Streit über den unterschiedlichen Geschmack und die Qualität zwischen deutschen und italienischen Kompositionen, bei dem Zingarellis Komposition im Mittelpunkt stand. Die *Musikalische Akademie in München* führte am 27. März 1812 (Karf Freitag) Paisiellos *La passione di Gesù Cristo* in der deutschen Fassung *Der reumüthige Petrus* auf. Bei der letzten Wiederholung fügte man am Ende Händels *Alleluja* aus dem *Messias* hinzu, was zu einer Bemerkung aus Mailand führte. Die *AMZ* berichtete am 6. Mai 1812 über die Veranstaltung in München und erwähnte dabei einen Kommentar, der in München kursierte:

Eine inländische Zeitung hatte vor Kurzem folgende, aus einem mayländer Blatte entlehnte Bemerkung bekannt gemacht: Es sey hohe Zeit, heisst es da, bey der verdienten Lobeserhebung, die von Zingarelli's *Gierusalemme distrutta* [sic!] gemacht wird, dass der ächte ital. Geschmack, den die „deutsche Secte“ zu verdrängen drohe, durch solche Meisterstücke wieder auflebe: denn es hätte bisher Leute gegeben, welche den Contrapunct nur dürftig verständen, und dennoch binnen 14 Tagen die Partitur einer ganzen Oper niederschrieben; Herr Zingarelli habe dagegen auf die Composition jener Oper *einige* Jahre verwendet. Wenn Zingarelli in seinem *Jerusalem* nicht tiefer gehet, als Paisiello in seinem *Petrus*, so darf man eben nicht Händels *Alleluja* oder Haydns *Schöpfung* ihnen entgegenstellen [...].⁷⁴¹

Zum Zeitpunkt der Münchner Konzertreihe war der Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* in Italien bereits auf seinem Höhepunkt angelangt. Dass sich ausgerechnet die Zeitungen in Mailand auf Zingarellis *dramma sacro* beziehen und es als „Meisterstück“⁷⁴² hervorheben, hängt mit der zeitgleichen Aufführung während der Fastenzeit am Teatro alla Scala zusammen. Neben der italienischen Bewunderung für *La Distruzione di Gerusalemme* sticht vor allem die Kritik der Gegenüberstellung hervor. Zunächst verteidigte man Zingarellis Werk, an dem der Komponist mehrere Jahre feilte, während andere, weniger begabte eine Oper innerhalb kürzester Zeit vollenden. Dass Zingarelli in *La Distruzione di Gerusalemme* nicht die kontrapunktischen Tiefen wie Paisiello aufweise, sei demnach kein Mangel und auch keiner Kritik würdig, da die Entscheidung bewusst getroffen wurde. Wenn man diese Werke nun Händels *Messiah*

⁷⁴⁰ Vgl. ebd., S. 92.

⁷⁴¹ *AMZ*, Nr.19, 6. Mai 1812.

⁷⁴² Ebd.

und Haydns *Schöpfung* gegenüberstellt, könne der Eindruck vermittelt werden, dass die italienischen Werke von minderer Qualität seien. Die musikalische Sprache ist demnach eine andere, und wenn ein so angesehener Komponist wie Zingarelli nach jahrelanger Arbeit einen einfacheren Stil verwendet, verberge sich dahinter eine kalkulierte Entscheidung. Was bei dieser Diskussion deutlich mitschwingt ist die jeweilige Sicht auf die Musik jenseits der Alpen – ob von Nord nach Süd oder umgekehrt. Die Überheblichkeit ist nicht zu überhören, wenn von der „deutsche[n] Secte“⁷⁴³ und dem „ächte[n] ital. Geschmack“⁷⁴⁴ gesprochen wird. Solche Vorwürfe finden sich in Texten und Kritiken über die Musik anderer Länder häufiger und sind nicht selten von oben herab formuliert und sparen nicht an Klischees: Die Deutschen beanspruchen die Erhabenheit der Musik für sich, während die italienische Musik – wie auch Schick feststellte⁷⁴⁵ – zu künstlich sei.

Obwohl Wien noch vor dem übrigen deutschsprachigen Raum einen Vorgeschmack von *La Distruzione di Gerusalemme* geboten bekam, wurde es erst 15 Jahre später komplett aufgeführt. Die Begeisterung war bei den Kritikern groß, doch ehe sich das Werk auch beim Publikum durchsetzen konnte, mussten einige Änderungen vorgenommen werden. Zum einen waren die Eintrittspreise zu hoch angesetzt, was laut eines Artikels der *AMZ* dazu führte, dass das zahlende Publikum ausblieb – „Molt’ onor, poco contante“.⁷⁴⁶ Des Weiteren schien das Werk zu umfangreich, weshalb nach der Erstaufführung einige Kürzungen vorgenommen werden mussten. Nachdem die Preise dann herabgesetzt wurden, schien sich das Blatt gewendet zu haben und die Ränge füllten sich.

Welche Kürzungen vorgenommen wurden, ist in den Berichten nicht überliefert. Dafür sind aber zumindest zwei Stücke bekannt, die von Pietro Terziani stammten und beim Publikum gut ankamen. So stammte das Duett *Dal furor, che m’arde in petto* in D-Dur aus dem ersten Akt sowie die neue Abschiedsarie von Manasse *Ah perché voi piangete?* (G-moll, Es-Dur, C-Dur) aus seiner Feder. Ob bei der Aufführung hierfür Kompositionen von Zingarelli gestrichen wurden, oder die neuen Stücke einfach integriert wurden, kann anhand der vorliegenden Quellen nicht eindeutig bestimmt werden.

Der Erfolg der Aufführung ist auch hier wieder einmal eng mit einem Engagement verknüpft. Denn die Rolle des Manasses wurde auch hier von Tacchinardi übernommen. Einen besseren Sänger hätte man für diese Partie wohl kaum gewinnen können, zumal kein anderer Tenor die Rolle so häufig und in verschiedenen Versionen unter großem Beifall auf der Bühne präsentiert

⁷⁴³ *AMZ*, Nr.19, 6. Mai 1812.

⁷⁴⁴ Ebd.

⁷⁴⁵ Siehe Kapitel 7.3.6.5 *Stuttgart, Frankfurt und Darmstadt (1814–1815)*, S. 212.

⁷⁴⁶ *AMZ*, Nr. 23, 5. Juni 1817.

hatte. Die Beteiligung Tacchinardis allein versprach ein Großereignis, und auch die Kritik fällt wie gewohnt zu seinen Gunsten aus:

2) die italienische Oper: *La Distruzione di Gerusalemme*, mit Musik von *Zingarelli*, welche sich – zwar weit entfernt von dem eigentlichen Style eines ernsthaften, tragischen Drama's – durch schönen Gesang und eine, denselben zweckmässig unterstützende Instrumentierung vorteilhaft auszeichnet. Madame *Campi*, die Herren *de Grecis* und *Tacchinardi* erschienen in seltener Vollendung; letzterer kann wegen seiner sicheren, präzisen Gesangsmethode, seiner deutlichen Aussprache und seiner treffenden accentuirten, ganz herrlichn Declamation als Muster empfohlen und aufgestellt werden.⁷⁴⁷

Neben der Hervorhebung der Sänger, deren Gesangsmelodien häufig von Soloinstrumenten begleitet wird und ein Spiel mit den Klangfarben bewirkt, fällt hierbei die Erwähnung eines von der opera seria abweichenden Stils auf. Der Vergleich wurde bereits zu Beginn mit der Bezeichnung als „italienische Oper“⁷⁴⁸ heraufbeschworen, doch sind es eben jene Abweichungen, die das Werk auszeichneten. Was den Stil von tragischen Dramen unterscheidet, nennt der Autor aber nicht. Eine der Abweichungen war mit Sicherheit die häufige Verwendung von Ensemble-Szenen und die ständige Beteiligung verschiedener Chöre, die nicht nur eine kommentierende Funktion hatten, sondern auch Teil der Handlung waren. Deutlich wird dies auch im weiteren Verlauf der Kritik, denn nicht nur Solisten:innen wurden gefeiert – auch der komplette Chor wurde im Finale des ersten Aktes nach „dem energischen Vortrag“⁷⁴⁹ des Streits zwischen Männern und Frauen in *Si, vogliam guerra* auf Verlangen des Publikums wieder auf die Bühne gerufen, um die Szene zu wiederholen. Doch nicht nur der Chor allein war für die Begeisterung verantwortlich, auch das Zusammenspiel mit dem Orchester schien nahezu perfekt: „Das Orchester, so wie die Chöre, überragen alle Erwartungen, und wirkten mit vereinten Kräften und dem lobenswerthesten Eifer zum Gedeihen des Ganzen, wofür ihnen auch laut ausbrechender, rauschender Beyfall zuströmte.“⁷⁵⁰

Der Autor machte sich auch die Mühe, jedes einzelne Stück aufzulisten und mit einem winzigen Kommentar und harmonischen Angaben zu versehen, die seiner Einschätzung nach und der Reaktion des Publikums zufolge am effektivsten waren:

⁷⁴⁷ AMZ, Nr. 23, 5. Juni 1817.

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Vgl. ebd.

⁷⁵⁰ Ebd.

„Die effectvollsten Musikstücke sind: 1) Die Introduction: *Fa cor, Giovanni* (B-dur); 2) die Sortita der *Marianne: Me meschina, io spargo invano* (Es-dur); 3) die Cavatine des *Manasse: Grazie benefico* (A-dur); 4) das unverbesserliche angelegte und durchgeführte Duett: *Dal furor, che m'arde in petto* (D-dur) – dem Vernehmen nach von unserem geschätzten Gesangslehrer, Herrn *Terziani*, componirt. 5) Die freundliche Cavatine des *Gioseffo: Così spagliata da suoi timori* (G-dur); 6) das imponierende Terzett: *Torna superbo al campo* (F-dur); 7) die Arie des *Giovanni: Deh tu Signor, che vedi* (E-dur); 8) das süsse Duett: *Dunque tu vuoi, che io parti* (E-dur); 9) das erste Finale: *Si, vogliam guerra* (B-dur), welcher Chor wegen dem energischen Vortrag da Capo gerufen wird. 10) Das ganz theatralische Quartett: *Perfida, alfin sarai* (C-dur), von welchem die *Stretta*, belebt durch ein trefflich ausgeführtes Crescendo, mit Enthusiasmus wiederholt werden muss. 11) Der kleine, aber kindlich zarte Chor: *Infelice, sventurato* (G-dur). Endlich 12) die grosse Abschiedsscene des *Manasse: Ah perche voi piangete?* (G-moll, Es-dur, C-dur), die gleichfalls von Herrn *Terziani* herrühren soll, meisterhaft gearbeitet ist, und eben so von Herrn *Tacchiniardi* wiedergegeben wird.“⁷⁵¹

Anhand der detaillierten Auflistung werden im Vergleich zu den Kritiken der vorherigen Aufführungen zwei Punkte deutlich. Zunächst einmal überschneidet sich die Wahl der genannten Stücke, die sowohl in Italien, Frankreich, Deutschland aber auch Österreich auf eine vergleichbar positive Bewertung stießen und letztendlich auch in Druck erschienen sind. Zum anderen wird auch deutlich, dass vor allem der erste Teil des Werkes mit neun von insgesamt zwölf Stücken eindeutig der beliebtere Teil gewesen sein muss. Auch scheint das Finale des ersten Aktes zumindest auf musikalischer Ebene eine größere Wirkung beim Publikum erzeugt zu haben, als der Zerfall des Tempels und der Tod von Manasse auf offener Bühne am Ende des zweiten Aktes.

⁷⁵¹ AMZ, Nr. 23, 5. Juni 1817.

III. TEIL: MUSIKALISCHE ANALYSE

Grundlage der Analyse bildet die römische Fassung des Werkes, die nach der Überarbeitung von Zingarelli und Ferretti den Ausgangspunkt des anschließenden Erfolges und der Verbreitung in Italien, Frankreich, Deutschland und Österreich bildet. Als Primärquelle dient hierfür die Abschrift I-Rmassimo. Als Ergänzung wird die im Conservatorio di musica S. Pietro a Majella befindlichen Partitur⁷⁵² hinzugezogen. Grund hierfür ist der klare Verweis auf die römische Kopistenwerkstatt von Giovanni Battista Cencetti sowie die Nennung der Aufführung im Teatro Valle, die Grundlage für die neapolitanische Fassung gewesen ist. Da einige Stücke aus Zingarellis vorherigem *dramma sacro Il Trionfo di Davide*⁷⁵³ entnommen und in *La Distruzione di Gerusalemme* eingefügt wurden, wird die Partitur ebenfalls berücksichtigt. Der Vergleich der Quellen ermöglicht es, Abweichungen auf kompositorischer Ebene festzustellen, die vermutlich auf Fehler des Kopisten zurückzuführen sind und in Neapel zum Teil ausgebessert wurden. Hierbei haben sich vereinzelt neue Abweichungen eingeschlichen, wobei die handschriftlichen Verbesserungen, Ergänzungen und Streichungen in diesem Fall auf eine Aufführungspartitur hindeuten. Für eine erste Annäherung und einen Rekonstruktionsversuch der römischen Fassung bieten diese Quellen eine solide Grundlage, allerdings muss dabei berücksichtigt werden, dass für eine genauere Untersuchung sowie kritische Notenedition weitere Quellen gesichtet werden müssten, die auf Grund der weltweiten Pandemie zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit leider nicht einzusehen waren. Dennoch vermittelt die Analyse einen möglichst detaillierten Einblick in das Werk, dessen Grundstruktur in allen Fassungen stets beibehalten wurde. Diese wird der Analyse in tabellarischer Form vorausgestellt, um die Verteilung und Gewichtung der Chor-, Solo- und Ensemble-Nummern zu visualisieren. Auch die Häufigkeit der Secco- sowie Accompagnato-Rezitative wird daraus ersichtlich.

Anstelle einer chronologischen Untersuchung, bei der von der Ouvertüre beginnend alle Szenen nacheinander analysiert werden, wurden Kategorien gebildet, die auf verschiedene Aspekte ausgerichtet sind. Dieser Vorgang ermöglicht es, Besonderheiten und stilistische Mittel über die einzelnen Nummern hinaus zusammenzufassen, in Beziehung zu setzen und Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten zu verdeutlichen. Eine erste und grobe Unterteilung ist die Trennung zwischen Solisten:innen und Chören. So gibt es beispielsweise nur sehr wenige Solo-Arien, die

⁷⁵² Niccolò Antonio Zingarelli, *Gerusalemme distrutta, Rappresentata in Napoli al Teatro del Fondo l'anno 1811*, Abschrift, Neapel [1811], I-Nc NA0059 32.4.26–27, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuvier/iccuvier.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0151070>, abgerufen am 30.03.2021

⁷⁵³ I-Nc NA0059 Oratori 109.

ohne Chor konzipiert sind und eine eigene Kategorie bilden. Welche Rolle die Chöre wiederum in den übrigen Arien einnehmen, wird in einer weiteren Gruppe dargestellt. Darüber hinaus gibt es auch reine Chorszene, in denen zwei Chöre gegenübergestellt werden und unabhängig von den Solist:innen agieren.

Trotz der historischen Vorlage ist *La Distruzione di Gerusalemme* ein *dramma sacro*, weshalb auch der Frage nachgegangen werden kann, ob sich geistliche Musik in dem Werk befindet oder bestimmte Stile aufgegriffen wurden. Auf der textlichen und inhaltlichen Ebene wurde bereits verdeutlicht, dass sich mit Marianne und Manasse – mal mehr, mal weniger – ein Glaubenskonflikt durch das Werk zieht. Auf musikalischer Ebene spiegelt sich dieser Konflikt zwischen den beiden Figuren zwar nicht, doch finden sich mit Fanano als Hohepriester immer wieder Predigten in Form von Rezitativen. Eine zentrale Stelle bildet hierbei der neue Beginn des zweiten Aktes durch die Übernahme aus *Il Trionfo di Davide*, bei der das Volk sich an Gott wendet und in seinem Namen in den Krieg ziehen möchte. Aber auch Marianne verkündet vor dem Finale des ersten Aktes eine Vision vom Untergang, bei dem das Beben der Erde tonmalerisch im *Accompagnato*-Rezitativ dargestellt wird.

Eine weitere Gruppe bilden die Ensemble-Nummern, in denen der musikalische Fluss und Tendenzen zur Durchkomposition deutlich gemacht werden können. Diese bilden auch die jeweiligen Aktfinale, die am Ende in einer eigenen Kategorie behandelt werden. Da das eingefügte Quartett *Si, combatto e torna à voi* ursprünglich ein Finale in *Il Trionfo di Davide* darstellte, ist ein entsprechender Vergleich angebracht.

Den Beginn der musikalischen Analyse bildet die Ouvertüre, die als instrumentale Einleitung keiner weiteren Kategorie zugeordnet wird und für sich selbst steht. Hierbei soll untersucht werden, welche Form und welchen Stil Zingarelli aufgreift und in welchem musikalischen Bezug die Ouvertüre zum restlichen Werk steht.

Formaler Aufbau

Die nachfolgenden Tabellen bieten einen Gesamtüberblick, bei dem aber nicht der bereits dargelegte Ablauf der Handlung thematisiert wird, sondern die Struktur des Werkes und die Gewichtung der Solo-, Chor-, Ensemble-Nummern und Rezitative im Vordergrund stehen. Reihenfolge und Nummerierung der Szenen ist auf die römische Partitur zurückzuführen. Sofern sich die jeweiligen Stücke auch in der neapolitanischen Fassung befinden, wurde dies in der Tabelle vermerkt. Abweichungen werden ebenfalls markiert und in den jeweiligen Fußnoten

erläutert. Sofern einzelne Kompositionen aus anderen Stücken entnommen wurden, werden diese jeweils in der letzten Spalte genannt. Eine weitere Angabe ist die Form, bei der grundsätzlich zwischen *Sinfonia*, *Introduzione*, *Recitativo secco/accompagnato*, *Aria*, *Coro* und Ensemble (*Duetto*, *Trio*, *Quartetto*) unterschieden wird. Sofern sich in den Partituren zusätzliche Bezeichnungen wie *Cavatina* oder *Rondò* finden, wurden diese übernommen. Welche Formmodelle sich hinter den als *Aria* bezeichneten Solo-Nummern verbergen, wird in der Analyse näher untersucht. Damit die einzelnen Stücke auch betitelt werden können, wurden die jeweiligen Textanfänge, bei denen es sich meist um den ersten Vers handelt, angegeben. Auch die Solist:innen sowie die einzelnen Chöre werden genannt. Mit der Ausnahme der Rezitative wurden auch die Tonarten, die zu Beginn der Komposition vorgezeichnet sind, aufgelistet. Harmonische Wendungen werden jedoch nicht skizziert und bilden eine weitere Grundlage der späteren Detailanalyse:

Atto Primo

Szene	Form	Textanfang	Tonart	Solist:innen	Chor	Quelle		Ursprung
	Sinfonia		Es-Dur			R. ⁷⁵⁴	N. ⁷⁵⁵	
I	Introduzione	<i>Fa cor, Giovanni</i>	B-Dur	Giov., Fan.	Coro di Leviti	R.	N.	
	Recitativo secc.	<i>Secondi Iddio le brame de nostri core</i>		Giov., Fan.		R.	N.	
II	Cavatina e Coro	<i>Me meschina! Io spargo invano</i>	Es-Dur	Mar.	Figlie de' Leviti, Coro di Uomini	R.	N. ⁷⁵⁶	
	Recitativo secc.	<i>Ah! Ti raffrena, spiegati</i>		Mar., Fan., Giov.		R.	N.	
III	Aria e Coro	<i>Cessin le lacrime</i>	C-Dur	Man.	Prim. e Sec. Coro	R.	N.	
IV	Recitativo acc.	<i>Qual propizio di Dio raggio</i>		Man., Mar., Giov.		R.	N.	
	Recitativo secc.	<i>Già di vittoria il giorno Iddio segnò</i>		Giov.		R.	N.	
	Aria	<i>Sono in mar non veggo sponde</i>	G-Dur	Fan.		R.	N.	<i>La Nitteti</i>
V	Recitativo secc.	<i>Giunto è Gioseffo ambasciator di Tito</i>		Man.		R.	N.	
VI	Cavatina e Coro	<i>Vengo a voi di lauri adorno</i>	D-Dur	Gios.	Coro Romano	R.	N. neu ⁷⁵⁷	
	Recitativo secc.	<i>Flavio, del tuo Signore palesa i sensi</i>		Man., Gios.		R.	N.	

⁷⁵⁴ I-Rmassimo.

⁷⁵⁵ I-Nc NA0059 32.4.26–27.

⁷⁵⁶ Die Arie und das nachfolgende Rezitativ befinden sich im Anhang der neapolitanischen Abschrift.

⁷⁵⁷ Für Neapel wurde die Cavatina neu komponiert. Der Text wurde jedoch nicht verändert und auch die Tonart D-Dur wurde beibehalten.

Szene	Form	Textanfang	Tonart	Solist:innen	Chor	Quelle		Ursprung
						R.	N.	
	Recitativo acc.	<i>Dai profetici accenti acceso il cor di Tito</i>		Gios., Man., Mar.		R.	N.	
VII	Terzetto	<i>Torna superbo al campo rispondi al tuo sovrano</i>	F-Dur	Man., Mar., Gios.		R.	N.	
VIII	Recitativo secc.	<i>Non ti temo superbo all'armi amici</i>		Giov., Fan.		R.	N.	
	Recitativo acc.	<i>Sfilino intanto le squadre innanzi al Tempio</i>		Giov.		R.	N.	
	Aria	<i>Cadrà la quercia altera</i>	Es-Dur	Giov.	(Coro d'Israelie nur in Version N.)	R.	N. neu ⁷⁵⁸	<i>Il Trionfo di Davide</i>
IX	Recitativo secc.	<i>Orgoglioso Giscala</i>		Gios.		R.	N.	
X	Recitativo secc.	<i>Sposo infelice</i>		Mar., Gios.		R.	N.	
	Recitativo acc.	<i>Tito del mondo al vincitore</i>		Mar., Gios.		R.	N.	
	Duetto	<i>Parto, ma tu ricordati</i>	E-Dur	Mar., Gios.		R.	N. ⁷⁵⁹	<i>Il ratto delle Sabine</i>
XI	Recitativo secc.	<i>Che istante di terror!</i>		Agar		R.	N.	
	Aria	<i>Quel palpito ignoto</i>	D-Dur	A.		R.	N.	
XII	Recitativo secc.	<i>Signore, i cenni tuoi furo a volo eseguiti</i>		Fan., Man., Giov., Gios., Mar.		R.	N.	
	Recitativo acc.	<i>Dunque l'opra è compita</i>		Mar.		R.	N.	
	Coro	<i>Sì, vogliam guerra</i>	B-Dur		Coro di D., Coro di U.	R.	N.	
	Recitativo acc.	<i>Basta, figli, non più</i>		Man., Gios., Giov., Fan.		R.	N.	
Finale		<i>Qual di ribelle ardire</i>	B-Dur	Gios., Man., Mar., Giov., Fan.	Figlie de Leviti, Coro di Leviti, Coro di soldati Israeliti	R.	N.	

Atto secondo

Szene	Form	Textanfang	Tonart	Solist:innen	Chor	Quelle		Ursprung
						R.	N.	
I	Coro	<i>Per te, gran Dio d'Abramo</i>	Es-Dur		Coro di Leviti	R.	N.	<i>Il Trionfo di Davide</i>
	Recitativo secc.			Fan.		R.	N.	<i>Il Trionfo di Davide</i>
	Coro	<i>Già stride la saetta</i>	B-Dur		Coro di Leviti	R.	N.	<i>Il Trionfo di Davide</i>
II	Recitativo acc.	<i>È colpa il più restar</i>				R.	N.	
	Aria e Coro	<i>L'augurio fortunato</i>	F-Dur	Man.	Coro di Leviti, Soldati ebrei	R.	N.	

⁷⁵⁸ In der neapolitanischen Fassung befinden sich hier zwei neue Arien: 1. *Egli parte pensoso!* aus *Il Coriolano* von Felice Radicati; 2. *Quella superba Roma*, hier mit *Coro d'Israelie* und vermutlich neu komponierte für den Sänger Michele Benedetti in Neapel.

⁷⁵⁹ In I-Nc NA0059 32.4.26–27 weicht hier die Reihenfolge der Nummern ab.

Szene	Form	Textanfang	Tonart	Solist:innen	Chor	Quelle		Ursprung
						R.	N.	
III	Recitativo acc.	<i>Prence, t'affretta a guerreggiar nel campo</i>		Gios., Mar., Man.		R.	N.	
	Quartetto e Coro	<i>Si, combatto e torna à voi</i>	C-Dur	Man., Mar., Gios., Giov.	Coro di Leviti	R.	N.	<i>Il Trionfo di Davide</i>
IV	Recitativo secc.	<i>Oh misera Sionne!</i>		Fan.		R.	N.	
	Aria	<i>Piango gemo frà l'ombre di morte</i>	Es-Dur	Fan.		R.	N. ⁷⁶⁰	
V	Recitativo secc.	<i>Volgi o Dio di clemenza</i>		A.		R.	N.	
VI	Recitativo secc.	<i>Figli tutto è palese</i>		Fan., Giov.		R.	N.	
	Coro	<i>Infelice! Sventurata!</i>	G-Dur	Mar.	Coro di Donne, Coro di Uomini	R.	N.	
VII	Recitativo secc.	<i>Flavio t'accosta</i>		Giov., Gios., Man., Mar., Fan.		R.	N.	
	Recitativo acc.	<i>Ah perché voi piangete?</i>		Man., Mar., Gios.		R.	N.	
	Aria e Ensemble con Coro	<i>Padre, sposa, addio per sempre</i>	Es-Dur	Man., Mar., Gios., Giov., Fan.	Coro di D., Coro di U.	R.	N.	
VIII	Recitativo secc.	<i>Fanan m'ascolta</i>		Giov., Fan.		R.	N.	
IX	Recitativo secc.	<i>Stolto sei, se ti fidi di me</i>		Fan.		R.	N.	
X	Recitativo secc.	<i>Ah coraggio fatale!</i>		Gios.		R.	N.	
XI	Recitativo secc.	<i>Andiam signore...</i>		Man., Mar., Gios.		R.	N.	
	Recitativo acc.	<i>Addio per sempre</i>		Gios.		R.		
	Aria	<i>Parto che se più resto</i>	F-Dur ⁷⁶¹	Gios.		R.	N. ⁷⁶²	
XII	Recitativo secc.	<i>Il gran momento e questo</i>		Giov., Fan.		R.	N.	
	Duetto	<i>Fuggi signor, ti salva</i>	F-Dur	Fan., Giov.		R.	N.	
XIII	Coro	<i>Ah che giorno sventurato</i>	B-Dur		Coro di Donne, Coro di Uomini	R.	N. ⁷⁶³	

⁷⁶⁰ Die Arie befindet sich im Anhang der Partitur.

⁷⁶¹ In I-Rmassimo fälschlicherweise B-Dur vorgezeichnet.

⁷⁶² Die Arie befindet sich im Anhang der Partitur.

⁷⁶³ In I-Nc NA0059 32.4.26–27 wurden einige Änderungen vorgenommen. Zunächst wurde das *Recitativo accompagnato Dilette amiche, oggi richiese Iddio* durch *Amiche non piangete* ausgetauscht. Anschließend folgt eine neue Titelseite: *\\Rondò// \\Ombra cara a te d'intorno// \\Del Sig. Nicola Zingarelli//*. Am unteren Ende der Seite wird auf die Aufführung im Teatro Valle verwiesen und Concettis Archiv als Ursprung des Notenmaterials genannt. Die Einbindung umfasst beinahe die komplette Szene und stellt einen eigenen Notenkomplex dar. Da die beliebte Arie auch einzeln als Abschrift verkauft wurde, kann es durchaus sein, dass diese Variante in die neapolitanische Partitur mitsamt der Titelseite an dieser Stelle eingebunden wurde. Vor der Arie steht hier der Chor *Deh t'arresta*, dem die gleiche Komposition wie in *Ah che giorno sventurato* zugrunde liegt. Auch hier unterbricht Marianne den Chor mit einem Recitativo, allerdings ohne Agar und der Text sowie das musikalische Material wurden abgeändert (*Tachete amiche, oggi vi chiede Iddio*). Die *Ombra*-Arie ist auf musikalischer Ebene in beiden Versionen identisch. Lediglich der Text wurde in Neapel an wenigen Stellen handschriftlich abgeändert, indem beispielsweise aus „dal tuo contento“ nachträglich „il bel momento“ wurde. Mit dem Einsatz von Agar verlaufen beide Fassungen wieder gleich.

Szene	Form	Textanfang	Tonart	Solist:innen	Chor	Quelle	Ursprung
	Recitativo acc.	<i>Dilette amiche, oggi richiese Iddio</i>		Mar., A.		R.	
	Rondò e Coro	<i>Ombra cara, a te d'intorno</i>	A-Dur	Mar.	Coro di D., Coro di U.	R.	N.
XIV	Recitativo secc.	<i>Ah! che intesi!</i>		A.		R.	N.
	Recitativo acc.	<i>Gran Dio! Che veggo!</i>		A.		R.	N.
Finale	Coro	<i>Non v'è più all'ire il freno</i>	g-moll		Coro di figlie, Coro Romano	R.	N.
	Recitativo acc.	<i>Ah Romani, che fate!</i>		Gios., Mar., Man.		R	N. ⁷⁶⁴
	Aria Manasse e Recitativo acc.	<i>Oh tu che veggo intenerito</i>		Man., Mar., Gios.		R.	
	Coro	<i>Oh morte! Oh vista!</i>	Es-Dur	Tutti	Coro di Leviti	R.	

Mit jeweils zwölf Szenen und einem groß angelegten Finale besteht ein formales Gleichgewicht zwischen den Akten. Auffällig dabei ist, dass der Chor – allein oder mit Ensemble – die beiden Akte eröffnet und eine wichtige Rolle bei den großangelegten Finali spielt. Das Finale des zweiten Aktes mag durch die Aufteilung in zwei Chor-Nummern, zwei Rezitative und einer kurzen Arien-Passage auf dem ersten Blick ausgedehnter wirken als im ersten Akt. Da das Finale im ersten Akt aber multisektional gestaltet ist und keine Trennungen in einzelne Nummern vorgenommen wurden, handelt es sich hierbei um einen großangelegten und durchkomponierten Komplex, dessen Umfang quasi identisch zum zweiten Finale ist.

Der Überblick verdeutlicht auch die harmonische Struktur des Werkes. Die Ouvertüre steht in Es-Dur, was gleichzeitig das harmonische Zentrum des Schlusschores im zweiten Akt bildet. Somit beginnt und endet das Werk in derselben Tonart. Betrachtet man die beiden Akte aber unabhängig voneinander, lassen sich weitere Merkmale feststellen. Während der zweite Akt in sich geschlossen Es-Dur umkreist, bildet B-Dur das harmonische Zentrum im ersten Akt. Sowohl die *Introduzione* als auch der Schluss des ersten Finales beginnen und enden in dieser Tonart.

Es-Dur und B-Dur bilden aber nicht nur den Anfang und das Ende der jeweiligen Akte. Auch innerhalb der Akte sind die beiden Tonarten häufig wiederzufinden. Fast die Hälfte aller Arien, Ensemble- und Chorstücke sind in Es-Dur (insgesamt sieben) oder B-Dur (insgesamt fünf) notiert. Die restlichen Tonarten werden – mit Ausnahme von F-Dur – nicht häufiger als zwei Mal verwendet, was wiederum Es- und B-Dur als harmonisches Zentrum bestätigt.

Neben der Frage nach dem harmonischen Gerüst fällt bei genauerer Betrachtung auf, dass für fast alle Stücke eine Dur-Tonart gewählt wurde. In Moll ist hingegen nur eine Komposition

⁷⁶⁴ Inmitten der Rezitativ-Einlage *Ah Romani, che fate!* wurde in I-Nc NA0059 32.4.26–27 Fananos Arie *Piango gemo* eingebunden. Der Rest des Finales fehlt.

notiert, was sie von den übrigen Stücken abgrenzt und zugleich den dramaturgischen Höhepunkt einnimmt. Es handelt sich hierbei um die Chor-Nummer *Non v'è più all'ire il freno* zu Beginn des Finales im zweiten Akt, in der der Tempel zerstört wird und der *Coro de' Figlie di Leviti* dem Chor der Römer gegenübersteht. Im Moment des Untergangs erklingt die Tonart g-Moll, wodurch ein Kontrast zu den vorherigen Kompositionen erzeugt wird, in denen meist die Euphorie für den Krieg, die Erfüllung von Heldenrollen, Vorbereitungen für die Schlacht und Siegesbewusstsein eine zentrale Rolle spielen. Dass mit der Zerstörung des Tempels erstmals Moll dominiert, ist mit Sicherheit kein Zufall und beruht auf der dramaturgischen Konzeption, die auch harmonisch an dieser Stelle aufgegriffen wird.

Die Wahl der Tonarten lässt sich auch auf die Zusammensetzung des Orchesters und die ständige Thematisierung des Krieges und Beteiligung der Soldaten zurückführen. Das geschieht durch militärische Signale und Märsche, die auch Teil der Handlung sind. Neben den Streichern und dem einmaligen Einsatz der Harfe, findet sich hierfür in fast allen Stücken ein ausgeprägter Bläusersatz mit Trompeten, Hörnern und Klarinetten in B und Es. Sowohl solistisch als auch in Gruppen treten sie stellenweise in den Vordergrund, während die Streicher auf Begleitstimmen reduziert werden und lediglich das harmonische Gerüst bilden oder vereinzelt Akzente setzen. Deutlich wird dies vor allem bei den Auftrittsarien und den beiden Finali, in denen die Blechbläser mit Fanfaren die Ankunft der Protagonisten ankündigen. Denn sowohl Manasse als auch Gioseffo kehren zu Beginn von der Schlacht zurück und werden von ihren Soldaten mit Jubelrufen angekündigt und begleitet. Im Finale des zweiten Aktes befiehlt Manasse sogar, die Trompete schallen zu lassen: *Suoni la marzial tromba!* Anschließend folgt ein Marsch der Bläser, der später von Orchester und Chor aufgegriffen wird und sich immer weiter in den jeweiligen Stimmen verbreitet.

Anhand der folgenden Übersicht wird deutlich, wie viele Solo-Arien den jeweiligen Solist:innen zugeordnet wurden und welche Gewichtung die Figuren im Verlauf der Handlung erhalten. Neben dem Vergleich der reinen Anzahl an Solo-Nummern bietet sich auch die Unterscheidung in Solo-Arien mit und ohne Beteiligung des Chores an. Daraus ergibt sich folgende Tabelle:

Solist:in	Solo-Arien ohne Chor	Solo-Arien mit Chor	Solo-Arien insgesamt
Manasse	1 ⁷⁶⁵	2	3
Marianne	-	3	3
Gioseffo	1	1	2
Giovanni	1	(1) ⁷⁶⁶	1
Fanano	2	-	2
Agar	1	-	1
Gesamtzahl:	6	6 (7)	12

Zunächst ist deutlich zu erkennen, dass sowohl Manasse als auch Marianne mit insgesamt drei Arien die meisten Solo-Nummern zugeordnet wurden. An zweiter Stelle stehen Gioseffo und Fanano (jeweils zwei), gefolgt von Giovanni und Agar (jeweils eine Arie). Dass Manasse und Marianne als zentrale Figuren der Handlung mehr Bühnenpräsenz erhalten, überrascht hierbei nicht. Die Seite der Römer wird allein durch Gioseffo repräsentiert, weshalb auch ihm zwei Arien zugeteilt werden. Zwar ist Giovanni mit seinen Intrigen und Einfluss auf Manasse massiv am Verlauf der Handlung beteiligt, doch in der römischen Fassung erhält er nur eine Solo-Arie. Mit der späteren neapolitanischen Fassung erhält die Rolle durch Michele Benedetti eine musikalische Aufwertung.

Auffällig ist auch, dass Marianne bei ihren Soloauftritten stets von einem Chor begleitet wird. Im Vergleich zu Manasses Auftritten fällt eine spezifische Unterteilung des Chores auf, die aus dem Meinungskonflikt resultiert. Während Marianne meist von dem Chor der *Figlie de' Leviti* begleitet wird und sich über weite Strecken gegen den Krieg ausspricht, steht hinter Manasse meist ein Männerchor, der die Soldaten repräsentiert und sich offen für den Krieg ausspricht. Somit repräsentieren und bestärken die jeweiligen Chöre die Meinungen und Motive der verschiedenen Charaktere. Das gilt auch für Giovanni's Auftritt und die Bestärkung durch die Leviten, allerdings findet sich dieses Prinzip erst in der neapolitanischen Überarbeitung der Arie. Eine dritte Partei bildet der Chor der Römer. Dieser agiert mit Gioseffo und möchte das Volk in Jerusalem davon überzeugen, die Überlegenheit von Titus anzuerkennen und das Friedensangebot anzunehmen. Einzig Fanano und Agar sind in ihren Soloauftritten ohne Begleitung. Das bedeutet aber nicht, dass eine Interaktion mit den Chören grundsätzlich ausbleibt. Fanano wendet sich vor allem in seinen Rezitativen an das Volk, was vor allem zu Beginn des zweiten Aktes veranschaulicht wird. Hier rechtfertigt zunächst der Chor der Leviten seinen Willen zum Krieg in Gottes Namen, ehe Fanano mit einem *Recitativo secco* interveniert und die Stimmung

⁷⁶⁵ Im Finale des zweiten Aktes beginnt Manasses Sterbeszene mit einer Arie, die nach nur 21 Takten abbricht und direkt in ein *Recitativo accompagnato* mit Marianne und Gioseffo übergeht.

⁷⁶⁶ In der neapolitanischen Fassung wurde die Arie mit derselben Textvorlage neu komponiert. Neben einer deutlichen virtuosen Steigerung wurde im zweiten Abschnitt ein Chor eingefügt.

weiter aufheizt. Interaktionen zwischen Protagonisten und Chören sind somit auch abseits der Arien möglich. Im Fall von Agar ist darüber hinaus der Umstand zu berücksichtigen, dass diese Rolle nachträglich von Ferretti integriert wurde und sie weitaus weniger Einfluss auf die Handlung nimmt. In der Figurenhierarchie steht sie am unteren Ende, weshalb eine Arie mit Chor zu einer nicht notwendigen Aufwertung der Rolle beigetragen hätte.

Die Tabelle der Auftrittsverteilung lässt sich unter Berücksichtigung des Ensemble-Nummern erweitern, zu denen Duette, Trios, Quartette aber auch Tutti-Szenen mit Chor zählen. Hierdurch kann der Anteil der Bühnenpräsenz noch genauer dargestellt werden:

Solist:in	Solo-Arien ohne Chor	Solo-Arien mit Chor	Auftritte im Ensemble	Auftritte insgesamt
Manasse	1	2	5	8
Marianne	-	3	6	9
Gioseffo	1	1	6	8
Giovanni	1	(1)	6	7
Fanano	2	-	5	7
Agar	1	-	-	1

Unter Berücksichtigung der Ensemble-Nummern wird deutlich, dass Marianne mit insgesamt neun Auftritten mehr Bühnenpräsenz als Manasse und Gioseffo (jeweils acht) erhält. Somit wird deutlich, dass nach Ferrettis Überarbeitung Marianne – im Vergleich zur florentinischen Fassung – die zentrale Figur darstellt, um die die restlichen Handlungsstränge kreisen und mit ihr verknüpft werden. In allen Konflikten ist Marianne beteiligt, was ihre ständige Präsenz rechtfertigt.

La Distruzione di Gerusalemme weist eine hohe Anzahl an Chor-Nummern auf, die ein *dramma sacro* auszeichnen. In diesem konkreten Beispiel gibt es gleich mehrere Chöre, die den Protagonisten zugeordnet werden und das Geschehen kommentieren. Sie sind Teil der Handlung und werden gegenübergestellt, womit der Konflikt sich auf ihre Ebene ausbreitet. Ein zentrales Beispiel hierfür ist der Chorauftritt vor dem Finale des ersten Aktes, in dem sich die Frauen und Männer darüber streiten, ob sie für oder gegen den Krieg stimmen sollen. Da die Chöre sowohl mit Solist:innen und in Ensembleszenen, aber auch allein auftreten können, bietet sich auch hier eine Unterteilung zur Darstellung an:

Chöre und Ensemble	Anzahl
Chor-Nummern ohne Solist:innen	6
Chorauftritte insgesamt:	18
Ensemble-Nummern mit Chor (inklusive Aktfinale)	6
Ensemble-Nummern ohne Chor	4
Ensemble-Nummern insgesamt:	10

Insgesamt erhalten die Chöre sechs Auftrittsnummern ohne Beteiligung der Protagonisten, womit sie den größten musikalischen Anteil erhalten. Sie leiten die Handlung nicht nur ein, sondern kennzeichnen auch die dramaturgischen Höhepunkte. Darüber hinaus führen zwei Chorstücke zu Mariannes Rondò-Arie hin, die nicht nur die letzte Arie des Werkes ist, sondern gleichzeitig auch den musikalischen Höhepunkt des virtuosen Gesangs bildet.

Mit den Solist:innen kommen die Chöre auf insgesamt 18 Auftritte, womit sie – unter Auslassung der Rezitative – den höchsten Bühnenanteil einnehmen. Da bei fast allen Stücken auch der Chor integriert wird, stellen im Umkehrschluss die Kompositionen ohne Chor eine Besonderheit dar. Der Chor fehlt nämlich genau dann, wenn es zwischen den Protagonist:innen zu intimen Momenten kommt, in denen nicht der Krieg, sondern die gegenseitigen Gefühle thematisiert werden. Wenn Gioseffo beispielsweise im Duett mit Marianne seine anhaltende Liebe für sie offenbart, so geschieht das im Privaten zwischen den beiden Figuren unter Ausschluss des Volkes. Auch Gioseffos Abschiedsarie, in der er als Freund Marianne und Manasse verlässt und den beiden einen letzten Moment der Zweisamkeit schenkt, ist keine öffentliche Angelegenheit. Im Fall des Terzetts ist der Chor zwar anwesend, doch weder dem Volk noch den Soldaten ist es aus hierarchischen Gründen gestattet, bei den Verhandlungen einzugreifen. Neben Agar erhält Fanano gleich zwei Arien ohne Chor. Bei der ersten Arie *Sono in mar non veggo sponde* könnten die Gründe für den Verzicht auf eine Choreinlage im Ursprung der Komposition liegen. Sofern es sich hierbei nämlich um eine Einfügung aus Zingarellis verschollener Version von *La Nitteti* handelt, wurde die Arie aus einem *dramma per musica* entnommen, wo Chöre eine weitaus geringere Rolle in der Konzeption der Werke spielen.

Zum Schluss sei noch ein Blick auf die Rezitative gerichtet, die sich in *secco* und *accompagnato* unterteilen lassen:

Rezitativ Typus	Anzahl
<i>Recitativo secco</i>	21
<i>Recitativo accompagnato</i>	14

Von insgesamt 35 Rezitativen können 14 dem *Recitativo accompagnato* und 21 dem *Recitativo secco* zugeordnet werden. Die Abfolge der Rezitative variiert dabei stark und ist situationsabhängig. Nach einem *secco* folgt nicht zwangsläufig eine Arie oder ein Szenenwechsel, auch der Wechsel zu einem *Accompagnato*-Rezitativ oder einem weiteren *secco* ist möglich. Deutlich wird das im Abschnitt von Akt II, Szene 8 bis 11, der nur aus *Secco*-Rezitativen besteht und die Handlung vorantreibt. *Accompagnato*-Rezitative hingegen werden häufiger zur Gestaltung größerer musikalischer Komplexe wie in den *Finali* verwendet. Sie können aber auch die Arien, Ensemble- und Chornummern einleiten oder einzeln und für sich stehen. Ein Beispiel für die letztere Art der Verwendung wäre Agars *Gran Dio! Che veggo!* oder Mariannes Prophezeiung vom bevorstehenden Untergang in *Dunque l'opra è compita*.

Die Ouvertüre

Obwohl die instrumentale Einleitung in beiden Partituren mit *Sinfonia* überschrieben wurde, erweist sich die Zuordnung eines Ouvertürentypus als problematisch. Zum einen liegt das am grundsätzlichen Diskurs und an der Entwicklung der Ouvertüre in der Mitte des 18. Jh., die im Rahmen der Opernreformen ausbrach und eine eindeutige Trennung zwischen französischem und italienischem Stil nicht länger ermöglichte.⁷⁶⁷ Zum anderen war die Ouvertüre gegen Ende des 18. Jh. zu einem Experimentierfeld, dessen Ziel die engere Verknüpfung zwischen Einleitung und Drama war und neue Formen hervorbrachte. Eine dieser Formen ist die einsätzigte Ouvertüre, deren Entwicklung anhand von Mozarts Bühnenwerken häufig dargestellt und schließlich mit *Don Giovanni* erreicht wurde.⁷⁶⁸ Für *La Distruzione di Gerusalemme* wählte Zingarelli ebenfalls eine einsätzigte Ouvertüre, in deren musikalischen Gestaltung er aber weit vom Schema der Sonatenform abgewichen ist und auch keine zweiteilige Anlage verfolgte, wie es Guglielmi in seinem ebenfalls berühmten *dramma sacro Debora e Sisara* tat. Stattdessen erklingen gleich mehrere kontrastierende Abschnitte, deren Motive teilweise ohne Überleitung gegenübergestellt werden. Damit werden bestimmte musikalische Ereignisse bereits aufgebaut, doch um eine Potpurri-Ouvertüre handelt es sich hierbei nicht. Denn weder Themen noch Motive der späteren Arien, Ensemble oder Chorszenen werden aufgegriffen oder verarbeitet. Dass die Ouvertüre dennoch einen musikalischen Bezug zum nachfolgenden Drama aufweist, ist vor allem an den jeweiligen kontrastierenden Abschnitten zu erkennen, die von der Leichtigkeit der

⁷⁶⁷ Vgl. Bärbel Pelker, Art. »Ouvertüre«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14194>, abgerufen am 06.05.2021.

⁷⁶⁸ Vgl. ebd.

Hoffnung, dem Marsch der Soldaten und heroisch anmutenden Passagen bis hin zum Zerfall des Tempels reichen. An zwei Stellen werden sogar dramatische Zäsuren in Form von Generalpausen gesetzt, die einen harten Bruch in der Partitur darstellen und die Kontrastwirkung bestärken. Für die Gestaltung der jeweiligen Abschnitte greift Zingarelli auf das komplette Orchester zurück. Dabei verwendet er Solo-Abschnitte und Klanggruppen, die ihm eine Palette an Klangfarben zur Verfügung stellen. Hinzu kommt noch die um Es- und B-Dur kreisende Harmonik, die nicht nur Grundlage der Ouvertüre ist, sondern eben auch das harmonische Gerüst des gesamten Werkes bildet.

Takt	Abschnitt	Tonart	Besetzung
T. 1-9	1. Eröffnungsgedanke	Es-Dur	Tutti (T. 1-4); Streicher (T. 5-9)
T. 10-25	A mit Solo-Motiv in den Klarinetten	Es-Dur	Solo-Klarinetten (T. 10-13), Dialog zwischen Bläsern mit Streichern als Begleitung (T. 14-25)
T. 26-33	2. Eröffnungsgedanke	Es-Dur	Tutti
T. 34-41	A' Wiederholung Solo-Motiv, zweiter Teil neu gestaltet mit Solo-Flöten und Klarinetten	Es-Dur	Solo-Oboen und Klarinetten (T. 34-38); Solo-Flöten und Klarinetten mit Bläserbegleitung (T. 38-41)
T. 42-43	Zweitaktige Überleitung		Tutti
T. 44-49	B Erste Violinen mit Achtel- und Sechzehntelfigurationen	B-Dur	Tutti mit hervorgehobenen ersten Violinen
T. 50-59	C Violinen und Viola mit markantem rhythmischem Muster und Dissonanzbildung	F-Dur	Tutti mit hervorgehobenen Violinen und Viola
T. 60-68	D Dialog zwischen einzelnen Bläserstimmen, Melodieführung abwärtsgerichtet	B-Dur, beginnend mit Dominantseptakkord	Bläser mit Orgelpunkt im bass
T. 69-76	B' Rhythmische Variation und abweichende Tonart	F-Dur	Tutti mit hervorgehobenen ersten Violinen
T. 77-87	E Ausgedehnte arioso Abschnitt in den ersten Violinen	As-Dur	Tutti mit Solo-Melodie in den ersten Violinen
T. 87-96	F Dialog der Bläser mit neuem Material	c-Moll	Solo-Klarinette, Solo-Oboe und Tutti-Begleitung
T. 97-114	G Marsch	Es-Dur	Themenvorstellung in den Bläsern (T. 97-102), anschließend Wiederholung im Tutti und Schlussgruppe (T. 103-114)
Zäsur			
T. 115-122	C' rhythmisches Modell wird beibehalten, stärkere Dissonanzbildung	Über Septakkorde und verminderte Septakkorde hin zu Es-Dur	Tutti mit hervorgehobenen Violinen, Viola nun in Begleitgruppe
T. 123-126	A'' Solo-Motiv in fünfstimmiger Variante	Es-Dur	Solo-Motiv in Flöten-, Oboen-, Klarinetten- und Violinstimmen, Begleitung Orgelpunkt auf <i>es</i>
T. 127-134	H neuer Gedanke im <i>pianissimo</i> mit Achtelfigurationen in den Violinen	Es-Dur	Zunächst nur Streicher mit Bassbegleitung, ab T. 131 Tutti
T. 135-143	I Neuer Bläser-Dialog mit Streicher-Intervention	Es-Dur	Tutti
Zäsur	Fermate auf Schlussakkord	c-Moll	Tutti

T. 144-147	H' Neuer Tonart und von Beginn an Tutti	c-Moll	Tutti, Achtelfiguration in ersten Violinen
T. 148-152	1. Schlussgedanke	Kadenz von Ces-Dur nach Es-Dur	Tutti
T. 152-159	I neuer Bläserdialog mit Quart- und Terzsprüngen	Es-Dur	Ab T. 156 Tutti, Dialog weicht Akkordfolgen
T. 160-163	2. Schlussgedanke mit Achtelrepetitionen und Kadenzbildung	Es-Dur	Tutti
T. 164-167	C'' rhythmisches Modell wird beibehalten, verstärkt harmonische Klänge und abwärtsgeführt Tonfolge	Es-Dur	Tutti, rhythmisches Modell in den Violinstimmen
T. 168-173	3. Schlussgedanke	Es-Dur	Tutti

Die 173 Takte umfassende Sinfonia beginnt zunächst mit zwei Akkordbrechungen in Es- und B-Dur (Abb. 1), mit welchen die Bläsergruppe (Hörner, Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte) und der gesamte Streichersatz im Tutti die Komposition eröffnen.

(Abb. 1, *Sinfonia*, T. 1–4)

Als Tempoangabe ist *allegro* vorgeschrieben und bleibt für die gesamte Ouvertüre bestehen. Trotz des hohen Tempos wirkt die Eröffnung durch die Verwendung längerer Notenwerte langsamer und ausgedehnter als die restlichen Passagen, in denen Achtel und Sechzehntel das Tempo weiter vorantreiben.

Die folgenden vier Takte sind im *pianissimo* gehalten und zeichnen sich durch Tonrepetitionen und einzelnen Akzenten mit *sforzati* aus, bei denen taktweise ein Wechsel zwischen B-Dur und Septakkord erzeugt wird. In T. 10 (vgl. Abb. 2) erklingt bereits der erste musikalische Gedanke in den beiden Klarinetten, der im weiteren Verlauf der Komposition noch weitere Male aufgegriffen wird. Es handelt sich hierbei um ein zweitaktiges Motiv, das zweimal wiederholt wird und sich über den von den Hörnern gegebenen Grundton *es* ausbreitet.

(Abb. 2, *Sinfonia*, T. 10–14)

Der melodische Verlauf ist von einem in Terzabstand geführten Aufgang in Es-Dur geprägt. Anschließend übernehmen ab T. 14 die tiefen Streicher die Tonrepetitionen der Hörner, während Klarinetten, Oboen, Flöten und Violinen sich in den folgenden zwölf Takten fließend alle zwei Takte bei der Gestaltung der harmonischen Überleitung abwechseln. Dabei treten die jeweiligen Instrumente nur bei den Wechselnoten solistisch hervor, denn die erreichten Akkorde werden alle zwei Takte auf der ersten Zählzeit im Tutti akzentuiert. Durch die Tonrepetition auf *es* in den tiefen Streichern kommt es neben dem Erklingen von Tonika und Subdominante in T. 18 und 24 vereinzelt auch zu Dissonanzen, die aber durch das Voranschreiten der Wechselnoten sofort wieder aufgelöst werden. Ziel dieser Überleitung ist T. 26 mit dem zweiten musikalischen Abschnitt im Tutti (vgl. Abb. 3).

Im Vordergrund stehen hierbei erneut akkordische Brechungen, wodurch der Eindruck einer zweiten Eröffnung vermittelt wird. Allerdings sind die Notenwerte kürzer und der Akkordwechsel findet taktweise statt.

(Abb. 3, *Sinfonia*, T. 26–30)

Anhand der ersten Zählzeit ist deutlich zu erkennen, dass Rhythmik und Anfangsintervalle in den folgenden Takten identisch bleiben, der Ausgangspunkt sich jedoch taktweise um eine

Sekunde nach oben verlagert, ehe im vierten Takt eine Achteffiguration zum Ausgangspunkt zurückführt. Eine Melodiebogen lässt sich hier nicht erkennen und auch der Umstand, dass diese achttaktige Passage kein weiteres Mal vorkommen wird, spricht an dieser Stelle für einen zweiten Eröffnungsgedanken.

Ohne eine Überleitung folgt im direkten Anschluss das Klarinettensolo in T. 10, das um zwei Oboen erweitert wird und in dem die Streicher am Ende einer melodischen Phrase mit Akkordbildungen zur Akzentuierung beitragen. Anstelle der Wechselnoten und harmonischen Überleitung schließt sich ein weiteres Solo in den Flöten und Klarinetten an (vgl. Abb. 4), das wiederum aus einem sich wiederholenden zweitaktigen Motiv besteht.

The image shows a musical score for three woodwind parts: Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), and Clarinets (Cl. I, II). The score covers measures 38 to 42. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a repeating two-measure motif. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Oboe and Clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics are marked as *sf* (sforzando) and *p* (piano).

(Abb. 4, *Sinfonia*, T. 38–42)

Auch hier entwickelt sich der Gedanke nicht weiter und ist nach bereits vier Takten beendet. Da die Streicher aber pausieren und die Bläsergruppen einzeln hervortreten, sind die Flöten und Klarinetten im Fokus der klanglichen Wahrnehmung und erzeugen eine bisher nicht dagewesene Klangfarbe.

Die hoffnungsvoll und anmutig wirkenden Solo-Passagen der Holzbläser können Marianne zugeordnet werden, deren spätere Arienmelodien zwar weitläufiger angelegt sind und aus anderen musikalischen Bausteinen bestehen, jedoch korrespondiert nur sie in den Ensemble-Szenen mit den Holzbläsern.

Während die bislang dargelegten Abschnitte einen Wechsel zwischen betonter Tutti-Eröffnung und kontrastierender Leichtigkeit in den Solo-Abschnitten der Bläser darstellen, wird mit dem dritten Abschnitt ab T. 44 ein neuer Gestus erzeugt (vgl. Abb. 5).

(Abb. 5, *Sinfonia*, T. 44–48)

Das Tutti-Orchester bildet in Viertelbegleitung das harmonische Gerüst. Dabei treten die ersten Violinen in abweichender Rhythmisierung mit dem Wechsel zwischen einer Achtel und zwei Sechzehntel hervor. Hierdurch wird das Tempo vorangetrieben und es entsteht ein marschierender Gestus, der einen klaren Kontrast zur vorherigen Leichtigkeit der Holzbläser darstellt. Überträgt man diesen Abschnitt auf die Handlung des Dramas, könnte man hierin das Aufeinandertreffen der beiden Parteien erkennen, die begleitet von ihren Soldaten zur Verhandlung marschieren. Die Anspannung findet sich auch in der Harmonik, die taktweise zwischen B-Dur und Dominantseptakkord wechselt, ehe in T. 49 mit einem Es-Dur Sextakkord der vierte Abschnitt eingeleitet wird.

(Abb. 6, *Sinfonia*, T. 50–55)

Ohne Vorwarnung folgt ein neuer Gedanke (vgl. Abb. 6). Anstelle des marschierenden Gestus wird der melodische und rhythmische Fluss durch Pausen unterbrochen. Die Betonung liegt hier auf der ersten und dritten Zählzeit mit Akkordbildungen, die von einer Sechzehntel eingeleitet und betont werden. Kurze Pausen führen immer wieder zu Unterbrechungen, wodurch eine Unruhe entsteht. Durch das Fehlen einer Melodie stützt sich der gesamte Abschnitt auf den harmonischen Verlauf, der sich neben Septakkorden auch durch Dissonanzen auszeichnet, die durch den Orgelpunkt *F* im Bass eingeleitet werden und zu Sekundreibungen führen. Im Vergleich zu den bisherigen Passagen stellt dieser Abschnitt einen Bruch auf harmonischer, melodischer und rhythmischer Ebene dar. Er könnte das Scheitern der Verhandlungen und den

bevorstehenden Untergang des Tempels verkörpern. Mit insgesamt zehn Takten (T. 50–60) handelt es sich dabei bislang um den umfangreichsten Abschnitt, der ebenso plötzlich endet, wie er auch begonnen hat.

Achtelrepetitionen leiten ab T. 60 in eine kontrastierende und ruhige Passage über (vgl. Abb. 7), die allein von den Holzbläsern gestaltet wird und den fünften Abschnitt bildet. Dabei wird aber auf keines der beiden vorherigen Flöten-Motive zurückgegriffen.

The image shows a musical score for three woodwind parts: Flute I & II (Fl. I, II), Oboe I & II (Ob. I, II), and Clarinet I & II (Cl. I, II). The score covers measures 60 to 68. The Flute parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Oboe and Clarinet parts play a more melodic line. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

(Abb. 7, *Sinfonia*, T. 60–68)

Das Thema setzt sich aus zweimal zwei Takten zusammen. Den Anfang bilden die Klarinetten mit einem schrittweise durchgeführten Abwärtsgang über eine Oktave, der im dritten Takt um eine Sekunde überschritten wird und zu einem Zusammenklang mit den Flöten und Oboen führt, die nahtlos die Führung übernehmen. Ihr Anfang ist identisch mit den Klarinetten, doch wird der Abwärtsgang im zweiten Takt nicht fortgeführt. Der ganze Verlauf findet im *piano* statt, wobei lediglich die Anfänge mit einem *forte* markiert sind und somit auch ein dynamischer Kontrast zur vorherigen Unruhe erzeugt wird. Auch wenn der Abwärtsgang ein Zeichen für Trauer sein kann und im Umfang einer Quarte im Bass als Lamentobass fungiert, besteht an dieser Stelle aber noch Hoffnung. Denn anders als die Klarinetten weigern sich die Flöten, den kompletten Abwärtsgang mitzugehen und verweilen in ihrer Lage.

In T. 68 wird der dritte Abschnitt in F-Dur aus T. 44 in leicht veränderter Variante wiederholt, doch ändert sich der weitere Verlauf nach acht Takten. Anstelle des rhythmisch unruhigen und auf Akkorden basierenden vierten Abschnitts, der den Untergang und das Scheitern bereits vorwegnahm, findet sich hier ein komplett neuer Gedanke (vgl. Abb. 8).

(Abb. 8, *Sinfonia*, T. 77–87)

Die Melodie der Violinen in A-Dur ist hier deutlich arioser gestaltet und zeichnet sich durch die Überbindungen und Verzierungen mit Zweiunddreißigstel aus, die im Vergleich zu den bisherigen Abschnitten heroisch wirken. Durch die Begleitung in Achtelrepetitionen wird der Melodie Raum zur Entfaltung gegeben. Überträgt man diese Passage auf das Drama, so entsteht der Eindruck, Manasse habe hier das Wort ergriffen und verkörpert den Mut und die Entschlossenheit des Volkes, als Sieger aus dem Konflikt hervorzugehen. Dass dennoch Zweifel bestehen, wird am Ende des Abschnitts deutlich, wo in T. 86 mit einem G-Dur Schlusstriller zu c-Moll übergeleitet wird und sich ein weiterer kontrastierender Abschnitt anschließt, in dem eine Klarinette und Oboe im Wechsel solistisch hervortreten und die Dynamik ins piano zurückgeführt wird (vgl. Abb. 9). Auch hier wird die Melodie in zweimal zwei Takten abwärtsgeführt, jedoch unterscheidet sich die Durchführung von den bisherigen Holzbläser-Abschnitten. Im jeweils zweiten Takt wird die Melodie durch eine Septime in eine höhere Lage zurückgeführt, ehe sich ein synkopischer Abwärtsgang in Terzen anschließt.

87

Ob. I, II

Cl. I, II

VI. I

VI. II

Vla.

B.

p *f* *p* *f* *f* *p* *f*

solo

(Abb. 9, *Sinfonia*, T. 87–95)

Trotz aller Zweifel findet sich in T. 96 ein neuer musikalischer Gedanke, bei dem die Bläser einen marschierenden Gestus aufgreifen und vorwegnehmen, ehe sich ihnen die Streicher bei der Wiederholung nach sechs Takten anschließend und das Thema im Tutti erklingt (vgl. Abb. 10).

103

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

VI. I

VI. II

Vla.

B.

mf *f*

tr

(Abb. 10, *Sinfonia*, T. 103–108)

(Abb. 10, *Sinfonia*, T. 109–114)

Zwar ist dieser Abschnitt in Es-Dur nicht mit *Marcia* überschrieben, doch der rhythmische Verlauf impliziert den militärischen Charakter. Auf zwei Vierteln im ersten Takt folgt auf die restlichen beiden Zählzeiten jeweils eine Gruppe mit punktierter Achtel und Sechzehntel sowie Zweiunddreißigstel. Dabei wird die letzte Gruppe jeweils mit einem Triller verziert und die Periodik setzt sich aus zweimal drei Takten zusammen. Mit Hinblick auf das folgende Drama ist eine Verbindung zum Marsch im Finale des ersten Aktes deutlich zu erkennen. Hier wird dieselbe rhythmische Folge verwendet und ebenfalls eine aufwärtsverlaufende Richtung angestrebt, obwohl die Tonfolge und Periodik nicht identisch sind. Somit handelt es sich zwar nicht um eine thematische Vorwegnahme, doch der Bezug zu dieser Szene ist eindeutig wahrzunehmen.

Nach insgesamt zwölf Takten und zweimaliger Wiederholung setzt sich eine sechstaktige Schlussgruppe an, in der die ersten Violinen im *forte* mit Synkopen und Oktavsprüngen hervortreten, während die restlichen Stimmen weiter in Vierteln voranschreiten und vereinzelt Punktierungen am Ende des Taktes aufweisen. Mit insgesamt 18 Takten ist diese Passage nicht nur die umfangreichste, sie bildet durch ihre ungefähr in der Mitte der Komposition platzierte Position auch das Zentrum der *Sinfonia*.

Anders als man es vielleicht erwarten würde, endet der Marsch plötzlich und ohne Kadenz. Es erklingen lediglich die beiden Töne *es* und *c*, die durch einen mit Vorschlag verzierten Aufgang

der ersten Violinen erreicht werden und durch eine anschließende Generalpause auf der vierten Zählzeit unterbrochen werden. Die Zäsur spielt hierbei mit den Erwartungen des Publikums, denn der Marsch scheint unterbrochen und wird nicht zu Ende geführt. Stattdessen folgt der markante vierte Abschnitt aus T. 50, der sich anstelle einer Melodie vor allem aus der rhythmischen Gestaltung und Betonung von einzelnen Akkorden auszeichnet. Eine kleine Änderung findet sich im Bass, der nicht länger einen Orgelpunkt auf *F* bildet und stattdessen die Betonungen der Akkorde auf der ersten und dritten Zählzeit mit Vierteln verstärkt. Bedeutender hingegen ist der harmonische Verlauf, der die Kontrastwirkung zum Es-Dur Marsch deutlicher hervorhebt. Beginnend mit einem Ces-Dur Septakkord wird im folgenden Takt es-Moll erreicht, der im dritten Takt in einen verminderten Septakkord übergeht.

Der Aufgriff und die harmonische Zuspitzung des vierten Abschnitts sind an dieser Stelle wohl auf den dramaturgischen Verlauf der Komposition zurückzuführen. Denn der Marsch aus dem Finale des ersten Aktes stand für den Mut und die Entschlossenheit des Volkes Jerusalems, das vom Sieg überzeugt ist. Dass der Marsch aber so plötzlich und offen endet, lässt auf eine plötzliche Wendung rückschließen. Am Ende gehen sie aus der Schlacht nicht als Sieger hervor und der Held Manasse wird gefangengenommen. Daher schließt sich dem Marsch auch der vierte Abschnitt an, der die Stimmung erneut kippen lässt und den bevorstehenden Untergang impliziert. Allerdings ist die verlorene Schlacht und die Gefangenschaft von Manasse in der ersten Hälfte des zweiten Aktes noch lange nicht das Ende. Es besteht weiterhin Hoffnung, die sich in der Sinfonia durch die Wiederaufnahme des ersten Themas der Holzbläser in T. 123 wiederfindet. Hierfür wird der dissonante vierte Abschnitt am Ende harmonisch nach Es-Dur geführt, damit das Bläser-Thema in gewohnter Weise erklingen kann. Eine Änderung lässt sich in diesem Thema nach wie vor nicht feststellen. Was nach der dritten Wiederholung aber deutlich wird, ist die Beteiligung von immer mehr Stimmen. Am Anfang wurde das Thema in T. 10 noch solistisch von den beiden Klarinetten präsentiert. Beim zweiten Mal (T. 34) wurde daraus ein Duo zwischen Oboen und Klarinetten. In T. 123 treten Flöten aber auch Violinen hinzu, womit ein Steigerungsgedanke vorliegt.

Durch die Wiederaufnahme zweier Abschnitte, die bereits vor der Zäsur deutlich vertreten waren, könnte man an dieser Stelle eine Durchführung oder Reprise vermuten. Allerdings erklingt im direkten Anschluss des ersten Themas ein neuer Gedanke in den Violinen (vgl. Abb. 11), der bislang nicht vorkam.

127

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vla. *p*

B. *p*

f

f

f

(Abb. 11, *Sinfonia*, T. 127–135)

Während die Bläser pausieren, spielen die Violinen im *pianissimo* kurze Achtelgruppen, die von einer Pause unterbrochen werden. An diesen Stellen spielen die tiefen Stimmen auf die unbetonten Zählzeiten eine Viertel, wodurch ein Dialog entsteht. Nach vier Takten wird dieser Effekt durch das Hinzutreten der Bläser verstärkt. Zwar erhält dieser acht Takte umfassende Abschnitt seinen eigenen Charakter, doch im Vergleich zu den bisherigen Passagen sind weder auf melodischer, harmonischer oder rhythmischer Ebene markante Elemente zu finden, die eine Bezeichnung als Thema rechtfertigen würden. Vielmehr entsteht die Wirkung einer Überleitung zu T. 135., wo erneut die Holzbläser in den Vordergrund treten und ein Dialog mit den Streichern entsteht (Vgl. Abb. 12).

135

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

VI. I

VI. II

Vla.

Fg. I, II

139

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

VI. I

VI. II

Vla.

Fg. I, II

(Abb. 12, *Sinfonia*, T. 127–143)

Die Oboen treten in den ersten beiden Takten (T. 135-136) solistisch mit Achtelgruppierungen hervor, die in T. 137 von den Fagotten aufgegriffen werden. Anschließend intervenieren die ersten Violinen mit einer markanten Zweiunddreißigstelfigur in hoher Lage, bei der vier

Mal ein Terzaufgang in hoher Lage ($d'''-f'''$) erklingt. Diese insgesamt vier Takte werden wiederholt, ehe mit einer Fermate eine neue Zäsur in T. 143 auf einem c-Moll Akkord gesetzt wird. Es folgt der Schlussteil, der von einer verkürzten Wiederholung des kürzlich erklingenen Es-Dur Abschnittes in den Violinen (T. 127) in T. 143 eingeleitet wird. Nach bereits vier Takten treten Achtel- und Sechzehntelrepetitionen in den Vordergrund und die Bläser stehen ein letztes Mal im Dialog (T. 152-155). In T. 160 wird schließlich die Schlusskadenz eingeleitet, die um einen viertaktigen Einschub (vgl. Abb. 13) erweitert wird. Hierbei greifen die Violinen das rhythmische Muster des vierten Abschnitts auf, allerdings wird auf Dissonanzbildung verzichtet und die Tonfolge zeichnet sich durch abwärtsgerichtete Quart- und zwei Terzfälle aus.

The image shows a musical score for three staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vla.). The score is in 3/4 time and the key signature is three flats (B-flat major/C minor). The first system (measures 164-167) shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the violins, and a bass line in the viola. The second system (measures 168-172) shows a similar rhythmic pattern, but with a four-measure insertion in the violins, where they play a descending sequence of notes (G4, F4, E4, D4) in a quarter-note rhythm. The viola part continues with a similar rhythmic pattern.

(Abb. 13, *Sinfonia*, T. 164–172)

Die Schlusskadenz wird wiederholt und endet im Tutti auf einem Es-Dur Akkord, womit die Tonart den Beginn und das Ende der *Sinfonia* kennzeichnet. Eine Überleitung zur nachfolgenden *Introduzione* findet aber nicht statt. Weder eine Melodie oder Motiv leiten *attaca* in die erste Szene über, noch wird die Tonart B-Dur der *Introduzione* als neue Tonika etabliert. Somit steht die *Sinfonia* zwar für sich allein, doch anhand der gezeigten Abschnitte und die entstehende Kontrastwirkung entsteht dennoch eine Zugehörigkeit zum folgenden Drama.

Am Ende der Analyse stellt sich die Frage, inwiefern die Kritik der Pariser Aufführung der Komposition gerecht wird und ob diese *Sinfonia* überhaupt gespielt wurde. Der Kritik zufolge wurde die Ouvertüre in Paris nur von Streichern gespielt. Wie die *Sinfonia* aber auf diese Weise auszuführen ist, ohne dabei auf die Kontrastwirkung und dem Spiel mit den Klangfarben

gänzlich verzichten zu müssen, bleibt fraglich. Denn ohne die Bläser müsste man auf das einzige Mittel verzichten, das eine Zugehörigkeit der Sinfonia zum Drama erst ermöglicht. Wenn die Komposition ohne das Mitwirken der Bläser gegeben und entsprechend angepasst wurde, ist das Scheitern der Ouvertüre nicht weiter verwunderlich. Ebenso könnte aber auch eine andere Ouvertüre gespielt worden sein, die auf eine ältere Fassung des Werkes zurückzuführen ist, oder für Paris neu komponiert wurde. Es ist nicht geklärt, wann diese Ouvertüre entstand und ob sie bereits in früheren Fassungen erklingen ist. Jedenfalls stellt sich auch die Frage, ob diese Sinfonia im Rahmen des von Maria Theresia organisierten Konzerts in Wien 1802 gespielt wurde. Auch hier ist eine grundlegende Quellenforschung notwendig, die die zahlreichen überlieferten Abschriften der Partituren den jeweiligen Aufführungsorten zuordnet und eine intensivere Untersuchung erst ermöglicht.

Solo-Arien ohne Chorbegleitung

Durch die hohe Anzahl an Kompositionen mit Chor und Ensemble, stellen die insgesamt fünf⁷⁶⁹ Solo-Arien eine Minderheit dar. Es lässt sich nicht abstreiten, dass sie somit im Schatten der großangelegten Szenen stehen, doch genau darin liegt auch ihre Stärke. Das Tempo von *La Distruzione di Gerusalemme* ist grundsätzlich sehr hoch, der Handlungskonflikt spitzt sich immer weiter zu und es folgt ein musikalischer Höhepunkt nach dem anderen. In den Solo-Arien scheint aber die Zeit stehen zu bleiben und für einen Moment stehen die Gefühle und inneren Konflikte von Giovanni, Fanano, Gioseffo und Agar im Vordergrund. Während die restlichen Figuren stets mit Chor ihren Standpunkt vertreten und in einen Dialog treten, nimmt sich das Drama für diese drei Charakter die Zeit, um ihren Standpunkt zu verdeutlichen oder – im Fall von Gioseffo – einen Wandlungsprozess der eigenen Gefühle zu vermitteln.

Obwohl Fananos Arie *Sono in mar non veggo sponde* wohlmöglich aus Zingarellis verschollener Oper *La Nitteti* stammt, und Giovannis *Cadrà la quercia* aus *Il Trionfo di Davidde*, lässt sich in allen fünf Solo-Arien eine einheitliche musikalische Sprache erkennen. Das zeigt sich an der freieren Formgestaltung, die die Tendenz zur Durchkomposition aufweist und dafür auf ältere Formmodelle verzichtet. Eine weitere Gemeinsamkeit findet sich bei der Gestaltung der Schlussphrasen, die selbst in den groß angelegten Ensemble-Szenen und Arien mit Chor immer wieder auftauchen. Auffällig ist auch die Behandlung des Orchesters, das zu Gunsten des Gesangs immer wieder komplett in den Hintergrund verschwindet und lediglich bei Einleitungen

⁷⁶⁹ Da Manasses einzige Solo-Arie ohne Chor sich im Finale des zweiten Aktes befindet und nach nur 21 Takten abbricht, ist sie im Gesamtkontext der Finalbildung zu sehen und wir entsprechend an späterer Stelle analysiert.

oder Übergängen hervortreten darf. Nur an einzelnen Stellen ist es einem Solo-Instrument für wenige Takte überhaupt gestattet, die Gesangsmelodie zu doppeln oder Akzente zu setzen. Dieses Prinzip verschafft den Sänger:innen ein hohes Maß an Freiraum und Möglichkeiten zur Gestaltung und lässt sich in allen Arien wiederfinden. Das erklärt auch den Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme*, der sich vor allem auf die Sänger:innen stützte.

Sono in mar non veggo sponde

Fananos Arie bildet das Ende der vierten Szene im ersten Akt und stellt gleichzeitig eine Zäsur des bisherigen Handlungsverlaufs dar. Zuvor gab es mit der *Introduzione*, Mariannes Auftrittsarie und Manasses Rückkehr einige musikalische Höhepunkte und Wendungen in der Handlung. Bevor der Botschafter Gioseffo und die römischen Soldaten die Bühne betreten und die Handlung weiter vorantreiben, steht mit Fananos *Sono in mar non veggo sponde* die Zeit für einen Moment still. Erstmals steht eine Figur allein auf der Bühne, die dem Publikum seine inneren Konflikte und Gefühle offenbart. Hierbei wird deutlich, dass Fanano nicht mehr als eine Marionette ist, deren Fäden Giovanni in der Hand hält. Aus Furcht unterwirft er sich dem Tyrannen und nimmt dessen Befehle entgegen. Als Hohepriester ist es seine Aufgabe, den Willen von Giovanni im Volk zu verbreiten. Das gelingt ihm durch falsche Predigten, mit denen er das Volk Jerusalems blendet und den Widerstand als göttlichen Krieg inszeniert. Obwohl die Situation aussichtslos erscheint, glaubt das Volk an die göttliche Erlösung in letzter Sekunde. Doch Fanano weiß, dass er nicht Gottes Worte verkündet, sondern der Tyrann durch ihn spricht.

Dieser Zwiespalt findet sich auch in der Dichtung der Arie wieder. In der ersten Strophe wird dem Publikum mit bildlicher Sprache ein tiefer Einblick in Fananos Gefühle vermittelt. Er befindet sich auf hoher See und treibt ohne festen Halt im Wind zwischen Hoffnung und Angst hin und her. Es ist kein Ufer in Sicht, was seine Situation als aussichtslos darstellt. Dem gegenüber steht die zweite Strophe, in der er neue Hoffnung gewinnt. Der Sturm wird sich eines Tages legen und ein leuchtender Stern wird ihm den Weg zum inneren Frieden weisen. In der Dichtung finden sich keine Bezüge zu einer übergeordneten Handlung, was die Übernahme aus einem anderen Werk vereinfacht haben könnte.

FANANO: Sono in Mar non veggo sponde
 E al furor di doppio vento,
 Or resisto, or mi sgomento,
 Frà la speme, e frà il timor.

Ma per me serena un giorno
 Splenderà propizia Stella,
 E placata la procella
 Tornerà la pace il cor.⁷⁷⁰

Die musikalische Umsetzung greift die bildliche Sprache auf und setzt diese tonmalerisch um. Es liegt eine zweiteilige Form vor, bei der die erste Strophe mehrmals wiederholt und variiert wird, während die zweite Strophe zu Beginn des zweiten Abschnittes nur ein einziges Mal vertont wurde. Daraus ergibt sich folgendes Modell:

Abschnitt A (T. 1-70)		
Vorspiel (T. 1-12)		C-Dur
	a (T. 13-33)	C-Dur
Zwischenspiel (T. 33-36)		
	a' (T. 37-62)	G-Dur
Zwischenspiel (T. 63-70)		
Abschnitt B (T. 70-121)		
	b (T. 70-84)	C-Dur
	a'' (T. 85-116)	G-Dur
Schlussgruppe (T. 116-121)		

Trotz des a-a'-b-a'' Formverlaufs mit zwei Großabschnitten wird im B-Teil das *allegro* beibehalten. Während im ersten Teil trotz einer vorwiegend syllabischen Vertonung die Gesangsmelodie vereinzelt Koloraturen in Achtelbewegungen aufweist, wirkt der zweite Teil mit Vierteln und Halben deutlich statischer. Der Grund für den Verzicht auf eine Steigerung scheint die Textvorlage zu sein. Während in der ersten Strophe die aussichtslose Situation auf dem Meer beschrieben wird, findet Fanano in der zweiten Strophe Hoffnung und inneren Frieden. Auf Steigerung durch Anhebung des Tempos, Koloraturen oder melismatischen Gesang wird bewusst verzichtet. Auch die Begleitung des Orchesters ändert im b-Teil ihren Charakter. Während zu Beginn die Unruhe des Meeres in den Streichern repräsentiert wird und die Betonungen auf die geraden Zählzeiten gesetzt werden, begleitet das Orchester während der zweiten Strophe die Gesangsmelodie und es entsteht eine noch nicht dagewesene Einheit, die sich selbst auf die dritte Wiederholung der ersten Strophe in a'' ausbreitet.

⁷⁷⁰ CDN-Ttfl itp pam 00985, S. 10f.

Wie bereits angemerkt beginnt die C-Dur Arie mit einer zwölftaktigen Einleitung (vgl. Abb. 14), in der die Unruhe des Meeres tonmalerisch dargestellt wird. Oboen, Flöten und Hörner wiederholen fünf Takte lang die Töne *e* und *g* mit Ganzen und Vierteln und stellen einen Orgelpunkt für das harmonische Gerüst bereit. Die Streicher repetieren zunächst ebenfalls den Grundton mit Achteln, ehe auf den letzten beiden Zählzeiten im 4/4-Takt gebundene Sechzehntelfiguren folgen.

Während die restlichen Stimmen dieses Prinzip weiterverfolgen, findet in den ersten Violinen im zweiten Takt ein verzierter Quartsprung von *g''* nach *c'''* statt, der deutlich wahrzunehmen ist und mit seinen Vorschlägen den Eindruck von aufschlagenden Wellen oder kurzen, aber heftigen Böen vermittelt. Diese wenigen musikalischen Mitteln genügen bereits, um eine Assoziation zu erzeugen. Es müssen keine ausgedehnten Sechzehntelgruppen vorliegen, die durch ihre auf und ab Bewegung bereits im Notenbild auf visueller Ebene eine Welle repräsentieren. Aber auch hierauf verzichtet Zingarelli nicht ganz. Nachdem die ersten vier Takte erklingen sind, folgen weitere vier, in denen im *piano* plötzlich ein punktierter Rhythmus vorliegt. Die letzten Takte der Einleitung beginnen dann mit einer typischen Wellenbewegung, die sich in einem Ambitus zwischen *g'* und *a''* bewegt.

1 Allegro

Corno I, II (in Do / C) *f*

Flauto I, II *f*

Oboe I, II *f*

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Viola *f* *p*

Basso *p*

6

Cor. I, II (in Do / C)

Fl. I, II *f*

Ob. I, II *f*

Vi. I *f*

Vi. II *f*

Vla. *f*

B. *f*

10

Cor. I, II
(in Do / C)

Fl. I, II

Ob. I, II

Vl. I

Vl. II

Vla.

B.

(Abb. 14, *Sono in mar non veggo sponde*, T. 1–12)

In T. 13 beginnt der a-Teil (vgl. Abb. 15) mit syllabischem Gesang und deutlich längeren Notenwerten, die im Kontrast zur Instrumentalbegleitung stehen. Während die Gesangsmelodie ihre Betonungen auf der ersten Zählzeit setzt, wirken die Violinen mit markanten Terzaufgängen auf den unbetonten Zählzeiten dagegen. Zwar ist ein *piano* vorgeschrieben, doch die raschen Zweiunddreißigstel und abweichende Metrik führen zu einer deutlichen Wahrnehmung und Vermittlung von Instabilität (vgl. Abb. 15).

Dieses Prinzip wird über den gesamten ersten Vers erstreckt und umfasst insgesamt vier Takte, die anschließend wiederholt werden. Dabei werden die Einschübe der Violinen taktweise in höhere Lagen verschoben und erreichen zum Ende der ersten Periode das *e'''* im *forte*, ehe der Sprung zurück zum Ausgangspunkt *g''* (T. 17) erfolgt und die Dynamik ins *piano* zurückgeführt wird

FANANO

Sono in mar non veg - go spon - da, sono in

VI. I *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

B. *p* *f* *p*

mar non veg - go spon - da, e al fu - ror di dop-pio ven - to or re

VI. I *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

B. *f* *p* *f*

si - sto, or mi sgo-men - to, or re - si - sto, or mi sgo-men - to, fra la spe -

VI. I *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

B. *f* *p*

29

F. me, e fra il ti - mor, e fra il ti - mor fra la spe - me, e fra il ti - mor.

VI. I *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

B. *f* *p* *f*

(Abb. 15, *Sono in mar non veggo sponde*, T. 13-34)

Ab dem zweiten Vers (T. 21) ändert sich die Gesangsmelodie, indem häufiger verkürzte Notenwerte auftauchen und Pausen zu Unterbrechungen führen. Hierfür wird die anfängliche viertaktige Periodik aufgegeben und das symmetrische Prinzip verworfen. Der zweite Vers umfasst lediglich zweieinhalb Takte, wonach der dritte Vers viereinhalb Takte umfasst. Dem letzten Vers der Strophe wird mit fünfeinhalb Takten der größte Umfang bereitgestellt. Neben der abweichenden Periodik unterscheiden sich die Verse auch bei der Verwendung des musikalischen Materials. Während der *doppio vento* mit einem Abwärtsgang im Umfang einer Sexte vertont wird, ist der dritte Vers von Unterbrechungen geprägt. Dafür wird der Vers in die beiden Bestandteile *or resisto* und *or mi sgomento* aufgeteilt und mit Achtel- und Viertelpausen klar voneinander getrennt. Hierfür wird auf eine melodische Linie verzichtet und ein rezitativischer Gedanke steht im Vordergrund, nicht zuletzt weil Fanano sich im Zwiespalt befindet, der im letzten Vers aufgegriffen wird. Musikalisch wird dieser Zustand zwischen Hoffnung und Angst rhythmisch umgesetzt, indem in T. 29 die Melodie synkopisch parallel zu den ersten Violinen geführt wird.

In T. 33 endet die erste Passage und eine viertaktige Überleitung etabliert die Dominante G-Dur als neue Tonart. Allerdings ist der Einsatz der Gesangsmelodie um einen Takt verschoben. Das hat zur Folge, dass die Gesangsmelodie nicht auf der neu etablierten Tonika beginnt und der Einsatz im zweiten Takt auf der Subdominantparallele a-Moll als Sextakkord stattfindet. Zeitgleich findet ein Dialog in den Streichern statt, der sich durch Terzsprünge und Sekundschritte auszeichnet und um eine Viertel verschoben ist, wodurch alle vier Zählzeiten betont werden. Die Vertonung des ersten Verses stellt eine Variation des a-Teils dar, bei der die Melodieführung tendenziell abwärtsgeführt ist, aber die Folge von längeren Notenwerten

beibehalten wird. Auf eine Wiederholung wird hierbei verzichtet, wodurch der erste Vers nur einmal erklingt und ein direkter Übergang zum zweiten stattfindet. Auch hier erinnern die Achtelbewegungen bei *e al furor di doppio vento* an den a-Teil, allerdings wird diese Passage nun wiederholt und an Stelle des Abwärtsgangs umkreisen Terzsprünge den Ton g. Der durch Pausen eingeleitete Wechsel bei *or resisto* und *or mi sgomento* findet sich auch hier auf identische Weise wieder, doch wird in T. 48 mit einer Fermate auf *sgomento* zur Spannungserzeugung innegehalten. Die letzte Phrase orientiert sich rhythmisch und melodisch am a-Teil, wobei hier der dritte Vers integriert wurde und eine Erweiterung um insgesamt acht Takte stattfindet. Neu ist auch die Dopplung der Gesangsmelodie in den ersten Violinen über sechs Takte, wodurch erstmals eine Einheit zwischen Gesang und Begleitstimmen erzeugt wird.

Nachdem der a-Teil in variiert Form wiederholt wurde, findet von T. 62 bis 70 eine Überleitung statt, die auf dem motivischen Material der Einleitung basiert. Hier finden sich die Repetitionen, die markanten Quartsprünge der ersten Violine sowie der punktierte Rhythmus wieder. Lediglich der tonale Ausgangspunkt wurde von C- nach G-Dur verschoben. Für den b-Teil (vgl. Abb. 16) wird die instrumentale Begleitung reduziert, indem die Streicher in ganzen Notenwerten das harmonische Gerüst bilden. Der Auftakt in T. 70 markiert den Beginn der Gesangsstimme, die nun klar im Vordergrund steht und einen neuen melodischen Verlauf präsentiert, der lediglich aus zwei Takten besteht und anschließend wiederholt wird.

Hierbei entsteht ein Kontrast zum ausgedehnten a-Teil, der nicht nur mit rascheren Achtelläufen, sondern auch durch die im Orchester ausgestrahlte Ruhe und Standhaftigkeit erzeugt wird. Mit einem Auftakt in T. 74 wird der dritte Vers nach einer Viertelpause direkt angehängt und umfasst nur zwei Takte. Es ist der Beginn einer sechstaktigen Passage, in der die Gesangsmelodie von den ersten Violinen gedoppelt wird (T. 75–80). Doch nicht nur die Tonfolge der beiden Stimmen ist durch die Oktavierung identisch, auch die Verzierungen in Form von Vorschlägen werden von ersten Violinen übernommen. Der schreitende Gestus und Dopplung der Melodie zeichnen den b-Teil aus, wodurch Fananos Hoffnung auf baldige Erlösung musikalisch mit einfachen Mitteln dargestellt wird.

70

F. Ma per me se - re - re - na un gior - no splen - de - ra_ pro - pi - zia_ stel - la, e, pla - ca - ta_ la pro - cel - la, tor - ne -

77

VI. I

VI. II

Vla.

B.

78

F. - rà la_ cal - ma al cor, la_ cal - ma al cor,

VI. I

VI. II

Vla.

B.

81

F. tor - - ne - rà_ la_ cal - ma la cal - ma al cor.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 16, *Sono in mar non veggo sponde*, T. 71-84)

Ab T. 85 wird der a-Teil in einer dritten Variante wiederholt. Die Variation entsteht hierbei durch die Wiederverwendung der bisher verwendeten Melodien, die neu rhythmisiert werden und in der Tonfolge leicht abweichen. Deutlich wird das gleich zu Beginn in T. 86. Zwar ist der

Abschnitt	Formteil	Tonart
Vorspiel (T. 1–15)		Es-Dur
	a (T. 16-34)	Es-Dur
Generalpause (T. 34)		
	a' (T. 35-97)	f-Moll
Schlussgruppe (T. 97–102)		Es-Dur

Der zweite Teil basiert auf dem musikalischen Material des ersten Abschnitts. Allerdings werden die letzten beiden Verse hier häufiger wiederholt, variiert und um eine zehntaktige Koloratur erweitert. Das alles führt zu einer dramatischen Steigerung, die sich über die gesamte Arie erstreckt.

Ausgehend von der Textvorlage, die bereits im ersten Vers mit Weinen (*piango*), Stöhnen (*gemo*) und tödlichen Schatten (*l'ombra di morte*) starke Bilder erzeugt, scheint die musikalische Sprache eine andere. Zum einen ist *allegro* als Tempo angegeben, und kein langsames oder schweres *grave*, mit dem man Fananos Leid plakativer hätte vermitteln können. Hinzu kommen die von Zingarelli häufig verwendeten Punktierungen, die in Es-Dur stehend meist als Marsch fungieren und den Krieg immer wieder ins Zentrum der Handlung stellen. Es ist zwar möglich, dass hierdurch die zeitgleich stattfindende Schlacht musikalisch dargestellt wird, was szenisch durchaus umzusetzen wäre, doch finden sich hierfür keine weiteren Angaben. Da das Kriegsfeld zu keinem Zeitpunkt ein Handlungsort ist, können die Schlachten nur durch äußerliche Signale in die Handlung musikalisch integriert werden. Das gelingt durch das Erklängen von Märschen, längere Passagen in punktierter Rhythmik und Signaltöne und Fanfaren der Bläser, die eine Rückkehr oder Aufruf zur Schlacht ankündigen.

Fanano wird in dieser Arie auch von einer Solo-Klarinette begleitet, die nicht nur den Gesang doppelt und stellenweise einen Dialog mit ihm eingeht, sondern auch die gesamte Einleitung für sich einnimmt.

1 **Allegro**

Corno I, II (in Mi \flat E)

Clarinetto I, II (in Si \flat / B) solo

Violino I

Violino II

Viola

Fagotto I, II *p*

Basso *p*

6

Hn. (Es) *p* *f*

Kl.

Vi. 1 *f*

Vi. 2 *f*

Vla. *f*

Fg. *f*

Kb. *f*

(Abb. 17, *Piango, gemo, frà l'ombra di morte*, Vorspiel, T. 1–9)

The image shows a musical score for the introduction of the piece 'Piango, gemo, frà l'ombre di morte' (T. 10-14). The score is arranged for a full orchestra, including Horn (Es), Clarinet, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The Clarinet part is particularly prominent, featuring a melodic line with trills and ornaments in measures 10-14. The string parts provide a harmonic accompaniment with dynamic markings like *fp* and *f*.

(Abb. 17, *Piango, gemo, frà l'ombre di morte*, Vorspiel, T. 10–14)

Anstelle einer getragenen, langsam abwärts gerichteten Melodie mit chromatischen Verläufen, strahlt die Klarinette im Vorspiel mit lebhaften Verzierungen in hoher Lage. Im Zusammenspiel mit den Violinen und den Betonungen zwischen den Zählzeiten wirkt sie dabei sogar frech und ungehalten (vgl. Abb. 17). Der a-Teil beginnt in T. 16 und setzt sich aus zwei wesentlichen Elementen zusammen. Zunächst werden die Wörter *piango* und *gemo* durch Halbe Pausen voneinander getrennt und wiederholt. Dabei werden die beiden Silben jeweils durch einen kleinen Terzsprung betont (*b–g*) und der Ausgangspunkt in T. 17 um eine große Sekunde aufwärts verschoben. Die Klarinetten doppeln den Terzsprung, während die Violinen die Zwischenräume mit Achtelläufen füllen.

15 20

Cl. I, II *p*

FAN. *p*

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p* *f* *p*

B. *p* *f* *p*

Pian - go, ge - mo, pian - go, ge - mo, ge - mo, fra l'om - bre di mor - te: er - ro in -

23

Cl. I, II *f* *p* *f* *p*

FAN. *f* *p* *f* *p*

VI. I *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

B. *f* *p* *f* *p*

cer - to; da tut - ti m'in - vo - lo, no non a - scol - to che ge - mi-ti, e duo - lo,

29

Cl. I, II *f*

FAN. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

B. *f*

che ge - mi-ti, e duo - lo; non rav - vi - so che lut - to, e ter - ror, non rav - vi - so che lut - to, e ter - ror.

(Abb. 18, *Piangono, gemo, frà l'ombra di morte*, T. 15–34)

Sowohl die Terzfolge der Gesangsmelodie und Klarinetten als auch die Achtfelfigurierung der Violinen finden sich im weiteren Verlauf der Arie immer wieder und bilden den zweiten Abschnitt. Die letzten beiden Verse werden hingegen in Achtfelfläufen vertont, bei denen die

Violen in den Hintergrund treten und im *piano* mit Halben Notenwerten begleiten. Dabei ist in den ersten Violinen und in der zweiten Klarinette deutlich ein Quartgang zu vernehmen, der zwei Mal wiederholt wird und sich auch in der Gesangsstimme wiederfindet. Allerdings wird die Passage hier mit Achteln umspielt und der Quartgang lässt sich nur anhand der betonten Zählzeiten erkennen, die parallel zu den Violinen laufen. In T. 31 findet schließlich ein harmonischer Prozess statt, in dem Es-Dur durch ein Auflösungszeichen verlassen wird und ein C-Dur Akkord erklingt, der durch das *b* in den zweiten Violinen zu einem Septakkord umfunktioniert wird und dazu führt, dass der a-Teil in T. 34 nach C-Dur geführt wird.

Nach der Generalpause beginnt ohne Überleitung der a'-Teil (Vgl. Abb. 19). Der plötzliche Wechsel nach f-Moll führt dazu, dass sich trotz des gleichen musikalischen Materials die Stimmung grundlegend ändert und alles düsterer erscheint. Die von Zingarelli verwendeten Mittel scheinen im Notenbild geringfügig zu sein, doch gemeinsam mit dem Tonartenwechsel wird eine Kontrastwirkung erzeugt. Beispiele hierfür sind die deutlich größeren Intervallsprünge ab T. 42, die anstelle von Terzfolgen nun Oktav- und Quartsprünge aufweisen. Aber auch der abwärtsverlaufende Quartgang wird erweitert und intensiviert. In T. 46 wird der dritte Vers hierfür zu einer absteigenden Achtelkette ausgedehnt, die die Oktave um eine halbe Sekunde überschreitet. Bei der späteren Wiederholung des Verses in T. 54 erfolgt die Abwärtsfolge dann taktweise. Die Solo-Klarinette hatte zuvor nur einen kurzen Auftritt und füllte lediglich die Pause der Gesangsstimme zwischen den Versabschnitten. Im zweiten Teil wird sie hingegen solistisch behandelt und umspielt die Läufe von Fanano mit raschen Figurationen, die mit einem Triller akzentuiert werden. Nur die Streicher verfolgen hier nicht länger den Abwärtsgang und erzeugen durch den ständigen Sekundwechsel in Ganzen den harmonischen Klangteppich.

Darüber hinaus finden sich im a'-Teil neue Gedanken, wie die Unterbrechung des musikalischen Flusses in T. 50f. Hier führen Viertelpausen im Tutti immer wieder zu kurzen Unterbrechungen, die den gesamten Verlauf holprig erscheinen lassen und den letzten Verses *Non ravviso, che tutto, e terror* musikalisch ausdeuten.

35

Cl. I, II

FAN.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

20

p *f* *fp*

Pian - go, ge - mo, pian - go, ge - mo, ge - mo, fra l'om - bre di mor - te: er - ro in -

43

Cl. I, II

FAN.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p* *f* *p*

cer - to; da tut - ti m'in - vo - lo, non a - scol - to che ge - mi - ti, e duo - lo, che ge - mi - ti, e duo - lo;

50

Cl. I, II

FAN.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

f *p* *f* *p*

1. solo

non rav - vi - so che lut - to, e ter - ror, no non rav - vi - so che lut - to, e ter - ror,

(Abb. 19, *Piango, gemo, frà l'ombre di morte*, T. 35–57)

Während im a-Teil keinerlei Verswiederholungen vorzufinden sind, wird im zweiten Abschnitt der letzte Vers mehrmals vollständig wiederholt. Bei der ersten Wiederholung wird der Abwärtsgang aus dem a-Teil variiert. Anschließend folgen die zweite und dritte Wiederholung des

Verses (T. 58–77). Beide sind identisch gestaltet und erinnern vor allem in der Schlussbildung mit größeren Sprüngen und verlängerten Notenwerten an die Vertonung des zweiten Verses. Verstärkt wird dieser Eindruck auch durch die Wiederverwendung des Begleitmotivs der Violinen.

Zwar sind beide Wiederholungen melodisch, rhythmisch und harmonisch identisch, doch am Ende der dritten Wiederholung findet sich auf der letzten Silbe des Schlusswortes *terror* eine zehn Takte umfassende Koloratur (vgl. Abb. 20), durch die der höchste Ton *es'* erreicht wird. Zusammengesetzt aus dreimal drei Takten und einem Schlusstakt mit Triller, beinhaltet die Koloratur zwei Bausteine, auf die Zingarelli auch in anderen virtuosen Gesangspassagen innerhalb des Werkes häufig zurückgreift.

65
FAN. *che lut - to, e ter - ror.*

72 *ter - ror,*

(Abb. 20, *Piango, gemo, frà l'ombra di morte*, T. 65–77)

Der erste Baustein ist die Überbindung einer Halben Note in hoher Lage des jeweiligen Registers, gefolgt von einem raschen Zusammenbruch der Melodieführung durch schrittweise abwärtsgerichtete Sechzehntel. Der zweite Baustein ist eine folgende Synkope, eingeleitet durch eine Achtel auf der ersten Zählzeit. Die Tonfolge gleicht dabei einer Bogenbewegung, bei der in der Mitte des Taktes die Spitze erreicht wird. Diese beiden Elemente treten häufig direkt hintereinander auf und können mehrmals in variiert Form durch schnellere Notenwerte oder mit Verzierungen wiederholt werden. Zusammen mit einer Hinführung ergibt sich hier ein dreitaktiges Modell, auf dem die gesamte Koloratur aufgebaut ist.

Bei der vierten Wiederholung wird das musikalische Material der Einführung verarbeitet, womit Anfang und Ende der Arie einen Bogen bilden. Zum ersten Mal seit Beginn der Arie finden sich hier die punktierten Läufe in den Violinen, die die ersten Takte der Einleitung bildeten (vgl. Abb. 21). Allerdings wird hier nur das rhythmische Muster aufgegriffen, denn die Tonfolge beschränkt sich auf Grundtöne der harmonischen Folge. Anschließend findet eine harmonische Rückführung nach Es-Dur statt, womit die Ausgangstonart wieder erreicht ist. Zusätzlich wird im instrumentalen Nachspiel der punktierte Gestus vom Beginn aufgegriffen und leitet die Schlusskadenz ein.

77 20

Cl. I, II

FAN.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

non rav - vi - so che lut - to, che lut - to, e ter - ror, non rav - vi - so che lut - to, che lut - to, e ter - ror, che

23 87

Cl. I, II

FAN.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

lut - to, e ter - ror, che lut - to, e ter - ror, che lut - to, e ter - ror, che lut - to, e ter - ror, che lut - to, e ter

[parte.]

ror, di lut - tot, e ter - ror.

95

Cl. I, II

FAN.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 21, *Piango, gemo, frà l'ombra di morte*, T. 77-102)

Cadrà la quercia altera

Giovannis einzige Solo-Arie stammt ursprünglich aus *Il Trionfo di Davide* und wurde ohne jegliche Anpassungen in die römische Fassung von *La Distruzione di Gerusalemme* integriert. Somit stand die Arie zuvor in einem völlig anderen Handlungskontext, was die Frage aufwirft, inwiefern die Arie des Propheten Samuels plötzlich die Arie des Tyrannen Giovanni werden konnte. In *Il Trionfo di Davide* bildet die Arie den Schluss des Dialogs zwischen Michal und Samuel. Nachdem David von Saul den Auftrag erhalten hat die Philister zu besiegen, wendet sich Michal an Samuel. Ihrer Ansicht nach wird David in den sicheren Tod geschickt, denn sie versteht nicht, wie ein einfacher Hirte in der Lage sein soll, sich dem Feind zu stellen. Samuel aber glaubt an David, der mit Gottes Hilfe jeden noch so starken Gegner besiegen kann:

SAMUEL: Cadrà la quercia altera
 Che fa spavento, ed ombra,
 La luce, ch'essa ingombra
 Più chiara splenderà.

Nè dal poter di Borea
Al suol sarà distesa,
L'onor dell'altra impresa
Un zeffiretto avrà.⁷⁷²

Die Dichtung ist als Metapher angelegt, in der der Untergang des Feindes mit dem Fall einer hochmütigen Eiche (*quercia altera*) gleichgesetzt wird. Ihre Größe verbreitet einen Schatten des Schreckens, doch das Licht wird auch dieses Hindernis überwinden und stärker leuchten. In der zweiten Strophe finden sich mit Boreas, dem Gott des kalten Nordwindes und Zephyros, dem aus Westen kommenden Frühlingsboten, eine weitere metaphorische Gegenüberstellung der Mächte. Die Kernaussage lautet, dass egal wie groß die Überlegenheit des Feindes scheint, dennoch die Möglichkeit des Sieges besteht.

In einer vergleichbaren Situation befindet sich auch Giovanni, der sich dem römischen Heer stellen will und auf einen Sieg hofft. Somit lässt sich der Inhalt der Dichtung auch auf Giovanni übertragen und die Verwendung von Metaphern führt dazu, dass die Symbole umgedeutet und in den Handlungskontext von *La Distruzione di Gerusalemme* integriert werden können. Das gleiche gilt auch für die Komposition, bei der keine Änderungen vorgenommen wurden.

Zingarelli verwendet auch hier eine zweiteilige Anlage, bei der nach einer viertaktigen Einleitung zunächst beide Strophen präsentiert und anschließend in leicht variiertes Form wiederholt

⁷⁷² I-Mb LIBR00135, f. 7r.

werden. Dadurch ergibt sich ein aba'b'-Formmodell, das weitgehend auf demselben musikalischen Material basiert, wobei die zweite Strophe durch mehrfache Verswiederholungen stärker gewichtet ist.

Die Arie steht in Es-Dur mit vorgeschriebenem *allegro*, das sich über die gesamte Arie erstreckt. Durch das Fehlen der Flöten fällt der Bläserapparat etwas reduzierter aus. Generell dienen die Bläser hier über weite Strecken zur Akkordbildung und den Oboen ist es in der Schlussphrase gestattet, die Hauptmelodie des Gesangs gemeinsam mit den Violinen zu doppelnd.

In der viertaktigen Einleitung (vgl. Abb. 22) wird anhand der schnellen Figurationen und Tonketten der ersten Violine deutlich, dass die musikalische Darstellung der Winde ein wichtiger Bestandteil der Komposition ist.

Allegro

Cor. I, II
(in Mi b / Es)

Ob. I, II

VI. I

VI. II

Vla.

Fg.

B.

(Abb. 22, *Cadrà la quercia altera*, T. 1–4)

Obwohl die Winde musikalisch antizipiert werden, thematisiert die Gesangsstimme in der ersten Strophe zunächst den Fall der Eiche und betont dabei vor allem den Schatten (*ombra*), der von ihr ausgeht (vgl. Abb. 23). Damit die musikalische Ausdeutung nachvollziehbar ist, schreitet die Melodie des ersten Verses langsam in die Tiefe. Beginnend auf *es* erfolgt ein abwärtsgeführter Sextgang, dessen Ziel nicht nur der tiefste Ton der Arie einnimmt (*G*), sondern auch die Verbreitung des Schreckens und des Schattens mit den Worten *spavento* und *ombra*

aufgreift. Ab T. 14 mit Auftakt wird diese Passage mit demselben Text noch einmal wiederholt, allerdings ist der Ambitus um eine Sekunde verkürzt und der Ausgangspunkt um eine Oktave nach oben versetzt. In beiden Fällen nehmen die Streicher und der Bass den Abwärtsgang der Gesangsstimme auf, jedoch wird mit Sechzehntel- und Achtelrepetitionen eine Unruhe erzeugt. Nachdem *ombra* zum letzten Mal über zwei Takte als Orgelpunkt *B* (T.18–19) erklingen ist, folgt die musikalische Umsetzung der letzten beiden Verse der ersten Strophe. Hier bahnt sich das Licht seinen Weg durch die Baumkrone, um den Schrecken und den Schatten zu vertreiben. Dabei erinnern die punktierten Halben und Viertel an die Vertonung des ersten Verses, obwohl sich die Intervallfolge unterscheidet und die Phrase mit einem Oktavsprung schließt. Dasselbe gilt auch für den letzten Vers, allerdings wird hier die rhythmische Folge erstmals tonal aufwärtsgeführt, ehe die direkte Wiederholung des Verses zum Ausgangspunkt *f* mit Achteln, Vierteln und Vorschlägen zurückgeführt wird. Hierbei wird die Gesangsmelodie erstmals von den ersten Violinen in zweifacher Oktavierung gedoppelt.

4

Cor. I, II
(in Mi b / Es)

Ob. I, II

GIOV.

Ca - drà la quer - cia al - te - ra, che fà spa - ven - to, ed om - bra, ca -

VI. I

VI. II

Vla.

Fg.

B.

==

11

Cor. I, II

Ob. I, II

GIOV.

dra la quer - cia al - te - ra, che fà spa - ven - - to, ed om - bra, spa -

VI. I

VI. II

Vla.

Fg.

B.

The image shows a page of a musical score for the opera 'Cadrà la quercia altera'. It features a vocal line for GIOV. and an orchestral accompaniment. The vocal line includes Italian lyrics. The orchestral parts are for Cor. I, II; Ob. I, II; VI. I; VI. II; Vla.; Fg.; and B. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat sign between them. The first system starts at measure 4 and the second system starts at measure 11. The music is in a minor key and common time.

(Abb. 23, *Cadrà la quercia altera*, T. 4-16)

17

Cor. I, II

Ob. I, II

GIOV.
ven-to spa-ven-to, ed om bra, la lu-ce

VI. I

VI. II

Vla.

Fg.

B.



23

Cor. I, II

Ob. I, II

GIOV.
ch'es - sa in - gom - bra più chia - ra splen - de - rà, più. chia-ra_splen-de - rà.

VI. I

VI. II

Vla.

Fg.

B.

(Abb. 23, *Cadrà la quercia altera*, T. 17–29)

Im Anschluss folgt in T. 30 der b-Teil mit der zweiten Strophe, in denen Boreas und Zephyr auftauchen. Die beiden Winde werden auf unterschiedliche Weise musikalisch umgesetzt, wodurch ihre Eigenschaften und Gegensätze deutlich werden. Boreas, der Gott des kalten Nordwindes, wird gleich zu Beginn des ersten Verses erwähnt. Er wird in den ersten Violinen durch die bereits in der ersten Strophe vorkommenden Sechzehntelrepetitionen dargestellt. In hoher Lage (beginnend auf c'') wird dadurch nicht nur die klirrende Kälte, sondern auch eine Stagnation des melodischen Flusses musikalisch vermittelt. Dass sich dahinter tatsächlich eine Darstellung des Nordwindes verbirgt, lässt sich im Vergleich zur folgenden Zephyr-Vertonung bestätigen. Zephyr ist der Frühlingsbote, weshalb ihm leichtere und verspieltere Eigenschaften zugeschrieben werden. Diese spiegeln sich auch in den antiken Darstellungen der Windgötter. Während Boreas in seiner personifizierten Form auf der Nordseite des Turms der Winde als geflügelter alter Mann im schweren Gewand und mit Eiszapfen verziertem Bart dargestellt wurde, verkörpert der jugendliche und mit Blumen verzierte Zephyr das aufblühende Leben. Diese Leichtigkeit und Lebensfreude wird von Zingarelli auch musikalisch umgesetzt (vgl. Abb. 25), indem die Violinen und Oboen die Gesangstimme zunächst doppeln und die Ankündigung des Zephyrs (*un zeffiretto avrà*) deutlich hervorgehoben wird. Anschließend pausieren die Oboen und die ersten Violinen treten mit triolischen Einschüben zwischen den Hauptzählzeiten spielerisch hervor. Im Gegensatz dazu wirkt die Boreas-Passage (vgl. Abb. 24) mit schnellen Repetitionen in der ersten Violine, Achtelpausen (T. 32) und abwärtsgeführtem Gestus bedrohlicher.

30

GIOV. Ne dal po-ter di Bo - rea al suol sa - rà di - ste-sa, l'o - nor dell' al-ta im-pre-sa un

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 24, *Cadrà la quercia altera*, T. 30–35)

40

GIOV. un zef - fi - ret - to a - vrà, l'o - nor dell' al - ta im -

VI. I

VI. II

Vla.

B.

44

GIOV. pre - sa un zef - fi - ret - to a - vrà, l'o -

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 25, *Cadrà la quercia altera*, T. 40–44)

Nach einer Überleitung (T. 55–60) werden die vorherigen Abschnitte in leicht variiert Form wiederholt. Ein markanter Tonartenwechsel findet aber nicht statt und die Variationen werden mit wenigen Mitteln durchgeführt. Die Variation der ersten Strophe (T. 61 mit Auftakt) ist auf demselben rhythmischen Modell mit punktierten Halben und Vierteln gestaltet, allerdings wurde die Intervallfolge leicht geändert und tendenziell stärker abwärtsgeführt. Bei der instrumentalen Begleitung pausieren zunächst die Streicher und setzen zwei Takte später mit dem Boreas-Windmotiv (T. 64–66) ein, das an dieser Stelle unverändert erklingt. Dasselbe gilt auch für die Wiederholung der zweiten Strophe, bei der alle vorherigen musikalischen Elemente deutlich wiederzuerkennen sind und nur kleine Änderungen vorgenommen wurden, wie beispielsweise eine ausgedehntere Schlussphrase im Gesang oder die mehrfache Wiederholung des letzten Verses, bei der der Ankündigung des Zephyrs (*un zeffiretto avrà*) ein deutlich größerer Raum zur Verfügung gestellt wird und mit insgesamt 24 Takten den größten Abschnitt der Arie darstellt.

Auch die instrumentale Schlussgruppe steht im Zeichen des Zephyrs. Anstelle des musikalischen Materials der Einleitung wird hier der Beginn der Überleitung aufgegriffen, der sich

durch rasche und kurze Einschübe in den Violinen auszeichnet, die den verspielten und leichten Charakter in der zweiten Strophe repräsentierten.

Im Vergleich zu Fananos Arien *Sono in mar non veggo sponde* und *Piango gemo frà l'ombra di morte* finden sich in Giovanni Solo-Auftritt keine virtuoseren Koloraturen oder plötzliche harmonische Wendungen. Die Variationen fallen ebenfalls deutlich geringer aus und trotz der Windpassagen gibt es nur wenige musikalische Prozesse. Hierbei muss noch einmal daran erinnert werden, dass die Solo-Arien ohne Chor den weitaus geringeren Teil des Werkes einnehmen und im Vergleich zu den Chor- und Ensemblesnummern einen Ruhepol bilden. *La Distruzione di Gerusalemme* ist voll von Chor- und Ensembleszenen und dramaturgischen Steigerungen, weshalb eine einfacher gestaltete Solo-Arie im Gesamtkontext eine andere Wirkung aufweist, als sie es außerhalb des Werkes vielleicht vermag.

Andererseits verwundert es nicht, dass genau diese einfach gestaltete Arie bereits ein Jahr nach der Aufführung in Rom bei der Aufführung in San Carlo gestrichen wurde. Mit Michele Benedetti, einem der meistgefeierten italienischen Bassisten dieser Zeit, war die Aufwertung der Rolle des Giovanni unausweichlich. Für die Neugestaltung der Arie wurde mit *Quella superba Roma* ein neuer Text verwendet, der als Rache-Arie fungiert und den Charakter und die Motivation von Giovanni besser porträtiert, als es eine trostspendende Arie des Propheten Samuel aus *Il Trionfo di Davide* vermag.

Bei der musikalischen Umsetzung zeichnet sich ebenfalls ein Neuausrichtung ab. Im Vergleich zu *Cadrà la quercia altera* ist *Quella superba Roma* ein Feuerwerk, gefüllt mit gesanglicher Virtuosität, die sich nicht nur auf Benedettis Fähigkeiten stützt, sondern auch den Chor mit einbezieht und die Möglichkeiten des Orchesters – erweitert um Trompeten und Klarinetten – intensiver ausschöpft. In Neapel, wo das Publikum das Spektakel liebte, die Musiker im Orchester einen exzellenten Ruf hatten und auf den Bühnen auch auf visueller Ebene viel Wert auf Inszenierung gelegt wurde, passte die neue Arie hervorragend hinein.

72

GIOV. 

pen-tir - si pen - tir - si an - cor_ pe - trà an - cor_ pe - trà.

(Abb. 26, *Quella superba Roma*, T. 72–76)

Die zweimal vorkommende Koloratur (T. 72–75 u. T. 106–110) zeigt, welche Höhe der Bassist für diese Arie erreichen muss. Eine alternative Melodieführung ist in der Abschrift nicht angegeben, weshalb stark davon auszugehen ist, dass Benedetti in der Lage war diese Passage zu

singen. Doch nicht nur Höhen, auch die Tiefen müssen ersteinmal erreicht werden, und das teilweise mit Sprüngen, die die Oktave um eine Sexte überschreiten (T. 121).

121
GIOV.
Ro - - - ma tre - mar, Ro - ma - tre - mar, sì, tre-mar do - vrà,

(Abb. 27, *Quella superba Roma*, T. 121–127)

Mit diesen Mitteln gelingt es Giovanni den Chor der Männer zu überzeugen, dass die göttliche Rache den Fall der Römer einleiten wird. Gemeinsam wollen sie in den Krieg ziehen, der durch die Bläsergruppen mit ihrem rhythmischen Pattern und Fanfaren (T. 76–80) assoziierten Motiven immer wieder in Erinnerung gerufen wird. Die einzelnen Chorstimmen laufen über die gesamte Arie parallel, was die Einheit und Entschlossenheit musikalisch darstellt.

76
Ob. I, II
Cl. I, II
Trb. I, II (in Si b / B)
Cor. I, II (in Mi b / Es)
Fg.

(Abb. 28, *Quella superba Roma*, T. 76–80)

Zwei Versionen, die unterschiedlicher nicht sein könnten, doch am Ende erfüllen beide ihren Zweck. Zingarelli vorzuwerfen, er habe nur einfache Musik geschrieben, wäre mit Blick auf die Anpassungen für Neapel nicht gerechtfertigt. *Cadrà la quercia altera* erscheint zwar simpler gestaltet, doch gerade darin kann auch ihre Stärke liegen, sofern man den Gesamtkontext des Werkes berücksichtigt und die Nuancen erkennt.

Quel palpito ignoto

Bei Agars einziger Solo-Arie in G-Dur handelt es sich um eine Rache-Arie, in der sie keine innere Ruhe mehr findet und angesichts des Untergangs auch den Tod und den Ausgang des Krieges nicht länger fürchtet.

AGAR: Quel palpito ignoto
 Che sento nell'alma
 M'invola la calma,
 Tremare mi fa.

 Ti scuoti gran Dio
 Vendetta vogl'io.
 Il barbaro insulta
 Non sente pietà.⁷⁷³

Das innerliche Beben und Verlangen nach Rache werden hierbei musikalisch umgesetzt und im *Allegretto* mit rasanten Läufen und gelegentlichen Einbrüchen in der instrumentalen Begleitung dargestellt. Im Vergleich zu den vorherigen Arien bildet ein Streichensemble die Begleitung und es wird zum ersten Mal auf Holz- und Blechbläser verzichtet. Selbst das Fagott, welches im gesamten Werk den *Basso continuo* doppelt und nur selten als selbstständige Stimme hervortritt – ist hier nicht vorzufinden. Zingarelli verwendete ein zweiteiliges AA'-Formmodell, dessen Großabschnitte mittels einer Fermate deutlich voneinander getrennt werden. Dabei ist der A'-Teil über weite Strecken identisch zum A-Teil und unterscheidet sich lediglich in der zusätzlichen Schlussgruppe sowie alternativen Melodieführung in den Violinen und Gesangsstimme.

Das Zittern wird den Zuhörer:innen gleich zu Beginn der Einleitung vermittelt, indem die Streicher Sechzehntel mit *staccato* repetieren. Nach drei Tonwiederholungen erfolgt in allen Stimmen eine Sechzehntelpause, ehe der nächste Ton eine Sekunde tiefer auf dieselbe Weise repetiert und unterbrochen wird. Verstärkt wird dieser Effekt durch den dynamischen Wechsel zwischen *forte* und *piano*.

Nach sieben Takten setzt Agar mit dem Gesang auf einem Auftakt in T. 6 ein (Vgl. Abb. 29). Auch hier wird der innere Gefühlszustand gleich zu Beginn ausdrucksvoll vermittelt. Ein chromatischer Aufgang von *h'* nach *e''* kennzeichnet dabei den ersten Vers, in dem Agar auch das innerliche Pochen (*Quel palpito ignoto*) erwähnt. Die Violinen spielen währenddessen im *piano* gebundene Sextsprünge und Pausen führen zu einer metrischen Verschiebung, wodurch weder die erste, noch die zweite Zählzeit im 2/4-Takt mit den Violinen zusammenlaufen. Zusammen

⁷⁷³ I-Nn LP 7881, S. 17f.

mit Agars chromatischem Lauf, der neben Punktierungen auch Synkopen aufweist (T. 8), scheint die Metrik schwankend und instabil. Damit das Konstrukt sich nicht vollständig verläuft, bilden Viola und Bass mit Achtelrepetitionen einen Orgelpunkt auf g, der den Puls der gesamten ersten Strophe bildet und nur am Ende der beiden Phrasen den Ton zur Kadenzbildung wechselt.

In T. 21 mit Auftakt beginnt nach einer zweitaktigen Überleitung die zweite Strophe, die jetzt in A-Dur steht. Hier wendet sich Agar an Gott und verlangt nach Rache (*vendetta vogl'io*), was durch die mehrmalige Wiederholung des Verses deutlich betont wird. Die Gesangsmelodie verläuft auch hier eher sprunghaft mit chromatischen Einschüben und Synkopierungen. Längere Phrasen, in denen sich eine Melodie entwickelt und Räume für Koloraturen entstehen, finden sich auch hier nicht. Im Zentrum der musikalischen Ausdeutung stehen ihre Rachegelüste und der Zorn, der sich durch ihr Beben und Zittern offenbart.

Neben den Rachegelüsten werden in der zweiten Strophe auch die beiden letzte Verse wiederholt und bilden erstmals einen musikalischen Kontrast. Über drei Takte begleiten die Streicher den Gesang jetzt akkordisch mit Vierteln auf der jeweils ersten Zählzeit. Hierdurch verlangsamt sich plötzlich das rasante Tempo und die Verständlichkeit der beiden letzten Verse (T. 32ff., *Il barbaro insulta / non sente pietà*) steht im Vordergrund.

In T. 43 mit Auftakt beginnt nach einer Generalpause die Wiederholung. Nennenswerte Änderungen, die Auswirkungen auf den musikalischen Verlauf hätten oder Variationen des bereits vorhandenen Materials darstellen, bleiben aus. Auch die Tonart G-Dur wird für die erste Strophe aufgegriffen, wodurch sich nur eine alternative Melodieführung als Änderungen erkennen lassen. Bei der Wiederholung der zweiten Strophe finden sich hingegen markantere Änderungen. Zunächst fällt auf, dass diese Passage nicht länger in A-Dur beginnt und stattdessen in der Tonika G-Dur steht. Auch der Charakter der instrumentalen Begleitung hat sich geändert. Anstelle von rasanten Zweiunddreißigstel-Ketten bilden die ersten Violinen Akzente mit Verzierungen auf den Zwischenzählzeiten. Die zweite Violine spielt jetzt rasche Doppelgrifffolgen mit Punktierungen und kurzen Notenwerten.

Zusammengefasst ist Agars Arie geprägt von Zorn und Rachegelüsten, die von einem Streichersatz aufgegriffen und mit einem schnellen Tempo, kurzen Notenwerten, raschen Läufen, dynamischen Wechsel und exklamatorischen Intervallen musikalisch umgesetzt werden. Es ist der einzige Moment in *La Distruzione di Gerusalemme*, in dem das Publikum einen Einblick in Agars Charakter erhält. Deutlich wird dabei, dass sie Mariannes Gegenpart einnimmt und nicht an einer diplomatischen Lösung interessiert ist. Stattdessen verfällt sie ihrem Zorn und

singt im Namen der Kriegsbefürworter, wodurch auch diese Partei durch eine neue Solo-Figur repräsentiert wird.

1 Allegretto

The musical score is for the first system, starting at measure 1. It features a vocal line (A) and four instrumental lines (VI. I, VI. II, Vla., B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The vocal line begins with the lyrics 'Quel pal - pi-to i-gno-to, che sen-to nel'. The instrumental parts are highly rhythmic, with VI. I and VI. II playing sixteenth-note patterns. Dynamics include *f*, *p*, and *fp*. A double bar line with repeat dots is at the end of the system.

A. *Quel pal - pi-to i-gno-to, che sen-to nel*

VI. I *f p f p f p*

VI. II *f p f p f p*

Vla. *f p f p f p*

B. *f p f p f p*

10

The second system starts at measure 10. The vocal line continues with 'al-ma, m'in - vo - la la cal - ma, tre - ma-re mi - fa, m'in - vo - la la cal-ma, tre - ma - re - mi - fa.' The instrumental parts continue with similar rhythmic patterns. Dynamics include *fp*, *f*, and *p*. A double bar line with repeat dots is at the end of the system.

A. *al-ma, m'in - vo - la la cal - ma, tre - ma-re mi - fa, m'in - vo - la la cal-ma, tre - ma - re - mi - fa.*

VI. I *fp fp f p f*

VI. II *fp fp f p f*

Vla. *fp fp f p f*

B. *fp fp f p f*

19

The third system starts at measure 19. The vocal line begins with 'Ti scuo - ti, gran Di - o ven - det-ta, ven-det-ta, vo-gl'i - o, ven-det-ta vogl''. The instrumental parts continue with similar rhythmic patterns. Dynamics include *p*, *f*, and *p*. A double bar line with repeat dots is at the end of the system.

A. *Ti scuo - ti, gran Di - o ven - det-ta, ven-det-ta, vo-gl'i - o, ven-det-ta vogl'*

VI. I *p f p*

VI. II *p f p*

Vla. *p f p*

B. *p f p*

(Abb. 29, *Quel palpito ignoto*, T. 1–25)

26

A. i - o ven - det - ta vogl' i - o il bar - ba-ro in - sul - ta non sen - te pie - tà. Il

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p*

33

A. bar-ba-ro in-sul-ta non sen-te pie-tà, il bar-ba-ro in-sul-ta non sen - - - te pie - tà. Quel

VI. I *f* *f p* *f p* *f*

VI. II *f* *f p* *f p* *f*

Vla. *f* *f p* *f p* *f*

B. *f* *f p* *f p* *f*

The image shows a musical score for the aria 'Parto che se più resto'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 26-32, and the second system covers measures 33-42. The vocal line (A.) is in the soprano clef with lyrics in Italian. The instrumental parts include Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). Dynamics are indicated by 'f' (forte) and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

(Abb. 29, *Quel palpito ignoto*, T. 26–42)

Parto che se più resto

Kurz vor dem Finale des zweiten Aktes treffen Marianne, Manasse und Gioseffo zum letzten Mal aufeinander. Marianne bittet den römischen Botschafter, sich von ihrem Ehemann verabschieden zu können, ehe dieser als Gefangener ins gegnerische Lager zurückgeführt wird. Gioseffo will ihr diesen Wunsch erfüllen und schenkt ihnen einen letzten Moment der Zweisamkeit. Zuvor verabschiedet er sich in seiner Arie *Parto che se più resto* von den beiden Liebenden, zu denen er eine freundschaftliche Beziehung aufgebaut hat.

Gioseffo: Parto che s'io più resto
 Forse divento infido
 Pensa, che a te mi fido
 Senza temer di te. (*a Manas.*)

E tu, che nel mio petto
 Tanta virtù destasi
 Non paventar ti basti
 Conoscerai mia fè. (*a Marian.*)

Oh Dio! Che incanto è questo!
 Se a voi più resto unito
 Mi scorderò di Tito
 Mi scorderò di me! (*parte*⁷⁷⁴)

Die Dichtung umfasst drei Strophen, die sich jeweils an eine der anwesenden Personen richten. Zunächst wendet sich Gioseffo an Manasse und teilt ihm seinen Abgang mit. Blicke er noch länger, bestehe die Gefahr, dass er zum Verräter werde. Dabei betont er noch einmal, dass er keine Furcht habe und Manasses Wort vertraue. Die zweite Strophe richtet sich an Marianne. Ihr Verhältnis ist aufgrund von Gioseffos Gefühle für sie komplexer, doch mittlerweile hat er akzeptiert, dass Mariannes Herz nur für Manasse schlägt. Es sei ihr aber gelungen, die Tugend in seinem Herzen neu zu wecken. In einem vorausgehenden Rezitativ hat er ihr bereits das Wort gegeben, sich für Manasse bei Titus einzusetzen. Daher solle sie sich nicht länger fürchten und stattdessen auf sein Versprechen vertrauen. In der letzten Strophe wird die Perspektive auf Gioseffos inneren Konflikt gelenkt. Er fühlt sich wie verzaubert und befürchtet, dass wenn er noch länger bei den beiden verweilt, er nicht nur Titus und seine Aufgabe, sondern auch sich selbst vergessen würde. Hierbei wird deutlich, dass auch Gioseffos Charakter im Laufe des Werkes einen inneren Prozess durchlief. Während er zu Beginn der Handlung treuer Untergebener von Titus war und den Widerstand von Giovanni und Manasse als töricht empfand, verspürt er nun Mitleid mit Manasse und akzeptiert ihn als Helden, der mit Mut seine Heimat verteidigt und bereit ist sich selbst dafür zu opfern.

Für Gioseffos Abschiedsarie in F-Dur wurde eine dreiteilige Arienform gewählt, in der jede Strophe individuell vertont wurde und einen eigenen musikalischen Abschnitt bildet. Diese werden durch Takt- und Tempowechsel deutlich voneinander getrennt. Während am Anfang und am Ende mit *allegro* ein schnelles Tempo vorgeschrieben ist, herrscht im Mittelteil ein langsamerer Gestus im *andante*. Trotz der Unterschiede hinsichtlich des Tempos und der Metrik, wird die harmonische Einheit mit F-Dur bewahrt. Das Orchester setzt sich aus einem Streicherapparat, Hörnern, Oboen und Fagotte zusammen und ist über weite Strecke homogen

⁷⁷⁴ CDN-Tftl itp pam 00985, S. 36f.

angelegt. Obwohl die Oboen an zwei Stellen die Versübergänge allein gestalten und die Violinen vereinzelt die Gesangsmelodie doppeln, finden sich keine solistischen Phrasen, die eine bestimmte Stimme oder Instrumentengruppe von den übrigen abgrenzt. Grundsätzlich werden auch in dieser Arie der Gesangsstimme große Freiheiten und Entfaltungsmöglichkeiten gegeben.

Die Eröffnung bildet ein zweimaliger Ausruf, mit dem Gioseffo seinen Abschied einleitet (Vgl. Abb. 30). Auf eine Einleitung wird hierbei verzichtet. Auf der ersten Zählzeit im 4/4-Takt findet sich eine Fermate auf der Tonika F-Dur, zu der bereits die erste Silbe des Wortes *parto* erklingt und mit einem abwärts gerichteten Oktavsprung ($f''-f'$) endet. Ehe dieses Prinzip in T. 3 mit einem Terzsprung wiederholt wird, füllt die erste Violine den Zwischenraum mit gebunden Sechzehntelgruppen im *piano*, die schrittweise – und in T. 2 auch chromatisch – im Umfang einer Terz nach oben steigen. Trotz der kleinen Momente, in denen die Tonfolge aufwärtsgerichtet ist, verlaufen die Ausgangstöne auf den Zählzeiten in Sekundschritten abwärts ($h''-a''-gis''-f''-e''-d''$). Dieses Prinzip wird bis zum Ende des zweiten Verses fortgeführt, indem die anfänglichen Intervallsprünge der Gesangsstimme mit Achteln nun schrittweise durchgeführt werden und eine höhere Silbendichte entsteht.

Ab T. 11 wird der zweite Vers mit einer Koloratur auf *divento* noch einmal wiederholt, bei der die Begleitung mit Akzenten auf der ersten und dritten Zählzeit stärker in den Hintergrund gestellt wird und die Gesangsmelodie erstmals virtuoser gestaltet ist. Der Ambitus überschreitet die Oktave dabei um eine Terz und die Tonfolge beschränkt sich nach den Wechseln zwischen Sekund- und Terzsprüngen auf schrittweise durchgeführte Sechzehntelketten, deren höchster Punkt in T. 13 erreicht wird und den Abgang zum Schlussston f (T. 15) einleitet, der von den Violinen und Oboen im Abstand einer Quinte und Oktave gedoppelt wird.

Allegro

Cor. I, II (in Fa / F)

Ob. I, II

GIOS.
Par - to, par - to; che se_ più re-sto for - se for-se di-ven-to in

VI. I

VI. II

Vla.

Eg.

B.



Cor. I, II (in Fa / F)

Ob. I, II

GIOS.
fi - do, for - se_ di - ven - - - - - to in - fi-do;

VI. I

VI. II

Vla.

Eg.

B.

(Abb. 30, *Parto che s'io più resto*, T. 1–15)

Anschließend findet in den Violinen eine zweitaktige Überleitung statt, bei der die Sechzehntelgruppen vom Beginn wiederholt werden, ehe die Vertonung des dritten Verses folgt. Es

handelt sich dabei um eine Variation der vorherigen Phrase, deren Anfangstakte (T. 7 u. 17) identisch sind. Auch die folgende Abwärtsbewegung ist mit dem Anfangston *g''* identisch zu T. 5, jedoch wird hier das *b* nicht länger zum *h* aufgelöst und die beiden Schlusstöne verweilen ohne Terzsprung auf *c''*. Auch die Begleitstimmen halten sich weiterhin zurück, doch anstelle der immer wieder auftauchenden Sechzehntelgruppe bildet ein rascher Oktavaufgang die Überleitung zur folgenden Koloratur, in der der Aufstieg zwei Takte später aufgegriffen und um zwei Takte erweitert wird. Zwar bildet auch das *a''* den höchsten Ton, doch fällt die stärkste Betonung auf die Schlussbildung der Phrase. Hier verwendet Zingarelli erneut einen Baustein zur Gestaltung von Melismen, der schon in *Piango gemo frà l'ombra di morte* und *Sono in mar non veggo sponde* verwendet wurde. Zu erkennen ist dieser Baustein am Anfang von T. 24, wo das Tempo und die Bewegung nach Sechzehntel- und Achtelfolgen plötzlich auf eine Halbe *g''* zum Stillstand kommen. Die Tondauer wird dabei mit einem Haltebogen zur folgenden Achtelgruppe erweitert und in T. 26 noch einmal wiederholt. Allein betrachtet ist dieses musikalische Element keine Besonderheit, doch der Kontrast, der durch die plötzliche Erhöhung der Tondauer eintritt und zugleich den rhythmischen Fluss durchbricht, wird deutlich wahrnehmbar und findet sich in den anderen Kompositionen immer wieder (vgl. Abb. 31, T. 22ff.).

Obwohl mit der Koloratur alle Verse der Strophe erklingen sind, ist das Ende des Abschnitts noch nicht erreicht. Deutlich wird das auch in der Harmonik, denn die Koloratur endet in T. 28 auf der Dominante C-Dur und eine Rückführung zur Tonika wurde bislang nicht angekündigt. Das scheint aber auch noch nicht das Ziel der Komposition zu sein. Anstelle einer Schlusskadenz folgt nämlich eine weitere, nur vier Takte lange (vgl. Abb. 31, T. 28–32) Passage, die C-Dur als neue Tonika etabliert. Daraus ergibt sich eine zweimalige Kadenz bestehend aus Tonika, Subdominantparallele und Dominante. Doch nicht nur der harmonische Verlauf führt zu einem Hervortreten der Passage, auch das Zusammenspiel zwischen Gesangsmelodie und Begleitstimmen ist in dieser Form bislang nicht vorgekommen. Während im Gesang eine Folge von jeweils einer Viertel und zwei Achteln die Rhythmik bestimmt, bilden die Streicher gemeinsam mit den Fagotten den harmonischen Klangteppich im *piano*. Mit Halben Notenwerten und einer Tonfolge in Sekundsritten und Terzsprüngen entsteht im Vergleich zu den vorherigen rasanten Figurationen für vier Takte ein Moment des Durchatmens und der Ruhe. Im Vordergrund steht hier die harmonische Folge der Kadenz, die von der Melodie der Gesangstimme umspielt wird und den gesamten letzten Vers umfasst, in dem Gioseffo verkündet, dass er jetzt frei von Furcht sei (*senza temer di te*). Dieser Vers wird in der nachfolgenden Schlusskadenz wiederholt, allerdings liegt auch hier der Fokus auf den Akkordbildungen, die im Wechsel C-Dur als Schlussakkord bestätigten.

21

Cor. I, II
(in Fa / F)

Ob. I, II

GIOS.

sen - za te - mer di te _____, te - mer di te _____, te - mer di

VI. I

VI. II

Vla.

Fg.

B.



28

Cor. I, II
(in Fa / F)

Ob. I, II

GIOS.

te, sen - za te - mer te - mer di te, sen - za te - mer te - mer di te, sen - za te - mer di te.

VI. I

VI. II

Vla.

Fg.

B.

(Abb. 31, *Parto che s'io più resto*, T. 21–34)

Eine Generalpause in T. 34 und doppelter Mensurstrich kündigen den zweiten Abschnitt der Arie an. Neben der Rückkehr zu F-Dur als Tonika und dem Tempowechsel ins *andante* wird

hier auch die Taktart in einen 2/4-Takt abgeändert. Die Abgrenzung zum vorherigen Abschnitt wird noch weiter intensiviert, indem zunächst eine viertaktige Einleitung (T. 35–38) den neuen musikalischen Gestus antizipiert und die Sextolen als ein Hauptmerkmal des zweiten Abschnitts etabliert. Denn bis auf die Schlussbildungen wird die Gesangsstimme von den Violinen mit Akkordbrechungen in Sextolen begleitet, die gemeinsam mit der Akzentuierung der Hauptzählzeiten in den restlichen Stimmen den Puls bestimmt.

The image shows a musical score for measures 35-38, marked 'Andante'. The score includes parts for Cor. I, II (in Fa / F), Ob. I, II, Vl. I, Vl. II, Vla., and B. e Fg. The music features a change to 2/4 time and the use of sextuplets (marked '6') in various instruments, starting with a piano (p) dynamic and moving to forte (f) later in the passage.

(Abb. 31, *Parto che s'io più resto*, T. 35–38)

Die Gesangsmelodie ist geprägt von einer punktierten Rhythmik mit viertaktiger Periodik, deren Tonfolge sich neben anfänglichen Repetitionen vor allem aus Terz- und Quintsprüngen zusammensetzt. Ausgedehnte Melodiephrasen oder Melismen sind hier nicht zu finden, stattdessen strebt der Puls des Orchesters immer weiter und treibt die syllabisch gestaltete Gesangsmelodie weiter voran. Am Ende der Strophe angelangt (T. 44) wird mit einer Fermate und Pause in den Instrumentalstimmen der Raum für die Gesangsstimme aufgebrochen. Die Violinen werfen die Sextolen und adaptieren mit Achteln und Vierteln die restlichen Begleitstimmen. In T. 46 tritt eine Solo-Oboe mit einer Zweiunddreißigstelgruppe für einen Takt (T. 46) kurz hervor, grundsätzlich bleibt das Orchester aber weiterhin im Hintergrund. Die Öffnung des Raumes wird von der Gesangsstimme hier noch zurückhaltend genutzt. Zwar finden sich zwei Triolen (T. 44 u. 45), doch der Verlauf der Melodie und auch die punktierte Rhythmik erinnern stark an den Anfang des zweiten Abschnitts. Einzig das Zurücktreten der Violinen führt dazu bei, dass die Gesangsstimme deutlich in den Vordergrund tritt.

Nach zwei aufeinander folgenden Generalpausen (T. 49 u. 50) wird die Strophe noch einmal leicht variiert wiederholt. Dabei bleibt der musikalische Gestus bestehen, lediglich die Tonfolge

der Gesangsmelodie wurde leicht verändert und die Passage beginnt jetzt harmonisch auf dem Dominantseptakkord. Dennoch gibt es am Ende der Wiederholung eine Steigerung, die das Finale des Abschnittes bestimmt (vgl. Abb. 32). Erneut werfen hier die Violinen die Sextolen und öffnen der Gesangsstimme wieder einmal der Raum, doch dieses Mal ergreift der Gesang die Möglichkeit zur virtuoson Ausgestaltung. Das gelingt durch eine höhere Dichte an Triolen mit großen Intervallsprüngen innerhalb der jeweiligen Gruppierungen (Sexte und Quinte) sowie einem Ambitus im Umfang einer None ($e'-f''$), der in den letzten sechs Takten vollständig durchlaufen wird (vgl. Abb. 32, T. 56–60).

50
 GIOS. E tu che nel mio pet - to tan - ta vir - tù, vir - tù de - sta - sti,
 VI. I *p*
 VI. II *p*
 Vla. *p*
 B. e Fg. *p*

55
 Cor. I, II (in Fa / F) *f*
 Ob. I, II *f*
 GIOS. non pa - ven - tar; ti ba - sti: co - no - sce - rai mia fe, co - no - sce - rai mia fe. Oh
 VI. I *f* *p* *f*
 VI. II *f* *p* *f*
 Vla. *f* *p* *f*
 B. e Fg. *f* *p* *f*

(Abb. 32, *Parto che s'io più resto*, T. 50–61)

Der letzte und zugleich längste Abschnitt beginnt nach der Fermate in T. 61 (vgl. Abb. 33). Hierfür wurde der 4/4-Takt wiedereingeführt und das Tempo kehrt ins *allegro* zurück. Ein Tonartenwechsel findet nicht statt und erneut ist gleich zu Beginn F-Dur als Tonika etabliert. Anstelle von Sechzehntelgruppen und Triolen bzw. Sextolen beschränken sich die Violinen

zunächst auf eine konstante Fortbewegung in Achteln, in der F-Dur und a-Moll Akkorde im *piano* gebrochen werden. Die tiefen Stimmen setzen auf der ersten und dritten Zählzeit jeweils einen Akzent, während die Melodie der Gesangstimme trotz des hohen Tempos mit Vierteln und Halben weniger aufgebracht und standhafter wirkt.

61 **Allegro**

Cor. I, II (in Fa / F)

Ob. I, II

GIOS.
Oh Di - o! Oh Di - o! Che in-can-to è que - sto! Che in-can-to è que - sto!

VI. I

VI. II

Vla.

Fg.

B.

(Abb. 33, *Parto che s'io più resto*, T. 61–67)

Der ruhige Verlauf gewährleistet dabei auch eine hohe Textverständlichkeit. Gioseffo wendet sich hier an Gott, und nachdem die vorherigen Strophen an Manasse und Marianne gewidmet waren, stehen hier nun seine Gefühle im Zentrum. Wenn er noch länger zurückbleibe, werde er seine Aufgabe und letztendlich sich selbst vergessen. Diese Sorge äußert er im zweiten Vers, der nicht direkt im Anschluss erklingt und erst durch eine dreitaktige Pause mit instrumentaler Überleitung (T. 68–70) eingeleitet wird. Dabei wird sowohl die Begleitung als auch der Gestus der Gesangsmelodie beibehalten. Lediglich am Ende der sechstaktigen Phrase (T. 70–75) wird mit dem Wechsel zwischen Sekundschrift und Terzfall eine Schlussbildung erzeugt. Zweimal wird der zweite Vers wiederholt, doch ehe die dritte Wiederholung stattfindet, wird erneute eine dreitaktige Pause als Zwischenspiel eingeschoben. Die Violinen verfolgen dabei weiter das Begleitschema, während die Oboen in zwei Takten den harmonischen Wechsel zwischen Tonika und Subdominante gestalten.

In T. 78 mit Auftakt erklingt der zweite Vers ein letztes Mal verkürzt über zwei Takte. Anschließend folgt eine weitere Pause, auf die der letzte Vers folgt. Hier verändert sich der musikalische Gestus, denn anstelle einer schreitenden Melodieführung finden sich verstärkt schnellere Abwärtspassagen (T. 80f. u. 82f.) und die Achtelbewegungen der Violinen werden mit Pausen und Terz- bzw. Quartsprüngen im *staccato* markanter gestaltet. Darüber hinaus werden auch die Oboen durch die Dopplung der Abwärtspassagen in der Gesangsstimme stärker in den musikalischen Prozess integriert.

Ab T. 86 treten erstmals ausgedehnte Koloraturen auf, die die Länge des Abschnitts begründen (vgl. Abb. 34). Die erste Koloratur findet sich auf dem Wort *scorderò* und verdeutlicht, dass Gioseffos größte Sorge das Vergessen seiner Pflicht und seiner selbst ist. Hierfür schaffte Zingarelli der Gesangsmelodie durch die Rücknahme der Begleitstimmen einen Raum zur Entfaltung. Lediglich die Violinen doppeln die Melodie tongleich (VI. I) bzw. in der Unterterz (VI. II). Die Koloratur weist dabei keine besonderen rhythmischen Figurationen oder überraschend große Intervallsprünge auf. Sie besteht zu Beginn nur aus Terz- und Quartsprüngen (T. 87f.) und verläuft ab T. 89 schrittweise im *staccato*. In T. 92 ist mit einer ganzen Note auf *a* der vermeintliche Schluss der Phrase erreicht, doch die letzte Silbe wird auf den folgenden Takt um eine punktierte Halbe auf *g* ausgedehnt. Die beiden nachfolgenden Viertel (*g'* und *f'*) schließen den Abschnitt auf der Tonika.

Nach einer Viertelpause wird ein Aufwärtsgang in der Gesangsstimme eingeleitet (*c''-a''*), der die nächste Koloratur beginnend in T. 96 vorbereitet. Durch die zweimalige Wiederholung (T. 96ff. u. 103ff.) kurz vor dem Ende der Arie erhält sie eine starke Aufwertung, die auch durch eine kontrastierende musikalische Gestaltung zustande kommt. Es verwundert nicht, dass es sich hierbei ausgerechnet um die Stelle im Text handelt, in der Gioseffo den Fokus auf sich lenkt. Die Koloratur umfasst hier nur das Pronomen *me*, das am Ende des letzten Verses (*Mi scorderò di me!*) steht. Anders als zuvor wird das Pronomen aber nicht mit Achtelketten, Intervallsprüngen und im *staccato* durchgeführt. Stattdessen findet in ganzen Notenwerten eine langsame Abwärtsbewegung statt, die beginnend auf *a''* schrittweise zum *f''* geführt wird. Auf der letzten Zählzeit des erreichten Taktes wird das *f''* zum *fis''* alteriert und dient als Leitton zum *g''* in T. 99. Den Schluss bildet dabei erneut der von Zingarelli verwendete rhythmische Koloratur-Baustein. Während die tiefen Begleitstimmen den Abwärtsgang der Gesangsmelodie aufgreifen, treten die Violinen in kleinen Gruppierungen hervor, in denen mit Punktierungen und Intervallsprüngen Akzente gesetzt werden.

83 91

Ob. I, II

GIOS.
mi_scor - de - rò di_ Ti - to, mi scor

VI. I
p

VI. II
p

Vla.
p

B. e Fag.
p

92

Cor. I, II
(in Fa / F)
p *f*

Ob. I, II
p *f*

GIOS.
-de - - - - - rò, di me, mi scor - de - rò di

VI. I
f *p*

VI. II
f *p*

Vla.
f

B. e Fag.
f

96

Cor. I, II
(in Fa / F)

Ob. I, II

GIOS.
me, mi_scor - de - rò di me,

VI. I
f *p*

VI. II
f *p*

Vla.
p *f*

B. e Fag.
p *f*

(Abb. 34, *Parto che s'io più resto*, T. 83–101)

Diese Folge wird noch einmal identisch wiederholt, ehe im direkten Anschluss der letzte Vers noch weitere Male wiederholt wird und die Schlussgruppe definiert. Die Rhythmik wird hierbei von Achteln und punktierten Vierteln dominiert, während die Begleitstimmen lediglich die

Hauptzählzeiten betonen. Auch hier wird die Betonungen des Pronoms *me* weiterverfolgt, indem es in T. 180 und 110 melismatisch gestaltet ist und den höchsten Ton *a''* umspielt. Das instrumentale Nachspiel basiert auf dem musikalischen Material der Einleitung und ist anhand der Sechzehntelgruppen mit chromatischen Einschüben in den Violinen deutlich wahrzunehmen. Im Gegensatz zu den vorherigen Abschnitten wird die Schlusskadenz nach F-Dur geführt, womit die Arie in derselben Tonart schließt.

Solo-Arien mit Chor

Bei den bisher analysierten Solo-Arien herrschte in den meisten Fällen eine einfache musikalische Sprache vor, deren Grundlage auf weniger komplexen Formen, klaren Melodielinien und harmonischen Prozessen basierte. Auch die Gesangsmelodien weisen nur wenige Koloraturen oder virtuose Passagen auf, werden aber trotz mangelnder Virtuosität durch die grundsätzliche Zurückhaltung des Orchesters, dem Spiel mit den Klangfarben und gesetzten Akzenten entsprechend hervorgehoben. Somit werden die wenigen virtuosierten Effekte intensiv wahrnehmbar und die Möglichkeit der stimmlichen Entfaltungen steht im Vordergrund. Dabei muss auch der Umstand berücksichtigt werden, dass Zingarelli die Arien auf die Solist:innen der römischen Aufführung zuschnitt, die zu den besten ihrer Zeit zählten und deren Stimmen überaus beliebt waren. Es ist daher davon auszugehen, dass die Räume von den Sänger:innen entsprechend mit Improvisationen und Verzierungen gefüllt worden sind.

Während die reinen Solo-Arien sich mit musikalischer Zurückhaltung auf die Gefühle und inneren Prozesse der Figuren konzentrieren, sind die Arien mit Chorbegleitung durch die Anwesenheit des Chores exzentrischer gestaltet. Mit Steigerungen, großen Effekten, gesanglicher Virtuosität, dem häufigen Gebrauch von Verzierungen und der intensiveren Verwendung von Soloinstrumenten, findet ein vielfältigerer musikalischer Prozess statt.

Unterteilen lassen sich diese Arien in zwei Gruppen. Bei der einen Hälfte handelt es sich um die Auftrittsarien von Marianne, Manasse und Gioseffo, die trotz gleicher Funktion unterschiedlich gestaltet sind. Während Marianne in *Me meschina! Io spargo invano* über den vermeintlichen Verlust ihres Ehemannes gemeinsam mit den Töchtern der Leviten trauert, kehrt Manasse in *Cessin le lacrime* überraschenderweise als Held zurück und wird triumphierend von seinen vorauseilenden Soldaten angekündigt. Die militärische Komponente findet sich auch in Gioseffos Arie *Vengo a voi di lauri adorno*, in der er als Botschafter die Bühne betritt und gemeinsam mit den römischen Soldaten die Gnade und Güte des Titus verkündet.

Die restlichen drei Arien thematisieren hingegen andere Handlungsverläufe. In *L'augurio fortunato* vereint Manasse seine Männer und zieht in die Schlacht. Gemeinsam mit dem Chor äußert Marianne in *Infelice! Sventurata!* ihren Schmerz, als ihr Ehemann nach verlorener Schlacht als Gefangener und Botschafter von Titus zurückkehrt. Die letzte Arie bildet ihr Rondò *Ombra cara, a te d'intorno*, in dem sie den Tod herbeisehnt, der sie mit Manasse wiedervereinen wird.

Me meschina! Io spargo invano

In dem Glauben, ihren Geliebten auf dem Schlachtfeld verloren zu haben, betritt Marianne gemeinsam mit den *Figlie de' Leviti* die Bühne und verkündet ihren Kummer. Der Chor versucht mit tröstenden Worten sie zu ermutigen und versichert ihr, dass Gott ihr Leid wahrnimmt und der Himmel ihr beistehen wird. Doch der Schmerz, den der angebliche Tod ihres Ehemanns in ihr auslöst, ist zu groß:

MARIANNE: Me meschina! Io spargo invano
Le mie voci, i miei lamenti.

Coro delle Figlie de' Leviti: A quel pianto, a quegli accenti
Forse calma in Ciel darà.

MARIANNE: Qual lusinga! Ah voi sapete
Che morì lo Sposo mio,
Nò, sperar più non poss'io
Nè soccorso, nè pietà.

Coro delle Figlie de' Leviti: Non temer, che il nostro Dio
Al tuo duol si placherà.⁷⁷⁵

Der Aufbau der Cavatina orientiert sich an der Textfolge und ist in zwei Abschnitte unterteilt. Nach einer Einleitung (T. 1–9) beginnt die Vertonung der ersten Strophe mit zweimaliger Wiederholung des Textes, ehe im direkten Anschluss in T. 20 der Chor antwortet. Eine Generalpause in T. 24 kündigt den zweiten Abschnitt an, in dem das Tempo vom *sostenuto* ins *allegro* geführt wird. Dieser ist aufgrund des dreimaligen Textdurchlaufs der letzten Strophe und den beiden Versen des Chores nicht nur der Längste. Mit seinen Koloraturen, chromatischen Läufen und dynamischen Steigerung ist er auch gleichzeitig der facettenreichste Abschnitt. Den Anfang bildet auch hier wieder ein Wechsel zwischen Solo-Passage (T. 24–40) und Chor (T. 40–

⁷⁷⁵ CDN-Ttfl itp pam 00985, S. 7.

44), der mit minimalen Veränderungen in den Begleitstimmen und Verlauf der Gesangsmelodie in variiert Form noch einmal wiederholt wird (T. 44–58). Mit dem erneuten Einsatz des Chores (T. 58) ist durch die Vereinigung von Sologesang und Chor (T. 62ff.) der musikalische Höhepunkt erreicht, der den letzten Teil des Abschnitts bestimmt. Bereits beim ersten Durchlauf der zweiten Strophe findet eine überraschende personelle Erweiterung des Chores statt, die in den überlieferten Libretti nicht angegeben wurde. Denn neben den Frauenstimmen gesellen sich im zweiten Abschnitt Männerstimmen hinzu, die die tröstenden Worte der *Figlie* aufgreifen. Beim dritten Textdurchlauf werden Sologesang und Chor erstmals vereint, während Marianne in der höchsten Lage den melodischen Verlauf des Chores umspielt und immer wieder virtuos ausbricht.

Die Besonderheit der Cavatina ist unter anderem die solistisch angelegte Harfe, die auch in den Rezensionen des *Gesellschaftsblatts für gebildete Stände* erwähnt und als Davidsharfe beschrieben wurde. Sie diene somit nicht nur zur Gestaltung einer charakteristischen Klangfarbe, sondern impliziert als Instrument König Davids auch den jüdischen Glauben der Leviten, obwohl Marianne bereits im Geheimen zum Christentum konvertiert ist. Gemeinsam mit ihrem „jüdischen Kleid“⁷⁷⁶ wurde ein Bild erzeugt, das dem Publikum eindeutig das Judentum vermittelte. Bei der zehntaktigen Einleitung steht die Harfe im Zentrum des musikalischen Geschehens (vgl. Abb. 35). Gleich zu Beginn eröffnet sie mit dem Orchester und einer Folge von drei Es-Dur Akkorden die Cavatina, ehe die Oberstimme bereits die Melodie des später einsetzenden Sologesangs antizipiert. Während die Gesangsstimme in der Oberstimme mit punktierter Achtel zu Beginn und anschließenden Sechzehntelläufen in Terz- und Sextabstand gedoppelt wird, beschränkt sich die Unterstimme auf Vierteltonrepetitionen, die den Grundton des jeweiligen Taktes definieren. Die tiefen Stimmen des Orchesters übernehmen diese Art der Begleitung, während Violinen und Bläser jeweils die zweite und dritte Zählzeit des 4/4-Taktes mit Doppelgriffen (VI. I u. II) oder raschen Repetitionen akzentuieren.

⁷⁷⁶ *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, 2/67 (1812), Sp. 526.

1 **Sostenuto**

Cor. I, II
in Mi \flat / Es

Cl. I, II
in Si \flat / B

Arpa

VI. I

VI. II

Vla.

B.

f *p*



6

Cor. I, II

Cl. I, II

Arp.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

(Abb. 35, *Me meschina! Io spargo invano*, T. 1–9)

Mit dem Einsatz des Sologesangs (vgl. Abb. 36, T. 10) tritt die Harfe jedoch nicht komplett in den Hintergrund. Sie steht im Dialog mit Marianne und spielt in die Pausen der Gesangsstimme immer wieder Sechzehntelfigurationen hinein, die im weiteren Verlauf an Ausdruck zunehmen.

In T. 13 tauchen innerhalb eines Taktes gleich zwei Gruppierungen auf, die im nachfolgenden Takt in zwei Akkorde münden (B-Dur und c-Moll) und einen bislang statischen Harmonieverlauf weiter öffnen. Noch deutlicher ist die Harfe wieder in T. 15 wahrnehmbar, wo sie auf dem Schlusston des Gesangs ein in Zweiunddreißigstel ausgeschriebenes Arpeggio beginnt und mit einem abwärts gerichteten Oktavsprung ($b''-b'$) den entstandenen Zwischenraum komplett ausfüllt.

9 **Sostenuto**
MAR. Me me-schi-na! lo_ spar-go in va - no le mie vo - ci, i_ mie la - men-ti. Me me - schi - na! lo_ spar-go in
Arp.

15
MAR. va - no le mie vo - ci, i miei la - men - ti, le mie vo - ci, le mie vo - ci, i mie la - men - ti.
Arp. *p*

(Abb. 36, *Me meschina! Io spargo invano*, T. 9–20)

Auch beim Chor-Abschnitt (vgl. Abb. 37) ist die Harfe maßgeblich an der musikalischen Gestaltung beteiligt. Während die Bläser pausieren, repetieren die Violon über fünf Takte lang ein b als Orgelpunkt und die Violinen doppeln jeweils die beiden Chorstimmen. Deren Verlauf zeichnet sich durch den ständigen Wechsel zwischen Achtelton und -pause aus, wodurch der melodische Fluss rhythmisch zwar unterbrochen wird, die einzelnen Silben der beiden Verse dafür aber deutlich zu verstehen sind. Diese Statik wird nun von der Harfe durchbrochen, die auch den harmonischen Wechsel zwischen Tonika und Dominantseptakkord definiert. Mit gebrochenen Akkorden, die jeweils mit einem Sextsprung beginnen, gefolgt von Terz- oder Quartwechsel, findet in der Oberstimme der Harfe eine ununterbrochene Bewegung statt, die sich klanglich vom restlichen Verlauf hervorhebt.

20 **Sostenuto**

Sopran
A quel pian - to, a que - gli ac - cen - ti for - se cal - ma il Ciel da - rà.

Arp.
A quel pian - to, a que - gli ac - cen - ti for - se cal - ma il Ciel da - rà.

p

(Abb. 37, *Me meschina! Io spargo invano*, T. 20–24)

Erst im zweiten Abschnitt der Cavatina zieht sich die Harfe zunächst aus dem musikalischen Geschehen weitestgehend zurück und das Tempo wird ins *allegro* geführt. Lediglich ein einzelner Es-Dur Akkord in T. 31 sowie die Beteiligung an der Gestaltung der Kadenz am Ende der Koloratur (T. 39f.) werden ihr zugeschrieben. Die entstandene Lücke wird weitestgehend von den Violinen gefüllt, die weniger expressiv mit einzelnen Vierteln oder Quint- und Sextwechsellern in Achtelbewegung den Gesang begleiten. Durch das Wegfallen der Harfe konzentriert sich der zweite Abschnitt stärker auf Marianne, deren melodischer Verlauf mit weitaus größeren Intervallsprüngen bis hin zur Oktave virtuoser gestaltet ist und erstmals den Raum für eine Koloratur erhält. Ehe aber der höchste Ton (*a'*) erreicht wird, findet sich in T. 37 ein chromatischer Abwärtsgang (vgl. Abb. 38, T.36f.).

31

MAR.
Non_ spe - rar più non_ poss' i - o nè_ soc - cor - so nè_ pie - tà, nè_ soc - cor - so nè_ pie - tà, nè_ pie - tà.

(Abb. 38, *Me meschina! Io spargo invano*, T. 31–40)

Chromatische Passagen zur musikalischen Darstellung von Affekten, die meist der Trauer oder dem Kummer zugeordnet werden können, werden im gesamten Werk eher selten verwendet. Zingarelli ging recht sparsam mit diesem expressiven Effekt um. Wenn aber doch chromatische Läufe auftauchen, so finden sich diese meist in Mariannes Solo-Passagen.

Mit dem Einsatz des Chores und der Erweiterung durch Tenor- und Bassstimmen findet in T. 40 eine deutlich wahrnehmbare Steigerung statt. Der Verlauf der Melodie wird hierbei auch nicht länger von Pausen unterbrochen und ist von fortlaufenden Vierteln geprägt, während der

Streicherapparat mit Tonrepetitionen und kürzeren Notenwerten die Passage vorantreibt. Der Wechsel zum erneuten Einsatz des Sologesangs in T. 44, mit dem auch die folgende Variation beginnt, ist fließend gestaltet. Der Ablauf wird mit dem Wechsel zwischen Solo-Passage und Chor beibehalten, die Melodie ist über weite Strecken unverändert und auch die Koloratur wird Ton für Ton wiederholt. Nur der erste Vers (T. 44–48) weist rhythmische und melodische Veränderungen auf, die Mariannes Ausruf *Qual lusinga!* mit einem Einsatz in höherer Lage (*f'*) weiter intensivieren.

Nach der Koloratur (T. 57) meldet sich die Harfe wieder zu Wort und das Finale der Cavatina setzt ein. Nach wie vor sind die Männerstimmen im Chor in Viertelbewegungen beteiligt. Da die Streicher diesen Gestus imitieren, werden alle Zählzeiten betont und es entsteht eine große musikalische Einheit. Nur die Harfe sticht wieder mit ihren Akkordbrechungen hervor. In T. 62 erklingen Chor, Harfe und Sologesang erstmals zusammen, doch Marianne ordnet sich dem Chor nicht unter (vgl. Abb. 39). Der vermeintliche Verlust von Manasse plagt sie weiter und verdeutlicht sich durch ihre Achtelbewegungen und Intervallsprünge, mit denen sie die Akkordbrechungen der Harfe umspielt und klanglich eine Nähe zum Soloinstrument erzeugt wird. Am Ende der Phrase wird der musikalische Prozess durch eine Koloratur (T. 66–73) aufgebrochen, bei der die Harfe pausiert und die kontinuierliche Bewegung des Chores mit Viertelpausen auf den beiden Schlussworten *si placherà* allmählich in Stillstand gerät. In der Koloratur wird hingegen die Hoffnungslosigkeit mit den Worten *nè pietà* hervorgehoben, wodurch die Trauer und der Trost musikalisch gegenübergestellt werden. Dass Marianne aber nicht zu trösten ist, wird den Zuhörer:innen auf einfachste Weise vermittelt. Nachdem der Chor zu Beginn der Koloratur durch die Viertelpausen allmählich ins Stocken gerät, schweigt er ab T. 70 ganz. Musikalisch wird der Koloratur somit ein möglichst großer Raum zur Verfügung gestellt, denn der Streicherapparat wird mit Grundtönen auf der ersten und dritten Zählzeit auf das Geringste reduziert. Die Koloratur besteht aus zwei Teilen, bei der die ersten drei Takte (T. 66–68) noch einmal wiederholt werden und für die Schlussbildung um zwei Takte erweitert werden.

Das Ende der Koloratur kennzeichnet der Einsatz des Chores und der Harfe. Dabei wird der Gestus des vorherigen Abschnitts aufgegriffen und mit der Hinzunahme der Bläsergruppe weiter gesteigert. Auffällig dabei ist, dass sich Marianne musikalisch nun stärker dem Chor unterordnet, indem sie die Tonrepetitionen aufgreift und die Melodie der Sopranstimme in Terzlage doppelt. Bis auf einen kurzen Ausbruch mit raschem Aufwärtslauf in T. 79 wirkt der Schluss der Arie dadurch homogener, obwohl Marianne auf textlicher Ebene trotz aller Bemühungen des Chores weiterhin nicht an die Minderung ihres Leides glaubt. Die letzten sechs Takte bilden das instrumentale Nachspiel und Schlusskadenz, in der die Harfe mit ihren Brechungen und

sechsmaligem Erklängen des Schlussakkordes Es-Dur auch am Ende den restlichen Instrumenten übergeordnet ist.

62

MAR. No non spe - rar più non poss' i - o nè soc - cor - so, nè pie - tà

Coro di D. rà, che for - se Id - dio al tuo duol si pla - che - rà; si pla - che - rà, si pla - che -

Coro di U. rà, che for - se Id - dio al tuo duol si pla - che - rà; si pla - che - rà, si pla - che -

Arpa

VI. I

VI. II

Vla.

B.

67

MAR. , nè pie - tà, nè pie - tà. Nè soc -

Coro di D. rà, si pla - che - rà, si pla - che - rà. al tuo

Coro di U. rà, si pla - che - rà, si pla - che - rà. al tuo

Arp.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 39, *Me meschina! Io spargo invano*, T. 62–73)

Cessin le lacrime

Nach Mariannes Auftrittsarie folgt ein Secco-Rezitativ, in dem sie Manasses Fall auf dem Schlachtfeld genauer schildert. Giovanni reagiert verständlicherweise mit Entsetzung (*Oh Figlio! Oh tristo giorno!*) und sieht die Schatten um sich kreisen, während Fanano auf ein Signal hinweist, das aus der Stadt ertönt. Hierfür wird das Rezitativ durch eine dreitaktige Einfügung unterbrochen (vgl. Abb. 40), in denen zwei Trompeten das erwähnte Signal musikalisch umsetzen.



(Abb. 40, *Ah ti raffrena, spiegati?*, T. 25–27)

Noch wissen die Personen nicht, was dieses Zeichen zu bedeuten hat und vermuten aufgrund ihrer Hoffnungslosigkeit das Schlimmste. Marianne wendet sich an Gott, während Fanano über die endlose Trauer klagt. Damit endet das Rezitativ und es folgt die direkte Auflösung, wer oder was sich hinter dem Signal verbirgt.

Aus der Ferne nähert sich ein Chor, der das Tränenvergießen für beendet erklärt und das Volk auffordert, sich nicht länger den Ängsten und Zweifeln hinzugeben. Denn der starke und furchtlose Krieger kehrt zurück:

Primo coro:	Cessin le lacrime Le angosce i palpiti.
Secondo coro:	Viene il terribile Forte Guerrier.
Primo coro:	E' in volto pallido.
Secondo coro:	Di Sangue Lurido Ha il Braccio, e il Manto.
Tutti:	Ma vivo intanto Torna frà noi. ⁷⁷⁷

Zwar ist sein Gesicht blass (*E' in volto pallido*) und die Hände sind blutverschmiert (*Di Sangue Lurido / Ha il Braccio, e il Manto*), doch trotz seines äußerlichen Zustandes ist er noch am

⁷⁷⁷ CDN-Ttfl itp pam 00985, S. 8.

Leben. Der Held ergreift das Wort und es offenbart sich, dass sich hinter diesem Anblick Manasse verbirgt, der sich freudig an seine Frau und seinen Vater wendet:

MANASSE: Ah Sposa! Ah Genitor! Eccomi a voi.

Volgi mia speme
Quei mestri rai
Cara vedrai
Lo Sposo in me.

Non è il mio seno
Di vita privo
Respiro, e vivo
Mi ben per te.

Ah quanto giubilo
Quale piacer!

Tutto il coro: Ah quanto giubilo
Quale piacer!⁷⁷⁸

In der musikalischen Umsetzung entschied sich Zingarelli für eine durchkomponierte Arie mit mehreren Sektionen, die durch einen *Accompagnato*-Einschub miteinander verbunden werden. Neben Manasse ist auch Marianne in der Partitur als Solistin notiert, allerdings schweigt sie über den gesamten Verlauf der Arie und erhält ihren Einsatz erst im anschließenden *Secco*-Rezitativ. Da am Ende des Notensystems aber in beiden Abschriften anstelle eines Schlussstriches ein Doppelstrich folgt, und der finale C-Dur Akkord auf identische Weise auch den Anfang des Rezitativs darstellt, handelt es sich hierbei um eine groß angelegte Szene.

Die Besetzung zeichnet sich durch einen großen Bläserapparat aus; zusammengesetzt aus zwei Hörnern, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten und Fagotten. Zu Beginn der Arie spielen nur die Bläser eine viertaktige Einleitung, die mit Punktierungen und Achteln eine Fanfare erklingen lassen, die die Ankunft der Soldaten und Manasses verkündet. Der Melodieverlauf basiert dabei auf dem Trompeten-Einschub des vorausgegangenen Rezitativs, was auch die Beibehaltung der Tonart (C-Dur) erklärt.

⁷⁷⁸ CDN-Ttfl itp pam 00985, S. 9.

Allegro

Corno I, II
(in Do / C)

Flauto I

Flauto II

Oboe I

Oboe II

Clarinetto I
(in Do / C)

Clarinetto II
(in Do / C)

(Abb. 41, *Cessin le lacrime*, T. 1–4)

Der Einsatz der Streicher in T. 5 markiert auch den Anfang des Chorsatzes (vgl. Abb. 42). Unterteilt in zwei Männerchöre mit jeweils Tenor- und Bassstimmen (*Primo coro*, *Secondo coro*), beginnt zunächst der *Primo coro* und greift in seiner Melodie das musikalische Material der Einleitung auf. Nach zweieinhalb Takten pausiert der erste Chor und der *Secondo coro* wiederholt das bereits erklungene Material (T. 8f.).

Bei der Schilderung des blassen Gesichtes und der blutverschmierten Hände (T. 11–16) ändert sich der musikalische Gestus deutlich. Hierfür wird auf die militärisch angehauchten Punktierungen in den Begleitstimmen verzichtet und der Melodieverlauf wirkt durch viele Tonrepetitionen statischer. Auch dynamisch wird hier ein Kontrast erzeugt, indem ein plötzlicher Wechsel vom *forte* ins *piano* stattfindet. Noch weiter intensiviert wird das Ganze durch die überschriebene Anweisung *sotto voce* beim Einsatz des *Primo coro*.

Im Grunde handelt es sich hier um eine musikalisch umgesetzte Dramatisierung, in der die Chöre den Eindruck vermitteln, als sei Manasse doch gefallen. Dass der Schein aber trügt und der Held wohlauf ist, wird in T. 17 sofort aufgeklärt. Die Dynamik wechselt wieder ins *forte*, alle Stimmen des Orchesters setzen ein, der punktierte Rhythmus wird wieder aufgegriffen und beide Chöre erklingen erstmals zusammen mit der frohen Botschaft: *Ma vivo intanto / Torna frà noi*.

5

Pr. Coro
 Ces - sin le la - gri - me le an - go - schie e i pal - pi - ti. *sotto voce* È in vol - to pal - li - do.
 Ces - sin le la - gri - me le an - go - schie e i pal - pi - ti. *sotto voce* È in vol - to pal - li - do.

Sec. Coro
 vie - ne il ter - ri - bi - le for - te guer - rir.
 vie - ne il ter - ri - bi - le for - te guer - rir.

VI. I
f

VI. II
f

Vla.
f

B.
f

13

Pr. Coro
 ma vi - vo in - tan - to tor - na fra ...
 ma vi - vo in - tan - to tor - na fra ...

Sec. Coro
 Di san - gue lu - ri - do ha il brac - cio, il man - to. ma vi - vo in - tan - to tor - na fra ...
 Di san - gue lu - ri - do ha il brac - cio, il man - to. ma vi - vo in - tan - to tor - na fra ...

VI. I
f

VI. II
f

Vla.
f

B.
f

19

Pr. Coro
 no - - - i, ma vi - vo in - tan - - - to tor - na fra no - - - i.
 no - - - i, ma vi - vo in - tan - to tor - na fra no - - - i.

Sec. Coro
 no - - - i, ma vi - vo in - tan - - - to tor - na fra no - - - i.
 no - - - i, ma vi - vo in - tan - to tor - na fra no - - - i.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 42, *Cessin le lacrime*, T. 5–24)

Für die Abschnittbildung folgt in T. 24 eine Generalpause, die den Einsatz von Manasse markiert. Über acht Takte erstreckt sich hier ein *Recitativo accompagnato*, in dem der zurückgekehrte Held seine Ehefrau und seinen Vater zweimalig anruft und bestätigt, dass er noch am

Leben sei: *Ah Sposa! Ah Genitor! Eccomi a voi*. Die Streicher begleiten diesen Abschnitt mit kurzen Figurationen auf der zweiten Zählzeit und einem raschen, schrittweise im *staccato* durchgeführten Abwärtsgang in T. 30. Die Melodieführung des Sologesangs zeichnet sich hingegen durch kurze Ausrufe auf *sposa* und *genitor* aus. Die Betonung aber liegt eindeutig auf dem Wort *eccomi*, das in hoher Lage (*g'*) ausgedehnt wird. Zusätzlich erklingen in den Violinen G-Dur Akkorde im *forte*, die zur intensiveren Akzentuierung beitragen.

Nach diesem kurzen Rezitativ folgt in T. 33 der erste Arien-Abschnitt, in dem das Tempo vom *allegro* ins *andante* geführt wird und die Taktart bei gleichbleibender Tonart (C-Dur) vom 4/4-Takt in den 2/4-Takt wechselt. Mit Haltetönen im hohen Register (*f'* und *g'*), Verzierungen und einer kurzen Koloratur überzeugt Manasse die Anwesenden von seinem Zustand. Dabei wird er von den Flöten unterstützt, die die Pausen mit Zweiunddreißigstel-Figurationen füllen und den Gesang imitieren. Letzteres ist beispielsweise ab T. 51 mit der Imitation der musikalischen Gestaltung des Wortes *respiro* deutlich wahrzunehmen, wodurch noch einmal betont wird, dass die Flöten den Atem des Lebens repräsentieren.

46 Andante

Fl. I, II

MAN.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

Non è il mio se-no di vi - ta_ pri-vo; re - spi - ro, re - spi - ro, vi - vo, mioben, per te.

(Abb. 43, *Cessin le lacrime*, T. 46–56)

Für den nächsten Abschnitt wurde in T. 73 erneut ein Doppelstrich gesetzt, allerdings ändert sich auch hier die Tonart nicht und das Tempo wird beibehalten. Lediglich die Taktart wird zum 4/4-Takt zurückgeführt. Der Übergang ist hier fließend gestaltet und auf eine Zäsur in Form einer Generalpause oder Fermate wurde verzichtet. Zwar pausiert der Gesang einen Takt lang, doch die Streicher werden direkt in den neuen Abschnitt hineingeführt. Bis zum Einsatz des Chores (T. 86) besteht dieser Abschnitt zunächst aus einer Solo-Passage, in der Manasse seine Freude über den glücklichen Ausgang und seine Rückkehr als Lebender bejubelt (*Ah quanto giubilo / Quale piacer!*). Die Begleitung wurde auf den Streichersatz reduziert, der in den tiefen Stimmen lediglich die Grundtöne repetiert, während die Violinen mit Punktierungen

und Intervallsprüngen (Quinte, Sexte und Septime) Bewegungen erzeugen. Durch die Zurückhaltung des Orchesters entsteht wieder eine größere Räumlichkeit für die Entfaltung des Gesangs. Statt auf Verzierungen und wilde Koloraturen setzt Zingarelli hier auf Klarheit. Hierfür wurde der Text syllabisch vertont und die Versanfänge breiten sich mit einer punktierten Halben in hoher Lage (*g'*) aus. Im Zusammenspiel mit den Violinen, die in tiefer Lage mit Achtelpunktierungen vorangetrieben werden, wirkt Manasses Gesang beinahe so, als wolle er die aufgebrauchte Menge beruhigen.

73
 MAN. Ah qua-le giu - bi - lo! Qua - le pia - cer! Ah qua - le giu - bi - lo! Qua - le pia - cer!
 VI. I *p* *f* *p*
 VI. II *p* *f* *p*
 Vla. *p* *f* *p*
 B. *p* *f* *p*

(Abb. 44, *Cessin le lacrime*, T. 73–80)

Einzig in T. 83 findet sich ein Melisma auf dem Wort *quale*, das durch die Verwendung von Triolen rhythmisch aufgewertet wird und gleichzeitig auch den höchsten Ton der Arie (*a'*) anstrebt. Mit dem Einsatz des Chores (T. 86) pausiert der Sologesang (vgl. Abb. 45). Schnell wird dabei deutlich, dass nicht nur derselbe Text aufgegriffen wird, sondern auch der ruhige und schreitende Gestus von Manasses Gesang übernommen wird. Neben der syllabischen Vertonung finden sich auch hier auf den ersten Silben der beiden Verse doppelt so lange Notenwerte in hoher Lage, die den Jubelruf darstellen. Ab T. 90 findet mit der Angabe *sotto voce* im Chor ein dynamischer Wechsel statt, was vor allem auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass Manasse hier erstmals gemeinsam mit dem Chor singt. Bei seinem Einsatz singt er eine Oktave über der Tenorstimme, was zu einer deutlichen Akzentuierung und Hervorhebung des Sologesangs führt. Hinzu kommt noch das in Triolen gehaltene Melisma von T. 83, welches in der Pause des Chores in T. 92 identisch wiederholt wird. Bei der letzten Wiederholung der beiden Verse wird ein abwärts geführter Quartgang zweimal wiederholt, der in der Solo-Stimme mit Halben und Achtelvorschlägen klar hervorsteht. Der Chor greift die tendenzielle Abwärtsbewegung auf, doch werden die einzelnen Silben durch Viertelpausen voneinander getrennt.

86

MAN. Ah quan-to giu - bi - lo! Qua - le pia - cer, qua -

Pr. Coro Ah qua-le giu - bi - lo! Qua - le pia - cer! Ah quan-to giu - bi - lo! Qua - le pia - cer, qua -

Sec. Coro Ah qua-le giu - bi - lo! Qua - le pia - cer! Ah quan-to giu - bi - lo! Qua - le pia - cer, qua -

VI. I *tr* *f* *p*

VI. II *tr* *f* *p*

Vla. *p*

B. *p* *f* *p*

95

MAN. le pia - cer, qua - le pia - cer!

Pr. Coro le pia - cer, qua - le pia - cer!

Sec. Coro le pia - cer, qua - le pia - cer!

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

B. *f*

(Abb. 45, *Cessin le lacrime*, T. 86–99)

The image shows a musical score for four string parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Via.), and Bass (B.). The score is numbered 100 at the beginning. The Violin parts feature rapid sixteenth-note passages, while the Viola and Bass parts play more rhythmic, eighth-note patterns. The score concludes with a final chord in C major.

(Abb. 45, *Cessin le lacrime*, T. 100–103)

Das hat zur Folge, dass der Chor jeweils die Hauptzählzeiten betont, auf denen wiederum der Tonwechsel im Sologesang stattfindet. Und da auch der Text identisch ist, erklingen in allen Stimmen dieselben Silben, was letztendlich zu einer stärkeren Betonung des Quartganges führt. In den letzten sechs Takten findet schließlich das instrumentale Nachspiel statt, das nur durch Streicher mit Achtel- und Sechzehntel-Tonrepetitionen die C-Dur Schlusskadenz einleitet. Da der Held und seine Gefährten bereits angekommen sind, ist ein Aufgreifen der Fanfaren als äußeres Signal nicht länger notwendig.

Wie einleitend erwähnt, folgt nach dem C-Dur Schlussakkord kein Schlusstrich und das nachfolgende *Recitativo accompagnato* wird direkt an die Arie angebunden. Auch der Umstand, dass Marianne über die gesamte Arie hinweg als Solo-Stimme aufgeführt wurde, aber erst jetzt im Rezitativ zu Wort kommt, spricht für einen größeren musikalischen Zusammenhang. In nur sechs Takten findet hier ein kurzer Dialog statt, in dem auch Giovanni miteingebunden wird. Marianne und Giovanni möchten von Manasse erfahren, welches göttliche Wunder ihn gerettet habe und was auf dem Schlachtfeld geschehen ist. Ein Doppelstrich kündigt den Tonartwechsel von C-Dur nach A-Dur an und ein zweites *Recitativo accompagnato* folgt. Hier berichtet Manasse nun ausführlich, wie ein Schlag ihn zu Boden zwang. Gott habe seine Seele in diesem Moment geführt, weshalb Manasses Rettung im weiteren Handlungsverlauf als Zeichen für den bevorstehenden Sieg interpretiert wird. In der musikalischen Umsetzung des Rezitativs sorgen die Violinen mit raschen Aufwärtsbewegungen und Harmoniewechseln für Spannungen in der Erzählung. Sobald Manasse die Hilfe Gottes erwähnt und beschreibt, wie er sich vom Boden erhob, wird die musikalische Spannung mit Hilfe der Violinen dargestellt. Hierfür wird nach jeder Aussage eine rascher und kurzer Aufwärtsgang gespielt, dessen Ausgangston taktweise erhöht wird und dabei die Harmonik von der Tonika A-Dur zur Subdominante (D-Dur) über Fis-Dur nach h-Moll wandert. Ziel des harmonischen Wechsels ist die Etablierung von G-Dur

als neue Grundtonart, in der das Rezitativ nach Mariannes Antwort endet und ein Schlussstrich das Ende der großen musikalischen Anlage kennzeichnet.

Vengo a voi di lauri adorno

Die nächste Auftrittsarie gebührt Gioseffo, der als Botschafter das Friedensangebot überbringt und fest von der Rettung Jerusalems überzeugt ist. Hierfür müssen Giovanni und seine Anhänger lediglich Titus als Sieger anerkennen und sich seiner Macht beugen – nur so werden alle Ängste beseitigt und Jerusalem kann wieder atmen:

GIOSEFFO: Vengo a voi di lauri adorno
 Del gran Tito Ambasciador,
 Di clemenza è questo il giorno
 Se cedete al suo valor.

Così spogliata
Da' suoi timori,
Non più turbata
Da tanti orrori
Gerusalemme
Respirà.⁷⁷⁹

Begleitet wird er dabei vom Chor der Römer, der die letzte Strophe wortgleich aufgreift und gemeinsam mit ihm an das Ende des Krieges glaubt, zumal Titus Gnade verspricht und sie nicht davon ausgehen, dass das Volk Jerusalems in seiner aussichtslosen Situation dieses Angebot ausschlagen wird.

Die Anlage der Cavatina beschränkt sich auf zwei Großabschnitte, deren letzter Teil wiederholt und variiert wird. Daraus ergibt sich eine ABB'-Form, in der der A-Teil als Solo-Abschnitt konzipiert ist. Im B-Teil gesellt sich dann der Chor hinzu, doch erst in der Wiederholung singen Solist:in und Chor für die Finalwirkung gemeinsam. Als Grundtonart herrscht über den gesamten Verlauf G-Dur, die Taktart steht zunächst im 4/4-Takt und als Tempoangabe ist ein *allegro* vorgeschrieben. Den Anfang bildet eine instrumentale Einleitung, die die Grundstimmung mit großer Besetzung vermittelt. Neben den Streichern findet sich mit zwei Oboen, zwei Flöten und zwei Hörnern ein ausgeprägter Bläserapparat, der sich im Laufe der Aria immer wieder von den Streichern emanzipiert und einzelne Instrumente die Melodielinien des Gesangs doppeln. Die Einleitung umfasst sechs Takte im Tutti, in der – wie so häufig im Werk – für die Ankunft der Römer ein militärischer Gestus mit Punktierungen, Achtelrepetitionen und *staccato*

⁷⁷⁹ I-Nn LP 7881, S. 10f.

Spielweise vermittelt wird (vgl. Abb. 46). Ein Gedanke, den Zingarelli in der neapolitanischen Überarbeitung später noch stärker herausarbeiten wird.

(Abb. 46, *Vengo a voi di lauri adorno*, T. 1–6)

Mit dem Einsatz von Gioseffo (vgl. Abb. 47, T. 7) kehrt durch den Wechsel ins *piano* und dem Pausieren der Bläser plötzlich Ruhe ein. Die Begleitung der Violinen wechselt in Akkordbrechungen mit hohen Intervallsprüngen in tiefer Lage (Sexte u. Quarte), behält aber die punktierte Rhythmik bei, während der Bass die Hauptzählzeiten betont und die Violen mit Doppelgriffen die Terz und Quinte des G-Dur Akkords über vier Takte als Klangfläche ausbreiten. Die viertaktige Gesangsmelodie wirkt mit großen Notenwerten, Viertelvorschlägen und klarer Melodieführung darüber anmutig und überzeugend. Immerhin ist Gioseffo noch fest davon überzeugt, dass er der Friedensbringer ist.

(Abb. 47, *Vengo a voi di lauri adorno*, T. 7–10)

In der Mitte von T. 10 setzen dann die Bläser im *forte* wieder ein und füllen die Pausen der Streicher und des Sologesangs. Dieser kurze Einsatz im Umfang von zwei Takten verleiht dem soeben erklingenden Vers im Nachhinein eine Betonung und zeigt, mit welcher Standhaftigkeit Gioseffo und die Römer hier aufmarschieren. Insgesamt vermitteln die ruhige Melodieführung und die Zurückhaltung des Orchesters, dass es sich hierbei nicht um einen Täuschungsversuch oder gar einen Hinterhalt handelt. Trotz der friedlichen Absichten wird mit kurzen Einschüben

auf klanglicher Ebene immer wieder daran erinnert, dass sich hier Soldaten gegenüberstehen. Trotz ihrer Kürze und Einfachheit genüge die wenigen Akzente zur musikalischen Vermittlung. Ein Beispiel findet sich in T. 16 und 18, wo am Ende des zweiten Verses *del gran Tito ambasciator* und dessen Wiederholung im *forte* gemeinsam mit den Bläsern rhythmisch markante Einschübe zu hören sind (vgl. Abb. 48). Zwar weisen diese keine für Fanfaren typische Intervallfolgen auf, doch im Zusammenspiel mit der visuellen Darstellung und Anwesenheit von Soldaten auf der Bühne ist der militärische Kontext nicht zu leugnen.

14
Cor. I, II
(in Sol / G)

Fl. I, II

Ob. I, II

GIOS.
del gran Ti-to-am-ba-scia-dor, del gran Ti-to-am-ba-scia-dor. Di cle-men-za è que-sto il gior-no,

VI. I

VI. II

Vla

B.

(Abb. 48, *Vengo a voi di lauri adorno*, T. 14–21)

Solche Einschübe rahmen auch die beiden Koloraturen des letzten Verses, die sich mit Punktierungen und Zweiunddreißigstelgruppen eindeutig auf das musikalische Material der Einleitung beziehen. Auch die verwendeten Koloratur-Bausteine sind hier wieder vorzufinden (vgl. Abb. 48). Sowohl die Halbe mit Haltebogen zur nachfolgenden Achtel am Taktanfang (T. 22. u. 25) mit anschließender Abwärtsbewegung in kurzen Notenwerten, als auch der synkopisch angelegte Abschnitt (T. 24) sind wiederzufinden. Die Koloratur am Ende des A-Teils (T. 27–31) verzichtet jedoch auf die beiden Elemente und zeichnet sich durch rasche Sechzehntelläufe mit vereinzelt Vorschlägen aus. Zu Beginn der jeweiligen Gruppen finden sich Vorzeichenänderungen, die mit Kreuzen und Auflösungen immer wieder einen Halbtonwechsel herbeiführen.

16
 CIOS.

 del gran Ti-to am-ba- scia-dor. Di cle-men - za è que - sto il gior-no, se _____ ce - de-te, se _____ ce
 25

 de - te al suo va - lor _____, se _____ ce - de-te al suo va - lor.

(Abb. 48, *Vengo a voi di lauri adorno*, T. 16–31)

Der B-Teil (T. 32ff.) ist mittels einer Generalpause, Doppelstrich, Tempowechsel (*andante*) und Taktartwechsel (2/4-Tak) gekennzeichnet. Bevor der Sologesang einsetzt, erklingt erneut eine achttaktige Einleitung, die bereits den Gestus der späteren Instrumentalbegleitung antizipiert. Die ständigen Wechsel zwischen Tonika und Dominante sowie der punktierte Rhythmus erinnern mit ihrer Simplizität an die Einleitung zu Beginn des A-Teils. Die tiefen Streicher und die Fagotte repetieren jeweils die Grundtöne, während in den Violinen stets ein *d* auf eine punktierte Sechzehntel folgt. Die punktierten Töne steigen hingegen zu Beginn der jeweiligen Gruppe schrittweise aufwärts und enden mit einem abwärts gerichteten Terzsprung (*h-cis-d-h*). Diese Bogenbewegung wird in den folgenden zwei Takten eine Sekunde tiefer wiederholt, bis mit dem Einsatz der Bläser (T. 63) im *forte* die Punktierungen wegfallen und eine rascher Quintaufgang die erste Schlussgruppe einleitet.

32 *Andante*

 Cor. I, II (in Sol/G) *f*
 Fl. I, II *f*
 Ob. I, II *f*
 VI. I *p* *f*
 VI. II *f*
 Vla *f*
 B. e Fg. *f*

(Abb. 49, *Vengo a voi di lauri adorno*, T. 32–39)

Mit dem Einsatz des Sologesangs in T. 40 tritt die Instrumentalbegleitung wieder in den Hintergrund. Im *piano* werden die Violinen auf Akkordbrechungen reduziert, die tiefen Stimmen akzentuieren die Hauptzählzeiten und die Bläser füllen mit Tonrepetitionen zusätzlich die Pausen der Verswechsel. Trotz der daraus resultierenden Freiheit verhält sich die Gesangsmelodie

zurückhaltend. Lange Melodiebögen oder virtuose Koloraturen sucht man vergebens. Stattdessen werden die vereinzelt nur ein Wort umfassenden Verse der zweiten Strophe stets mit Pausen voneinander getrennt. Daraus ergeben sich zweitaktige Abschnitte, in denen die Betonung und Verzierung der jeweiligen Worte im Vordergrund stehen. Vor allem die beiden letzten Worte *Gerusalemme* und *respirerà* werden hier musikalisch in Szene gesetzt und mehrmals wiederholt. Während *Gerusalemme* syllabisch gestaltet wird und ein Quartsprung zu Beginn den höchsten Ton der Cavatina erreicht (g'), wird das Aufatmen von Jerusalem (*respirerà*) melismatisch mit Sechzehntel (T. 50) oder synkopisch (T. 55f) umgesetzt.

Ab T. 57 wiederholt der Chor die Strophe und der Sologesang pausiert. Trotz derselben Textgrundlage sind die einzelnen Verse nicht länger individuell oder gar mit Verzierungen gestaltet. Der Chor wird hier als dreistimmige musikalische Einheit etabliert, der die ersten Verse nach demselben Schema vorträgt und mit Ausrufen die Versprechen des Botschafters noch einmal betont. Erzeugt wird diese Wirkung durch ein zweitaktiges rhythmisches Pattern, das am Ende des B-Teils und im nachfolgenden B'-Teil insgesamt acht Mal wiederholt wird. Dieses war bereits im vorherigen Solo-Abschnitt zu hören, doch aufgrund der Verzierungen, Melismen und Intervallsprünge war es stets variiert. Die Grundform besteht aus drei Achteln, auf die in der Oberstimme des Tenors zwei Viertel folgen. In der zweiten Tenorstimme und im Bass ist die erste Viertel des zweiten Taktes hingegen als Achtelmelisma gestaltet. Bis auf diese Ausnahme ist der Text überwiegend syllabisch unterlegt. Anstelle von Intervallsprüngen dominieren Tonrepetitionen und Sekundschriffe. Erst bei den letzten beiden Wörtern *Gerusalemme* und *respirerà* findet sich eine Änderung, die die Freude über die Rettung von Jerusalem verbreitet (vgl. Abb. 50). Musikalisch wird dieser dreitaktige Jubel und Kontrast mit abweichender Rhythmik (Punktierungen), Halbtonwechsel zu Beginn (d' -*cis'*- d') und Terz- und Quartsprünge in den beiden Oberstimmen (g - h ; d' - g'), mit dem auf der ersten Silbe von *respirerà* der höchste Ton erreicht wird. Für eine noch stärkere Wirkung doppelten die Bläser die einzelnen Chorstimmen in hoher Lage.

66
Coro
Ge - ru - sa - lem - me re - spi - re - rà.
Ge - ru - sa - lem - me re - spi - re - rà.

(Abb. 50, *Vengo a voi di lauri adorno*, T. 66–69)

Wiederholung der Einleitung zu Beginn des Cavatina, die über die Dominante D-Dur die Schlusskadenz bildet.

L'augurio fortunato

Obwohl das Volk Jerusalems sich im Finale des ersten Aktes für den Widerstand entscheidet und Manasse mit seinen Männern aufbrechen möchte, finden zu Beginn des zweiten Aktes zunächst die Vorbereitungen statt. Nach Fananos Predigt ergreift Manasse das Wort und drängt in seinem *Recitativo accompagnato* *È colpa il più restar* zur Schlacht. Er möchte nicht länger Zeit verlieren und schwört seinem Vater, den Feind mit seinem Schwert zu bestrafen: „*Padre, il mio brando / Saprà punirli* [...]“.⁷⁸⁰ Mit dem Sieg vor den Augen wendet er sich anschließend in seiner Arie *L'augurio fortunato* an seine Männer und wünscht ihnen, dass der Himmel ihnen beistehe. Der Chor antwortet auf identische Weise, doch an Stelle des Volkes (*popolo*) wünschen sie Manasse (*Giovane*) den himmlischen Beistand:

MANASSE:	L'augurio fortunato Seconda, o ciel pietoso, Popolo valoroso Ti porga aita il ciel.
Coro:	L'augurio fortunato Seconda, o ciel pietoso. Giovane valoroso Ti porga aita il ciel. ⁷⁸¹

Der Zusammenhalt der Männer spiegelt sich auch in der musikalischen Anlage, die vom Schema der bisherigen Arien mit Chor abweicht. Bislang sangen in einem A-Teil die Solist:innen die gesamte erste Strophe allein. Anschließend pausiert der Sologesang und es findet ein Wechsel zum Chor statt, der sich musikalisch als auch textlich auf das bereits vorgetragene Material bezieht. Erst im B-Teil finden Solist:in und Chor allmählich zusammen, ehe im letzten Abschnitt die große musikalische Einheit folgt. In *L'augurio fortunato* werden Sologesang und Chor hingegen schneller zusammengeführt und bilden eine musikalische Einheit.

Mit nur insgesamt 48 Takten und ohne eine Wiederholungsangabe ist die Arie sehr kurzgehalten. Als Tonart ist F-Dur im 3/4-Takt vorgezeichnet, eine Angabe zum Tempo findet sich jedoch nicht. Da auch hier die Soldaten und die bevorstehende Schlacht thematisch vorliegen,

⁷⁸⁰ I-Nn LP 7881, S. 22.

⁷⁸¹ Ebd., S. 22f.

wird der Streicherapparat um zwei Hörner, Flöten und Oboen erweitert, die Akzente setzen oder einzelne Melodieabschnitte des Chores doppeln.

Die ständigen Wiederholungen und Variationen der ersten Strophe bilden die Grundlage des Formmodells. In den ersten 14 Takten (vgl. Abb. 52) wird die Strophe in der Solostimme ein Mal komplett vorgetragen. Der melodische Verlauf ist eindeutig aufwärtsgerichtet und strebt mit Ausnahme des letzten Verses stets zum höchsten Ton *f*, womit immer wieder der Grundton erreicht wird. Mit Terz-, Quart- und Sextsprüngen wirkt die Melodie lebhaft. Auch der Rhythmus ist mit dem Wechsel von Vierteln und Punktierungen sowie melismatischen Einschüben in Sechzehntel keineswegs statisch. Untermuert wird die Melodie von einer klaren Harmonik, die mit dem ständigen Wechsel von Tonika, Subdominante und Dominante Manasses Wünschen für seine Männer ein hohes Maß an Standhaftigkeit und Aufrichtigkeit verleiht. Das Orchester hält sich anfangs noch zurück und bildet mit Tonrepetitionen das harmonische Gerüst, doch gegen Ende der Phrase und mit dem Einsatz der Bläser wird in T. 7 auch der melismatische Abwärtsgesang von Flöten, Fagotten und Violinen gedoppelt.

In T. 11 mit Auftakt befindet sich der Choreinsatz. Wie zuvor erwähnt pausiert der Sologesang hier aber nicht, sondern hält über fünf Takte hinweg mit Überbindungen ein *c*, was die bisher statisch wirkende Harmonik aufbricht. Neben den Hauptfunktionen erklingt jetzt auch die Subdominantparallele g-Moll sowie der C-Dur Dominantseptakkord. Hinzu kommt ein Wechsel in der instrumentalen Begleitung, die in das musikalische Geschehen eingreift und den melodischen Verlauf der zweiten Tenor- sowie Bassstimme doppelt. Während die Hörner, Flöten, Violinen und Bass im Oktavabstand die Achtelläufe der beiden Chorstimmen aufgreifen, umspielen die ersten Violinen den melodischen Verlauf mit Sechzehntelgruppen. Die jeweils erste und dritte Sechzehntel der Vierergruppen doppeln die zweite Tenorstimme in Oktavlage. Dazwischen wird ebenfalls in Sechzehntel immer wieder das *c* eingeschoben, womit gleichzeitig der Orgelpunkt der Solostimme deutlicher hervorgehoben wird.

1

Cor. I, II (in Fa / F)

Fl. I, II

Ob. I, II

MAN.

L'au - gu - rio for - tu - na - to se - con - da, oh Ciel pie - to - so, po - po - lo va - lo - ro - so ti por - ga a - i - ta il

VI. I

VI. II

Vla.

Fig. I, II

B.

8

Cor. I, II (in Fa / F)

Fl. I, II

Ob. I, II

MAN.

Ciel, ti por - ga a - i - ta il Ciel. L'au

Coro

L'au - gu - rio for - tu - na - to se - con - da, oh Ciel pie - to - so.

L'au - gu - rio for - tu - na - to se - con - da, oh Ciel pie - to - so.

L'au - gu - rio for - tu - na - to se - con - da, oh Ciel pie - to - so.

L'au - gu - rio for - tu - na - to se - con - da, oh Ciel pie - to - so.

VI. I

VI. II

Vla.

Fig. I, II

a 2

B.

(Abb. 52, *L'augurio fortunato*, T. 1–14)

Nach dem Ende des Chorsatzes folgt die Wiederholung des Soloabschnittes. Die ersten vier Takte der Gesangsmelodie (T. 15–18) sind in der neapolitanischen Abschrift identisch zum

Anfang (T. 1–4). Bei der römischen Partitur hingegen wurde die Rhythmik durch den Wegfall der punktierten Viertel auf der ersten Zählzeit abgeändert. Das Ende des Soloabschnittes wurde in beiden Fassungen auf die gleiche Weise gestaltet. Der letzte Vers wird nicht wiederholt, dafür erstreckt er sich aber über die doppelte Länge und wird mit einer Triole in T. 21 stärker betont.

Mit dem erneuten Einsatz des Chores pausiert der Sologesang erstmals über mehrere Takte (T. 24–30). Hierbei wendet sich der Chor mit den letzten beiden Versen direkt an Manasse, dem das Volk den himmlischen Beistand herbeisehnt, was auch das Aussetzen des Sologesangs begründet. Die Pause signalisiert Manasses Aufmerksamkeit, der die vom Chor vorgetragene Verse wahrnimmt und unmittelbar antwortet. Bereits im folgenden Takt (T. 31) wiederholt Manasse den letzten Vers. Dass es sich hierbei um eine Antwort auf den soeben vorgetragene Chorsatz handelt, wird auch anhand der Harmonik deutlich. Der Chor endet mit einem ausgedehnten D-Dur Akkord, der vom Sologesang übernommen wird und schließlich zurück zur Tonika F-Dur geführt wird, ehe der finale Abschnitt im Tutti beginnt.

Der abweichende harmonische Verlauf kennzeichnet auch den Chorsatz, dessen melodischer Verlauf sich wiederum auf den ersten Chorabschnitt bezieht. Tonfolgen und Rhythmik werden über weite Strecken beibehalten, jedoch ändern sich aufgrund der kontrastierenden Harmonik die Ausgangstöne. Nachdem der Sologesang in T. 24 auf der Subdominante B-Dur endet, wechseln die Begleitstimmen in Achtelläufen, die den laufenden Bass doppeln. Durch das eingefügte Kreuzvorzeichen wird der Ton *f* in allen Stimmen hochalteriert, wodurch die Tonikaparallele als D-Dur Septakkord erklingt. Über die Subdominantparallele und Dominante wird der harmonische Verlauf in T. 27 zurück nach F-Dur zurückgeführt, bevor die Wiederholung des letzten Verses nach D-Dur zurückkehrt und von der Solostimme aufgegriffen wird.

Im letzten Abschnitt bilden Solostimme und Chor eine musikalische Einheit im Tutti (vgl. Abb. 53). Zwar setzt der Solist mit kurzen Sechzehntelläufen immer wieder Akzente, die ihn vereinzelt in den musikalischen Vordergrund rücken, doch grundsätzlich ordnet er sich dem melodischen und rhythmischen Verlauf des Chores unter. Durch die musikalische Einheit wird hier der Zusammenhalt zwischen Manasse und seinen Männern repräsentiert, die sich gegenseitig respektieren und gemeinsam dem Schicksal entgegenblicken.

35

MAN. *L'au-gu - rio_ for - tu - na - to se - con - da, oh Ciel pie - to - so, po - po - lo va - lo - ro - so ti*

Coro *L'au-gu - rio for - tu - na - to se - con - da, oh Ciel pie - to - so. Gio - va - ne va - lo - ro - so ti*

L'au-gu-rio for - tu - na - to se - con - da, oh Ciel_ pie - to - so. Gio - va - ne va - lo - ro - so ti

41

MAN. *por - ga a - i - ta il Ciel. Ti por - ga a - ita il Ciel, ti por - ga ti por - ga a - ita il Ciel.*

Coro *por - ga a - i - ta il Ciel, ti por - ga a - ita il Ciel, ti por - ga a - ita il Ciel.*

por - ga a - i - ta il Ciel, ti por - ga a - ita il Ciel, ti por - ga a - ita il Ciel.

(Abb. 53, *L'augurio fortunato*, T. 35–48)

Die enge Verbindung zwischen Manasse und den Männern ist in all seinen Arien mit Chor gegenwärtig. Auch im Finale des ersten Aktes ergreift der Held Partei für die Meinung des Männerchores und bildet im späteren Verlauf mit dem Erschallen der Kriegstrompete eine musikalische Einheit, welche Marianne, Gioseffo und der Frauchenchor immer wieder aufs Neue versuchen zu durchbrechen. Wie dieser Konflikt und die Einheit der Männer musikalisch umgesetzt wurde zeigt die spätere Analyse der beiden Aktfinale.

Infelice! Sventurata!

Nach ihrer Auftrittsarie wird Marianne stets von einem Frauenchor begleitet, der ihre Meinung teilt und ihre Position stärkt. Nachdem aber im Finale des ersten Aktes auch die Frauen sich für den Krieg aussprechen und die Soldaten verabschieden, erscheint sie im zweiten Akt isoliert. Auch Gioseffo kann ihr nicht helfen, weshalb ihr nichts weiter übrigbleibt, als das grauenvolle Schicksal zu akzeptieren. Als die Schlacht aber vorüber ist und Manasse als Gefangener präsentiert wird, muss das Volk die Niederlage akzeptieren. In diesem Moment vereint sich der Chor wieder mit Marianne, die beim Anblick ihres Geliebten in Verzweiflung ausbricht. Doch nicht nur die Frauen, auch die Männer teilen ihr Leid:

MARIANNE: Infelice! sventurat^o
 e Coro di Donne/ Lascia almen che il nostro pianto
 Coro di Uomini Abbia il tristo, e dolce vanto
 D'accoppiarso al tuo dolor.⁷⁸²

Das vorgeschriebene *andante sostenuto* im 2/4-Takt führt zu einer getragenen und breiten Vortragsweise, die wesentlich zur musikalischen Gestaltung der Grundstimmung beiträgt. Trotz der Niederlage und Angst um Manasse, herrscht in dieser Arie mit Chor ein tröstender Gestus, der durch die Tonart G-Dur und dem Solo-Flöten und Solo-Oboen Duett zu Beginn der instrumentalen Einleitung vermittelt wird (vgl. Abb. 54). Zwischenzeitlich treten auch die Fagotte hervor, die von T. 3–5 das Motiv der späteren Ausrufe bei *Infelice!* und *Sventurata!* sowohl rhythmisch als auch melodisch im Terzabstand antizipieren. Diese markante rhythmische Gruppe findet sich auch in den Violinen, die mit dem Einsatz des Chores stellenweise den Gesang doppeln, während die Fagotte weiterhin und unabhängig das Bass-Motiv wiederholen.

(Abb. 54, *Infelice! Sventurata!*, T. 1–10)

Die Besonderheit der Arie liegt in der Verwerfung des musikalischen Ablaufs, der bislang alle Solo-Arien mit Chor auszeichnete. Zwar wird Marianne mit eigenem System in beiden Abschriften als Solistin aufgeführt, allerdings gibt es keine Solopassagen. Ein erster Abschnitt, in dem die Solistin einmal die erste Strophe komplett vorträgt und ein reiner Chorsatz folgt, ist hier nicht gegeben. Der Einsatz von Marianne (vgl. Abb. 55, T. 11) kennzeichnet auch den Einsatz des Frauenchors; kurz darauf treten die Männerstimmen hinzu (T. 14). Bis zum Ende der nur 35 Takte umfassenden Komposition singen alle Gesangsstimmen im Tutti. Über weite Strecken mag sich die Solostimme zwar dem melodischen und rhythmischen Verlauf des Chorsatzes anpassen, doch die wenigen und sehr kurz gehaltenen Pausen füllt nur sie mit Melismen und einer Koloratur gegen Ende der Komposition (T. 27–31).

⁷⁸² I-Nn LP 7881, S. 27.

11

Fg. I, II *p*

MAR. In fe - li - ce! Sven - tu - ra - to! In fe - li - ce, sven - tu - ra - to! Sven - tu - ra - to! La - scia al - men che il no - stro pian - to, la - scia al -

Coro di D. In fe - li - ce! Sven - tu - ra - to! In fe - li - ce, sven - tu - ra - to! La - scia al - men che il no - stro pian - to, la - scia al -

Coro di U. In fe - li - ce! Sven - tu - ra - to! In fe - li - ce, sven - tu - ra - to! La - scia al - men che il no - stro pian - to, la - scia al -

19

Fg. I, II *f* *f* *f* *p*

MAR. men che il no - stro pian - to ab - bia il tri - sto, e dol - ce van - to, d'ac - cop - piar - si al tuo do - lor, d'ac - cop - piar - si al tuo do - lor, d'ac -

Coro di D. men che il no - stro pian - to ab - bia il tri - sto, e dol - ce van - to, d'ac - cop - piar - si al tuo do - lor, d'ac - cop - piar - si al tuo do -

Coro di U. men che il no - stro pian - to ab - bia il tri - sto, e dol - ce van - to, d'ac - cop - piar - si al tuo do - lor, d'ac - cop - piar - si al tuo do -

28

Fg. I, II *f* *p* *f*

MAR. - cop - piar - si al tuo do - lor, d'ac - cop - piar - si al tuo do - lor.

Coro di D. lor, d'ac - cop - piar - si al tuo do - lor, d'ac - cop - piar - si al tuo, al tuo do - lor.

Coro di U. lor, d'ac - cop - piar - si al tuo do - lor, d'ac - cop - piar - si al tuo, al tuo do - lor.

Coro di U. d'ac - cop - piar - si al tuo, al tuo do - lor, d'ac - cop - piar - si al tuo do - lor.

d'ac - cop - piar - si al tuo, al tuo do - lor, d'ac - cop - piar - si al tuo do - lor.

(Abb. 55, *Infelice! Sventurata!*, T. 11–35)

Auf harmonische Wendungen und Modulationen wird verzichtet, lediglich der Wechsel zwischen Tonika und Dominante definieren den harmonischen Verlauf. Auch auf anderen Ebenen lassen sich kaum musikalische Prozesse nachweisen, was auch der Kürze der Komposition

geschuldet ist. Am Ende ist die Arie vielmehr als Einleitung zu verstehen, die die Rückkehr von Gioseffo und Manasse musikalisch untermalt und zur nachfolgenden Szene hinführt. Denn es folgt die letzte Verhandlung, in der Manasse sich als Botschafter offenbart und sich in der Pflicht sieht, sein eigenes Leben im Namen seines Vaters und zum Wohl des Volkes bereitwillig zu opfern.

Ombra cara, a te d'intorno

Mariannes Rondò-Arie stellt sowohl den musikalischen als auch dramaturgischen Höhepunkt des zweiten Aktes dar. Nachdem Manasse sich verabschiedet hat, um sein Versprechen einzuhalten und sich seiner Pflicht zu stellen, ist das Schicksal für den Tempel und das Volk besiegelt. Der Frieden wurde endgültig verworfen und es ist nur noch eine Frage der Zeit, bis der finale Schlag der Römer folgt und Manasse hingerichtet wird. Zum Schutz wollen Agar und das Volk in den Tempel zurückkehren, wo sie weiter um Gottes Gnade bitten und auf die Standhaftigkeit der Tempelmauern hoffen. Doch für Marianne hat all das keine Bedeutung mehr. Mit ihrer Arie akzeptiert sie den Ausgang des Konflikts und sehnt ihren eigenen Tod herbei.

„Ombra-Szenen“⁷⁸³ entwickelten sich im 17. und 18. Jahrhundert als eigene musikalische Sprache zur Darstellung von Todesnähe in Form von Erscheinungen, Geistern, Furien, Schatten und Toten. Ebenso wird der unausweichliche, bevorstehende Tod einer Person thematisiert und die damit verbundenen Gefühle aufgegriffen.⁷⁸⁴ Vorzugweise sind solche Szenen in der Opera seria zu finden, da die Vorstellung einer Unterwelt – jenem antiken Reich, in dem die Toten als Geister verweilen – nichts mit der christlichen Lehre vom Leben nach dem Tod gemein hat. Sie sind aber nicht ausschließlich der Oper zuzuordnen, wenn man beispielweise die Menetekel-Szene in *Belshazzar*, die Totenbeschwörung des Samuel in *Saul* oder die Opferszene der Iphis in *Jephta* aus Händels dramatischen Oratorien berücksichtigt.⁷⁸⁵ Zu den Affekten zählen u. a. Leid, Furcht, Terror, Verzweiflung, und Wut, die es im Laufe des 18. Jahrhunderts anhand eines sich wandelnden Repertoires von Stilmitteln musikalisch zu vermitteln galt.⁷⁸⁶ Dazu gehören vorzugsweise Moll-Tonarten, eine sich wechselnde Tonalität, Trugschlüsse, verminderte Sept-

⁷⁸³ Der Begriff wurde laut Jan Assmann von Hermann Abert im Nachhinein geprägt. Vgl. hierzu: Hermann Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, S. 121f.

⁷⁸⁴ Vgl. Jan Assmann, »Ombra – Die musikalische Darstellung von Todesnähen in Mozarts Lucio Silla«, in: *Mozart Lucio Silla. Ein frühes Meisterwerk*, hrsg. von Michael Fischer u.a., Salzburg 2013, S. 125.

⁷⁸⁵ Vgl. ebd. S. 126.

⁷⁸⁶ Vgl. Brigitte Moyer, »Ombra and Fantasia in late eighteenth-century Theory and Practice«, in: *Convention in eighteenth- and nineteenth-century music. Essays in honor of Leonard G. Ratner*, hrsg. von Wye J. Allanbrook u.a., Stuyvesant, NY 1992 (Festschrift series, 10) S. 302f.

akkorde, ein sprunghafter, exklamatorischer Melodieverlauf, synkopierte Rhythmen, Ostinati oder chromatisch geführte Bässe sowie eine ungewöhnliche Instrumentierung.⁷⁸⁷

Trotz einer nachweisbaren Tendenz sind *Ombra*-Szenen sowohl in inhaltlicher als auch stilistischer Hinsicht nicht allzu eng zu definieren, zumal es sich hierbei um einen Kunstbegriff handelt und weder das Vorkommen des Begriffes *Ombra* im Text, noch die in Katakomben angelegten Szenen oder das Erscheinen von Geistern als Orakel unabdingbare Kriterien hierfür sind.⁷⁸⁸

Inwiefern Mariannes Arie diesem Szenen-Typus zuzuordnen ist, soll zunächst anhand des Textes geklärt werden:

Marianne	Ombra cara, a te d'intorno	(a)
	Spiegherò contenta il volo,	(b)
	La tua sposa in quell soggiorno	(a)
	Sempre unita a te sarà.	(c)
	Là nel sen[o] del primo amore	(d)
	Avrà calma il mio tormento;	(e)
Coro	Ah! S'affretti il bel momento	(e)
	Della mia felicità.	(f)
	Ah! S'affretti il bel momento	(e)
	Della sua felicità. ⁷⁸⁹	(f)

Da diese Szene in der florentinischen Urfassung nicht auftaucht und erst mit der Aufführung im Hause der Familie Lante hinzugefügt wurde, stammte der Text mit hoher Wahrscheinlichkeit von Ferretti.

Zwei Strophen zu jeweils vier Versen bilden den Text des Rondò, an dessen Ende der Chor die letzten beiden Verse der zweiten Strophe aufgreift und lediglich das Possessivpronomen in die dritte Person Singular (*sua*) abändert. Die Metrik beruht auf Achtsilbern (*ottonari*), wobei lediglich die ersten drei mit Hebungen auf der ersten, dritten, fünften und siebten Silbe einen gleichmäßigen Trochäus bilden. Diese Verse enden mit *paroxytoner* Betonung, wohingegen die letzten Verse mit den *parole tronche* (*sarà* und *felicità*) eine *oxytone* Betonung aufweisen.⁷⁹⁰

⁷⁸⁷ Vgl. Clive McClelland, *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lanham, Maryland 2012, S. 179.

⁷⁸⁸ Vgl. Jan Assmann, »Ombra – Die musikalische Darstellung von Todesnähen in Mozarts Lucio Silla«, S. 126.

⁷⁸⁹ I-Nn LP 7881, S. 34.

⁷⁹⁰ Zu den Regeln der italienischen Metrik sei verwiesen auf W. Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, zweite überarbeitete Fassung, Wiesbaden 1948.

Den vollkommenen Gleichklang des Versendes bilden die Wörter *intorno*, *soggiorno* (a) sowie *tormento* und *momento* (e). Bei den übrigen Reimen handelt es sich in der Übereinstimmung um *assonanze tonice*, weshalb als Reimschema abac–deef–ef verläuft. Demnach sind *sarà* (c) und *feleccità* (f) als Waisen zu verstehen, wodurch die erste Strophe kein vollständiger Kreuzreim ist und die zweite Strophe nur im Ansatz einen umarmenden Reim bildet.

In der ersten Strophe spricht Marianne mit *Ombra cara* den geliebten Schatten an, bei dem es sich vermutlich um ihren bald sterbenden Gatten Manasse handelt. Da dieser sich weigerte, das Angebot von Titus anzunehmen, ist seines und das Schicksal aller von diesem Moment an bestimmt. Der einzige Trost, der Marianne noch bleibt, ist die Hoffnung auf das Jenseits, wo sie mit ihrem Geliebten auf ewig vereint sein wird. Im dritten Vers (*spiegherò contenta il volo*) spricht sie davon, wie sie gemeinsam mit ihrem Geliebten in den Himmel aufsteigen möchte. Dabei vermischt sie die Ausdrücke *spiegare le ali* (= die Flügel ausbreiten) und *spiccare il volo* (= auffliegen/aufsteigen), wodurch das poetische Bild eines gemeinsamen Aufstiegs vermittelt wird. Der letzte Vers ist die Vergewisserung, dass sie auch ewig mit ihm vereint sein wird (*sempre unita a te sarà*).

Die zweite Strophe beginnt mit der Linderung ihrer Qualen, die sie sich durch die Liebe verspricht. Zum einen könnte hierbei die Erinnerung der *primo amore* in ihrer Brust gemeint sein, die ihr das Leid auf Erden erleichtert, allerdings sucht sie ihre Glückseligkeit längst im Jenseits, weshalb die Interpretation, dass sie sich an eben diesem Ort an die Brust ihres Geliebten lehnen möchte, ihn umarmt und somit das Leid ein Ende findet, die wahrscheinlichere ist. Hinzu kommt die Aussage der letzten beiden Verse, in denen sie den *bel momento* ihres Glückes ersehnt, der schon bald, aber eben nicht schnell genug eintreten wird.

Verglichen mit den oben genannten Tendenzen innerhalb der *Ombra*-Szenen wird bereits auf der Ebene des Textes deutlich, dass es sich hierbei weder um eine Beschwörungsszene noch um von Verzweiflung, Wut oder Zorn geprägte Affekte handelt. Im Vordergrund steht die Hoffnung und die Sehnsucht Mariannes, die im nahenden Tod ihre Glückseligkeit findet und eben diesen Moment herbeisehnt. Dennoch lässt sich die Arie dem genannten Szenen-Typus zuordnen, da klare Bezüge zum Jenseits vorhanden sind und sie ihren Gatten bereits als Schatten vor Augen sieht.

Interessant ist die Tatsache, dass Marianne ihren eigenen Tod lediglich herbeisehnt und sich nicht das Leben nimmt – was ihre Erlösung beschleunigen würde –, sondern sie sich dazu entscheidet, auf das Schicksal zu warten, das ihr diesen Wunsch erfüllen wird. Hierbei spielt der Glaube eine wichtige Rolle, denn eine christliche Hauptfigur, die sich in einem *dramma sacro*

das Leben nimmt, würde in diesem Kontext als Sünde vom Publikum aufgefasst werden – egal wie groß der Schmerz auch sein mag. Wäre Marianne von Sografi oder Ferretti aber als Jüdin konzipiert worden, wäre der Freitod zumindest eine Option gewesen. Im heutigen Judentum wird der Suizid als Sünde aufgefasst, doch finden sich im Talmud bereits grundlegende Diskussionen über den selbstbestimmten Mord, der im rabbinischen Judentum als Möglichkeit akzeptiert wurde, sofern dadurch einer Schändung oder größerem Leid entgangen wird. Die Diskussion über den Suizid wird aber in beiden Religionen und anderen Kulturen über Jahrhunderte bzw. Jahrtausende hinweg geführt und ist weitaus komplexer, als es hier dargelegt werden könnte. Grundsätzlich lässt sich aber festhalten, dass während der zweiten Zerstörung von Jerusalem viele Juden in der Festung Masada den Freitod wählten, was im Nachhinein nicht als Sünde, sondern als Martyrium ausgelegt wurde.

Musikalisch setzt Zingarelli diese Szene in ein zweiteiliges Rondò, dessen Sektionen sich zunächst durch ein langsames und schnelleres Tempo unterscheiden (*andante* im ersten Teil; *allegro* im zweiten Teil).

Das Rondò ist eine weit verbreitete Arienform in der Oper des späten 18. Jahrhunderts und wurde vorzugsweise der *Prima donna* oder dem *Primo uomo* als ihr Finalszenen zugeschrieben.⁷⁹¹ Kennzeichnend hierfür ist die bereits durch kontrastierende Tempi erwähnte zweiteilige Anlage, deren erstem Abschnitt häufig eine ABA-Form zu Grunde liegt. Der zweite Abschnitt ist freier gestaltet und zeichnet sich durch den Rückgriff auf das musikalische und textliche Material des ersten Abschnittes aus. In manchen Fällen lässt sich dieser Bezug bereits im ersten Thema des zweiten Abschnittes finden, da es sich hierbei nicht selten um eine Variation des A-Teils handelt. Als favorisierte Tonart nennt Daniel Hertz A-Dur und F-Dur, die auch in Mozarts Rondòs vorzugsweise Verwendung fanden (als Beispiel nennt er Sestos und Vitellias Rondò in *La clemenza di Tito*), sowie eine rhythmische Anlage im 4/4-Takt, die sich an der Gavotte orientiert.⁷⁹²

In Mariannes Arie lassen sich einige dieser Merkmale nachweisen. Als Tonart ist A-Dur mit einer 2/4-Taktierung im *andante* vorgeschrieben, worauf ein Wechsel zum 4/4-Takt im *allegro* folgt. Der erste Teil umfasst 46 Takte und ist deutlich kürzer als der zweite Teil, welcher mit 96 Takten mehr als doppelt so lang ausgearbeitet ist. Ein Grund für diese Ungleichheit ist die Hinzufügung des Chores zur Steigerung der Intensität und Finalwirkung ab dem letzten Drittel

⁷⁹¹ Vgl. Don Neville, Art. »Rondò«, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, abgerufen am 16.03.2016.

⁷⁹² Vgl. Daniel Hertz, *Mozart's Operas*, Los Angeles 1990, S. 307.

(ab T. 95). Die Instrumentierung und Besetzung aber ist in beiden Teilen identisch: cor. (2), ob. (2), fag. (2), solo vl., vl. (2), vla., b. und Sopran.

Im Hinblick auf die Versverteilung lässt folgendes Schaubild erstellen:

Andante						
Takt	1–8	9–25	26–32	34–46		
Vers		Str. 1 V. 1+2	Str. 1 V. 3+4	Str. 1 V. 1–4		
	Einleitung	Marianne	Mar.	Mar.		
Allegro						
Takt	47–60	61–67	68–77	78–85	85–95	95–101
Vers		Str. 2 V. 1+2	Str. 2 V. 3+4		Str. 1 V. 3+4	Str. 2 V. 3+4
	Einleitung	Mar.		Zwischenspiel	Mar.	Chor
Takt	101–113	113–115	115–118	118–120	120–137	137–142
Vers	Str. 2 V. 3+4	Str. 2 V. 3+4	Str. 2 V. 4	Str. 2 V. 3+4	Str. 2 V. 4	
	Mar.	Chor	Mar.	Chor	Mar. + Chor	Schluss

Nach einer instrumentalen Einleitung wird die erste Strophe im *andante* vollständig vertont, wobei jeweils zwei Verse zusammengefasst werden. Am Ende des ersten Abschnitts erklingen nochmals alle Verse hintereinander (T. 34–46), ehe der Doppelstrich den Allegro-Abschnitt einleitet. Dort ist mit einer Einleitung und der Aufteilung der zweiten Strophe ebenfalls in Zweiergruppen ein identischer Aufbau geben, der sich ab T. 78 jedoch signifikant verändert. Ein Zwischenspiel setzt nach dem Ende des vierten Verses ein, gefolgt von einer erneuten Vertonung der Verse drei und vier aus der ersten Strophe, wonach der dritte und der vierte Vers der zweiten Strophe bis zur Schlussgruppe ausgedehnt werden (T. 95–137). Im Fokus der Arie steht somit die zweite Strophe, in der Marianne den Moment ihrer Erlösung herbeisehnt, was durch die Kopplung mit dem Chor nochmals verstärkt wird.

Der musikalische Gesamtaufbau mit Formteilen und Harmonik lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Andante

Takt	1–8	9–25	26–32	34–46
Formteil	Einleitung	A	B	A'B'
Harmonik	A-Dur	A-Dur	E-Dur	E-Dur/H-Dur

Allegro

Takt	47–60	61–67	68–77	78–85	85–113
Formteil	Einleitung	C	D	Zwischenspiel	B''
Harmonik	A-Dur	A-Dur	E-Dur	E-Dur	A-Dur

Takt	113–137	137–142
Formteil	Schlussgruppe	Nachspiel
Harmonik	A-Dur	A-Dur

Im *andante* herrscht eine dreiteilige Gliederung, die u. a. harmonisch definiert ist. Sowohl die instrumentale Einleitung als auch der A-Teil stehen in der Tonika (A-Dur); im B-Teil findet eine Öffnung zur Dominante (E-Dur) statt, die bei A'B' beibehalten und zu einem Wechselspiel zwischen Dominante und Doppeldominante (H-Dur) ausgeweitet wird und schließlich auf einem E-Dur Akkord endet.

Das Allegro hingegen ist in seiner formalen Anlage komplexer konzipiert. Zunächst scheint die Abfolge von Einleitung, C-Teil und D-Teil – ebenfalls auf der Tonika und Dominante – mit der Struktur im *andante* identisch zu sein, auch wenn es sich hierbei um neue Themen handelt, die mit dem A- und B-Teil kontrastieren. Neu ist auch das Zwischenspiel (ab T. 78), welches zu einem weiteren Abschnitt führt. Das anschließend verwendete Material ist sowohl vom Text als auch von der Melodie her dem Schlussteil des *andante* Abschnittes entlehnt, weshalb diese Passage folglich als B'' bezeichnet werden kann. Mit der Einbeziehung des Chores beginnt im weiteren Verlauf die Schlussgruppe. Zunächst wechseln sich Chor und Sologesang ab, ehe sie *unisono* immer wieder die letzten Verse der zweiten Strophe wiederholen und dabei stets die Tonika das harmonische Gerüst dominiert. Am Ende führt die instrumentale Begleitung die Melodie und den Gestus der Schlussgruppe fort und bildet die Schlusskadenz, mit der die Arie in derselben Tonart endet, wie sie begonnen hat.

Die instrumentale Einleitung im *andante* umfasst acht Takte, in denen sich die Solovioline mit Zweiunddreißigstel-Gruppierungen in hoher Lage von den übrigen Stimmen hervorhebt (vgl. Abb. 56). Mit Einberechnung des Schlussakkordes ergibt sich ein Ambitus von über zwei Oktaven und einer großen Terz (c'-e''), während die restlichen Streicher in mittlerer Lage verweilen und den Kontrast verstärken. Kennzeichnend für die Solomelodie sind rasche Auf- und

Abwärtsbewegungen mit Alterationen (*d''-dis''* und *a''-ais''*), welche durch kurze Pausen (Zweiunddreißigstel) sowohl auf den schweren ersten als auch auf der leichteren zweiten Zählzeiten eine Unruhe erzeugen und einen vorwärts gerichteten Klangeindruck entstehen lassen. Die Begleitstimmen unterstützen diesen Gestus, indem sie teilweise die zweite und dritte Achtel des Taktes mit einzelnen Tönen unisono repetieren.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Andante'. It features five staves: VI. solo, VI. I, VI. II, Vla., and Fagotti, e Basso. The solo violin part is highly melodic with slurs and accents. The other instruments provide harmonic support with chords and single notes. The second system (measures 5-9) shows a more complex texture with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The solo violin part continues with slurs and accents. The other instruments provide harmonic support with chords and single notes.

(Abb. 56, *Ombra cara, a te d'intorno*, T. 1–9)

Obwohl die Tonika die Einleitung bestimmt, tritt bereits im ersten Takt, durch die Hinzunahme des *d'* in Violine I und II auf der zweiten Viertel, eine harmonische Spannung in Form des Dominantseptakkords in Erscheinung, die kurz darauf wieder aufgehoben wird. Im weiteren Verlauf führen die Alterationen der Solovioline zwischenzeitlich zu H-Dur, doch stehen die betonten Zählzeiten stets im Tonika-Domant-Verhältnis.

Mit dem Einsatz von Marianne (T. 9) pausiert die Solovioline, was den Einsatz des Sologesangs und Beginn des A-Teils markiert. Die Melodie umfasst vier Takte und lässt sich in zwei mal zwei Takte unterteilen. Sie beginnt in der zweiten Hälfte des Taktes auf *e''* und wird zunächst mit Terzsprüngen im punktierten Rhythmus abwärtsgeführt, ehe eine Sechzehntelgruppe

zurück zum Ausgangston verläuft und der erste Vers auf *c''* in Achteln endet. Erneut vom *e''* aus beginnend wird die Melodieführung ebenfalls in punktierten Terzen abwärtsgerichtet. Nach dem Auftakt bilden nun eine Achtel und die darauffolgenden Zweiunddreißigstel auf *a''* den höchsten Punkt der Kette und erzeugen zugleich einen virtuoserer Charakter, der den Inhalt des Textes musikalisch wiedergibt, in dem es heißt, dass Marianne mit ausgebreiteten Flügeln gemeinsam mit ihrem Geliebten ins Jenseits aufsteigen möchte. In A-Dur begleiten die übrigen Streicher sowie das Fagott die Melodie durch repetierende Achtelnoten und Quartsprünge (*e'-a'*) in Sechzehntel sehr statisch und lassen der Solomelodie genügend Raum zur Entfaltung. Wie zuvor in der Einleitung finden sich auch hier in T. 10 und 14 durch das hinzugefügte *d'* Dominantseptakkorde, welche für eine zusätzliche harmonische Spannung sorgen und gleichzeitig den Gemütszustand von Marianne spiegeln.

Es folgen zwei Takte Pause, in denen die Solovioline die Melodie des A-Teils oktaviert aufgreift, worauf der Sologesang den zweiten Vers auf identische Weise wiederholt (T. 15–17). In T. 18 wird nach einer eintaktigen Überleitung der Solovioline erneut auf den ersten Vers zurückgegriffen, allerdings stark variiert und auf dem E-Dur Septakkord beginnend. Ausgangston ist nicht länger *e''* sondern *h'*. Anstelle der Punktierungen wird eine Viertel zur folgenden Zweiunddreißigstelgruppe übergebunden und der Richtungsverlauf entwickelt sich schrittweise abwärts. Auch der zweite Vers wird wiederholt, wobei hier die Punktierungen und Terzsprünge beibehalten werden und somit eine größere Ähnlichkeit zum vorherigen Verlauf besteht. Die Begleitung weist mit Sechzehntelgruppen, Intervallsprüngen (kleine Sexte und Quarte) und Achteln auf betonten Zählzeiten im Bass ebenfalls keine großen Veränderungen auf und behält den statischen Charakter bei.

Der B-Teil beginnt mit dem dritten Vers ab T. 27. Harmonisch bewegt sich dieser Abschnitt auf der Dominante und endet in T. 32 mit einem H-Dur Akkord auf der Doppeldominante. Jeder Vers beginnt mit einem halbtaktigen Auftakt mit zweitaktiger Periodik, wobei der vierte Vers verdoppelt wird. Die Melodie zeichnet sich zunächst durch ihre aufwärtsgerichteten Quart- und Quintsprünge (*cis''-fis''* bzw. *h'-fis'*) aus, die in der Folge schrittweise abwärts tendiert und anhand kurzer Vorschläge verziert wird. Einzelne Sechzehntelfigurationen der ersten Violine, die mit der Melodie einhergehen oder aber deren Pause (T. 30) füllen, bilden einen Kontrast zu den übrigen Stimmen, in denen vorwiegend Tonrepetitionen stattfinden.

Im A'B'-Teil werden alle Verse der ersten Strophe in gegebener Reihenfolge vertont, was eine Variation des bisher vorhandenen musikalischen Materials impliziert. Auch wenn die Verbindungen zum A- bzw. B-Teil zunächst nicht offensichtlich sind, so entwickeln sie sich dennoch aus derselben Idee heraus. Eine musikalische Einheit bilden jeweils zwei Verse (A'=V. 1+2

und B'=3+4), wobei die Periodik mit zwei Takten je Vers identisch strukturiert ist und lediglich der vierte Vers anhand einer Wiederholung und Melismen ausgeziert wird. Die Melodie des A'-Teils unterscheidet sich zu A insofern, als dass sowohl auf die Punktierungen als auch auf den absteigenden Gestus verzichtet wird. Auf der Dominante beginnend findet bereits im nächsten Takt ein Wechsel zu H-Dur statt, wo die Schlussbildung der Melodie mit Sechzehnteln im Sekundwechsel eingeleitet wird, ehe zwei Achtel auf e'' die Melodie schließen und somit größere Ähnlichkeiten zum A-Teil aufweist. Die darauffolgenden beiden Takte (T. 37 mit Auftakt bis zur ersten Viertel in T. 38) bilden die exakte Wiederholung des Vorangegangenen, allerdings mit der Unterlegung des zweiten Verses. Deutlicher hingegen sind die Teile B und B' trotz neuer Rhythmisierung miteinander verwandt. Der Ambitus umfasst – ausgehend von der ersten Note der Tongruppen – in beiden Teilen eine absteigende Quarte (e''-dis''-c''-h') aus Sechzehnteln bzw. Zweiunddreißigsteln (im b'-Teil) zwischen zwei längeren Notenwerten.

(Abb. 57, *Ombra cara, a te d'intorno*, T. 26–28; 38–40)

Beim vierten Vers erstreckt sich das Melisma über einen Takt auf dem Wort *sarà* und überschreitet den bislang höchsten Ton um eine Sekunde (h'), ehe es über *staccato* Terzen und eine Quarte in eine punktierte Rhythmisierung übergeht, bei der auf eine Zweiunddreißigstel eine punktierte Sechzehntel folgt und – erneut im Umfang einer absteigenden Quarte – eine rhythmische Unruhe entsteht, die gegen gleichmäßige Achtelnoten der Begleitstimmen läuft. In umgekehrter Reihenfolge führt diese Folge in T. 45 zum Schlussakkord des ersten Teils, der mit einer Fermate in allen Stimmen markiert ist und in Bezug zur vorgeschriebenen Tonart mit E-Dur ein offenes Ende erzeugt.

Im zweiten Teil wird das Tempo angehoben (*allegro*) und die Taktart ändert sich zum 4/4-Takt unter Beibehaltung der Vorzeichen. Die instrumentale Einleitung besteht in den ersten vier Takten aus *staccato* Achteln und dem harmonischen Wechselspiel zwischen einem A-Dur und einem E-Dur Septakkord, wobei sich die Solovioline zunächst diesem Charakter unterordnet. Bis auf den Bass, der mit ständigen Quart- und Terzsprüngen eine kontinuierliche Bewegung aufweist, zeichnen sich die restlichen Stimmen durch Tonrepetitionen und Doppelgriffe aus.

Mit Beginn von T. 51 bricht die Solovioline aus diesem sowohl rhythmisch als auch harmonisch statisch verlaufenden Gerüst aus und tritt klanglich durch Sechzehntelfigurationen, Alterationen und Triller hervor. Der Kontrast wird durch die Unisono-Viertel der restlichen Stimmen verstärkt, die ebenfalls durch das vorgeschriebene *piano* in den Hintergrund gestellt sind, ehe in T. 56 ein plötzlicher *forte*-Einschub auf E-Dur mit Tremoli in den Violinen eine deutlich wahrnehmbare Unruhe erzeugt. Bereits im darauffolgenden Takt kehrt die Dynamik abrupt wieder ins *piano* zurück. Sowohl Solovioline als auch Begleitstimmen werden hier in Achtel abwärtsgeführt, wobei erneut ein schrittweise geführter Quartgang in der Solovioline und übrigen Violinen die erste Linie kennzeichnet (vgl. Abb. 58). Mit großen Intervallsprüngen (teilweise bis zu einer großen Septime) und Bindungen ist dieser Gestus in der Solovioline sogar doppelt vorhanden: Während die Begleitstimmen auf jeden Viertelschlag des Taktes eine Achtel spielen und die zweite Achtel jeweils mit einer Pause versehen wird, spielt die Solovioline auf beiden Achteln einen Quartgang abwärts:

The image shows a musical score for measures 57-64 of the piece 'Ombra cara, a te d'intorno'. It consists of four staves: Violin Solo (VI. solo), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vla.). The key signature is E major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 57. The Solovioline part starts with a piano (*p*) dynamic and features a descending quart progression with large intervals and ties. The other parts (VI. I, VI. II, and Vla.) play eighth notes with rests on the second eighth of each measure. At measure 56, there is a dynamic shift from piano (*p*) to forte (*f*).

(Abb. 58, *Ombra cara, a te d'intorno*, T. 57–64)

Die absteigende Quarte war bereits im ersten Teil gegenwärtig und wird im weiteren Verlauf des *allegro* immer häufiger und teilweise ohne Bass – wie an der eben genannten Stelle – in Erscheinung treten. Tatsächlich handelt es sich nicht immer um einen Lamento-Bass, doch ist die Wahrnehmung des Gestus in den übrigen Stimmen so deutlich, dass die Annahme, es sei eine mit Trauer und Leid geprägte Melodieführung, durchaus vertretbar ist.

In T. 61 setzt der Sologesang mit dem Beginn der zweiten Strophe ein (vgl. Abb. 59). Die Melodie weist bis auf die Harmonik (Tonika–Dominante) und Metrik keine Bezüge oder Ähnlichkeiten zum vorangegangenen Material auf, weshalb dieser Abschnitt als C-Teil zu bezeichnen ist. Erneut werden jeweils zwei Verse zu einem musikalischen Abschnitt zusammengeführt, bei dem die Periodik mit zwei Takten pro Vers eingehalten wird und die Wiederholung des zweiten Verses folgt. In den ersten beiden Versen der zweiten Strophe geht es um die Linderung

der Qualen, die Marianne an der Brust ihres Geliebten erhofft, was sich in der – trotz des vorgeschriebenen *allegro* – eher ruhigen Rhythmik und schrittweise geführten Melodie spiegelt. Auf musikalischer Ebene ist sie aber nicht allein, denn die Solovioline füllt die Verswechsel der Gesangsstimme mit schnellen Figurationen, wodurch ein Dialog entsteht. Ohne Auftakt beginnt die Melodie mit einer punktierten Halben auf *a'* und führt über eine Viertel und Achtel zum *fis''* (große Sexte) mit anschließender Rückführung zum Ausgangston. Der zweite Vers erscheint durch Auftakte und Punktierungen mit Praller rhythmisch instabiler, obwohl der Text gleichzeitig die Ruhe thematisiert (*avrà calma il mio tormento*). Hinzu kommt eine Steigerung durch die taktweise angelegte Sequenzierung des Ausgang- und Schlusstones desselben Materials, das von *a'* bis *d''* erneut dem Umfang einer Quarte entspricht:

61
MAR. *Là nel sen. del pri-mo a-mo-re a-vrà cal-ma il mio tor-men-to, a-vrà cal-ma il mio tor-*
VI. solo

67
MAR. *men-to, ah s'af-fre-ti il bel mo-men-to del-la*
VI.

73
MAR. *mia fe-li-ci-tà, del-la mia fe-li-ci-tà.*
VI.

(Abb. 59, *Ombra cara, a te d'intorno*, T. 61–77)

Die Verse drei und vier der zweiten Strophe bilden den nächsten Abschnitt. Nach einer eintaktigen Überleitung der Solovioline beginnt der D-Teil mit neuem musikalischem Material (punktierte Achtel mit Praller sowie eine absteigende Tendenz der Melodie) und einer Aufteilung in $3\frac{1}{2}$ Takte je Vers auf der Dominante (T. 68). Auch hier wird der letzte Versabschnitt wiederholt (T. 75–77) und bildet gleichzeitig die Hinführung zum E-Dur Septakkord. Dieser Schlussakkord wird mit einer Fermate in allen Stimmen gehalten. Obwohl Marianne hier von der *felicità* spricht, erweckt die Musik (erneuter Quartgang in der ersten Violine) den Eindruck, als sei sie fernab von diesem Zustand. Vielmehr ist es das Warten, das hier musikalisch dargestellt wird. Sie sehnt sie sich den Moment der Erlösung herbei, weshalb Zingarelli sie weder die Tonika,

noch die Dominante als reinen Akkord erreichen lässt. Dieses offene Ende erzeugt den Effekt, dass die Zuhörer:innen nicht nur anhand der Worte, sondern auch durch die Musik die inneren Spannungen erfahren, indem sowohl inhaltlich als auch musikalisch auf Mariannes Erlösung bzw. harmonische Auflösung gewartet wird.

Weder die eine noch die andere Erwartung wird im Zwischenspiel erfüllt. Auf den E-Dur Septakkord folgt eine 1 ½ taktige Überleitung der Solovioline, in der sie lediglich die Tonleiter in *staccato* Achteln aufsteigt und in umgekehrter Richtung durch Alterationen und Verweilen auf *h''* auf H-Dur verweist, obwohl auch hier weitgehend E-Dur als harmonisches Gerüst herrscht. Anschließend wird der Lauf wiederholt, während die Violinen im *piano* zwischen *h* und *e'* hin und her springen und der Bass mit Vierteln auf *g* und *a* das ganze stützt. Nach insgesamt acht Takten endet das Zwischenspiel mit einer Fermate auf E-Dur und ein neuer Teilabschnitt beginnt.

Hierbei werden die Verse drei und vier der ersten Strophe wiederholt, deren Melodie eine Variation des B-Teils im *andante* ist. Allerdings nicht auf der Dominante, sondern in A-Dur beginnend. Durch die Wortwiederholung (*La tua sposa*) wird die Melodie des dritten Verses um einen Takt erweitert, wohingegen der vierte Vers seine Taktzahl beibehält. Identisch ist auch die Wiederholung des zweiten Melodieabschnittes, die durch ein Melisma auf *sempre* um zwei Takte erweitert wird. Einen Unterschied zeichnet die neue Rhythmisierung aus. Der Verlauf der Melodie weist klare Bezüge zum B-Teil auf, wohingegen Begleitung und Harmonik neue Ideen einbringen und die Verarbeitung der bisherigen Elemente intensivieren.

In T. 95 setzt nun erstmals der Chor *unisono* mit dem dritten Vers der zweiten Strophe ein (vgl. Abb. 60). Der Sopran verläuft dabei homophon mit der ersten Violine und erneut zeichnet der viermalige abwärtsgerichtet Quartgang mit *staccato* Vierteln den Verlauf aus.

95

Coro di D.

Ah s'af fret-tiil bel mo-men-to del-la sua fe-li-ci-tà, del-la sua fe-li-ci-tà.

Coro di U.

Ah s'af fret-tiil bel mo-men-to del-la sua fe-li-ci-tà, del-la sua fe-li-ci-tà.

(Abb. 60, *Ombra cara, a te d'intorno*, T. 95–101)

Der Grund hierfür könnte wieder der Bezug zwischen Text und Musik sein. Zu Beginn des Verses sehnt Marianne den Moment ihrer Erlösung herbei. Daher auch der sich wiederholende Quartgang, der musikalisch den Schmerz und das Leid verkörpert, während sie weiterhin auf die Vereinigung im Jenseits wartet. Die übrigen Stimmen verlaufen parallel zu den einzelnen Stimmen der Streicher, wodurch ein dichter Chorsatz entsteht. Der Alt steht parallel zu den zweiten Violinen und die Bassstimme ist identisch zur Viola- und Bassgruppe. Nur der Tenor ist mit einem Orgelpunkt auf *g'* unabhängig von den anderen Stimmen.

Nach dieser kurzen Zwischeneinlage des Chores beginnt der nächste solistische Abschnitt (T. 101, vgl. Abb. 61), in dem auf das Material von *B'* (T. 38ff.) zurückgegriffen wird:

(Abb. 61, *Ombra cara, a te d'intorno*, T. 101–107)

Trotz verschiedener Taktarten, unterschiedlicher Rhythmisierung, Harmonik (E-Dur bzw. A-Dur) und Ausgangstöne (*e''* bzw. *d''*) sind klare Bezüge nachweisbar, die vor allem in den einzelnen Gruppierungen zu sehen sind. Markant sind in beiden Fällen die Zweiunddreißigstel im Sekundschrift zwischen zwei längeren Notenwerten sowie der abwärtsgeführte Gestus, der in beiden Fällen dem Ambitus einer Quarte entspricht.

Die anschließende Koloratur auf *felicità* erstreckt sich über acht Takte und ist, mit dem Erreichen des höchsten Tones (*d'''*) sowie in *staccati* gesetzten Tonleitern im Umfang einer Oktave, der Höhepunkt der Arie. Dabei ordnet sich die Solovioline im Abstand einer Terz dem Sologesang innerhalb der Koloratur unter. Auch das verwendete Wort spielt hierbei eine wichtige Rolle: Das Melisma findet auf der letzten Silbe von *felicità* statt. Da diese Passage den Höhepunkt der Arie darstellt, wird dem Wort eine größere Bedeutung zugeschrieben. Denn obwohl es sich vermeintlich um eine *Ombra*-Szene handelt, steht eben nicht die Trauer im Zentrum, sondern vielmehr die Freude der Wiedervereinigung nach dem Tod, wo Marianne ihre Glückseligkeit (*felicità*) erhofft.

Bis zum Ende der Arie werden von dieser Stelle aus nur noch die letzten beiden Verse der dritten Strophe vertont und durch Choreinsätze verstärkt, die zunächst Mariannes Gesang unterbrechen. In T. 113f. sowie T. 118f. erstrecken sich über sechs Takte lang repetierende Achtel, die teilweise ohne Tonwechsel notiert sind, ehe Marianne auf dem Schlussston des Chores mit

jeweils derselben Melodieführung solistisch hervortritt (T. 115f. und T. 120f.). Dabei handelt es sich um einen Abwärtsgang im Umfang einer Oktave ($a''-a'$), der – sofern man die Intervalle der Taktanfänge addiert – sich aus einer Quarte sowie Quinte zusammensetzt.

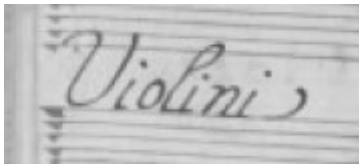
Der Gestus wird auch in der folgenden Passage verwendet, in der Sologesang und Chor erstmals unisono gesetzt werden. In T. 123 nimmt Marianne den Abwärtsgang vorweg und wird dabei im Piano von einzelnen Vierteln auf unbetonten Zählzeiten in den Streichern begleitet, die im Umfang einer Quinte in dieselbe Richtung verlaufen, wodurch erneut der Abwärtsgang das musikalische Material bildet. Die Gesangsstimme tritt mit Punktierungen gegenüber den gleichmäßigen Vierteln in den Streichern deutlich hervor, was nicht zuletzt auch durch Verzierungen in Form von Vorschlägen erreicht wird. Nachdem der Abwärtsgang zum ersten Mal erklingen ist, setzt der Chor in T. 126 mit Auftakt ein und bildet mitsamt Marianne einen dichten Satz, in dem Sopran- und Altstimme im Terzabstand zur Solostimme homophon verlaufen. Bereits in T. 128f. löst sich Marianne vom Gesang des Chores, indem sie, jeweils nach zwei Viertelpausen, stets versetzt zum Chor in einem deutlich höheren Tonbereich und mit weitaus größeren Intervallsprüngen entgegenwirkt. Hinzu kommen die überraschenden dynamischen Wechsel, die oftmals bereits nach einem Takt in nahezu allen Stimmen vom *piano* ins *forte* geführt werden. Nur der Sologesang behält seine Dynamik bei, weshalb die Ausbrüche deutlich zu vernehmen sind. Erst in den letzten drei Takten des Chorsatzes fügt sich der Sologesang den anderen Stimmen. Im sechstaktigen instrumentalen Nachspiel wird durch Halbierung der Notenwerte das Tempo in den Streichern angehoben, während Hörner und Oboen in gleichmäßigen Vierteln von A-Dur über den E-Dur-Septakkord die Kadenz bilden.

Chor- und Ensemble-Szenen

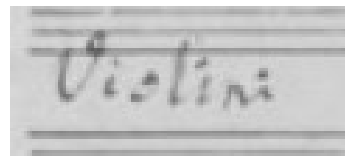
Unabhängig von Solo-Arien und Ensemble-Szenen finden sich außerhalb der beiden Aktfinali insgesamt vier Kompositionen, in denen die Chöre ohne Solist:innen auf der Bühne agieren. Dabei bilden die ersten beiden Kompositionen eine musikalische Einheit, in deren Mitte sich ein Secco-Rezitativ befindet. Während in den ersten beiden zusammenhängenden Chorszenen die Soldaten in Jerusalem sich mit Gottes Hilfe als Sieger feiern und sich für die Schlacht vorbereiten, ändert sich nach Manasses Niederlage und seinem Abschied allmählich die Grundstimmung. Jegliche Hoffnung ist verloren und es bleibt ihnen nichts weiter übrig, als sich schutzsuchend in den Tempel zurückzuziehen und auf ihren Untergang zu warten.

Während die ersten beiden Kompositionen *Per te gran Dio d'Abramo* und *Già stride la saetta* in beiden Quellen identisch sind, ist die Abfolge der beiden letzten Nummern *Deh, t'arresta*

und *Ah che giorno sventurato* unklar. In der römischen Abschrift findet sich nur eine der beiden Kompositionen mit dem Text *Ah che giorno sventurato*, welcher in der neapolitanischen Abschrift wiederum durch den Text zu *Deh, t'arresta* ersetzt wurde. Dafür findet sich in Neapel aber eine zusätzliche Chornummer, die den Text von *Ah che giorno sventurato* mit deutlicheren musikalischen Mitteln dramatisch ausdeutet. Die Tatsache, dass es sich bei der römischen Quelle um eine reine Abschrift im Privatbesitz der Familie Massimo handelt, und die neapolitanische Abschrift aber nachweislich eine Kopie der römischen Aufführung darstellt, die mit Anmerkungen und Supplementi als Aufführungspartitur gedient haben könnte, erschwert die Rekonstruktion dieser Szene. Bei genauerer Betrachtung der Handschrift wird deutlich, dass bei der neapolitanischen Partitur mindesten zwei Kopisten am Werk gewesen waren.



Deh, t'arresta, I-Nc 32.4.26–27, f. 97v



Ah che giorno sventurato, I-Nc 32.4.26–27, f. 90v

Um weitere Verwirrungen zu vermeiden, bildet die römische Abschrift weiterhin die Grundlage der Analyse. Dennoch bietet sich bei der Vertonung des Textes *Ah che giorno sventurato* zumindest ein Ausblick zur neapolitanischen Version an, der eine intensivere musikalische Sprache zugrunde liegt.

Bei den insgesamt sechs Ensemble-Szenen, zu denen auch die Duette, Terzette und Quartette gezählt werden, ist die Abfolge eindeutiger und die Fassungen weichen nicht voneinander ab. Auch hier finden sich sowohl auf der Handlungsebene als auch bei den jeweiligen musikalischen Umsetzungen starke Kontraste, die die Emotionen und Stimmungen der jeweiligen Szene repräsentieren. Von der *Introduzione*, in der das Volk Giovanni neuen Mut zuspricht, über Mannasses Überzeugung vom Krieg im Quartett *Si combatto* bis hin zu intimen Momenten zwischen Marianne und Gioseffo im Duett *Parto ma tu ricordati*, ist die gesamte Palette an Emotionen in diesen Kompositionen vertreten. Gleichzeitig bilden sie auch musikalische Höhepunkte und Wendungen innerhalb der Handlung, die die Dramaturgie des Werkes prägen. In diesem Kapitel werden aber nur die Ensemble-Szenen behandelt, die nicht Teil der Aktfinale sind. Diese werden erst im nachfolgenden Kapitel unabhängig von den restlichen Kompositionen betrachtet. Als groß angelegte Nummern mit fließenden Übergängen bilden sie eine Einheit, deren Kontext und musikalischer Zusammenhang durch eine Entkopplung verloren ginge.

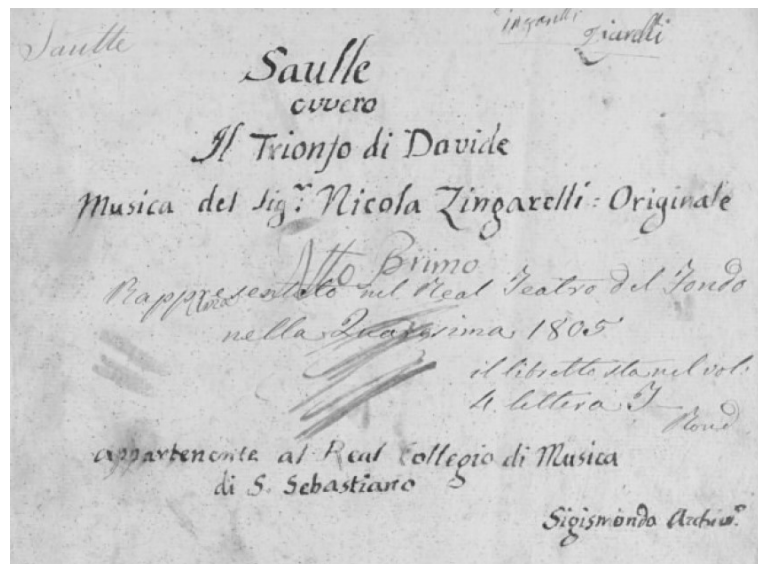
Krieg im Namen Gottes: *Per te gran Dio d'Abramo* und *Già stride la saetta*

Im Kapitel zur Rezeptionsgeschichte des Werkes konnten die beiden Kompositionen *Per te gran Dio d'Abramo* und *Già stride la saetta* eindeutig auf Zingarellis *Il Trionfo di Davide* zurückgeführt werden. Die Komposition wurde mit einer textlichen Überarbeitung von Ferretti für *La Distruzione di Gerusalemme* übernommen, wodurch das Verhältnis zwischen Musik und Text plötzlich ein Paradoxon zu bilden scheint. Ursprünglich war die Szene in *Il Trionfo di Davide* als Klage des Volk Israels konzipiert, dessen Lager nach einem Überfall der Philister zerstört wurde. Samuel betritt die Bühne und appelliert an die Herzen, in denen der antike Glaube des Volkes wohne, der ihnen die Furcht nehmen solle. Da seine Worte das Leid nicht mildern können, begleitet er die Opfer in den heiligen Tempel, wo Gottes Thron sich befindet und ihnen kein Leid mehr geschehen werde.

Wie bereits in der Rezeptionsgeschichte ausführlich dargelegt, änderte Ferretti den Text mit einfachen Mitteln ab, wodurch sich der Kontext massiv ändert. In *La Distruzione di Gerusalemme* klagt das Volk nicht länger über die Zerstörung. Durch die Änderung der Personalpronomen steht plötzlich der Fall des Feindes im Zentrum der Handlung. Auch Samuels tröstende Worte wurden hierfür umgedeutet, denn Fanano steht unter dem Einfluss von Giovanni und feuert die Stimmung des Volkes noch weiter an, indem er den Untergang des Feindes prophezeit. Der antike Glaube, der in *Il Trionfo di Davide* dem Volk Trost spenden soll, wird ebenfalls umgedeutet und ist nun die Quelle des Mutes und des Zorns.

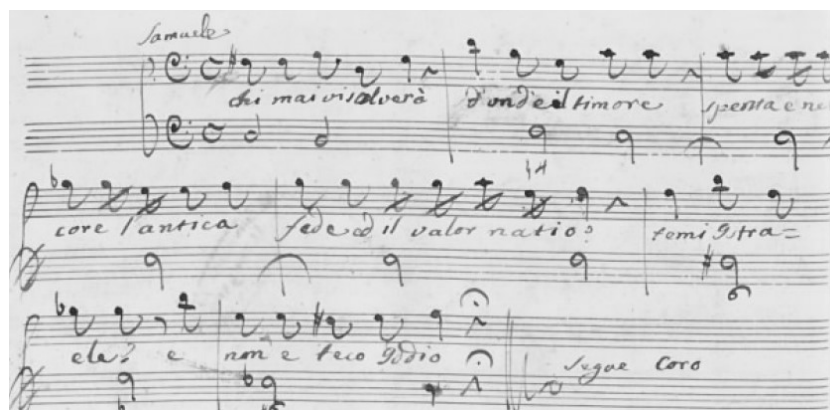
Der Vergleich der beiden Abschriften von *La Distruzione di Gerusalemme* mit der Partitur zu *Il Trionfo di Davide*⁷⁹³ belegt eine direkte Übernahme der Kompositionen. Dank der auf dem Titelblatt zu *Il Trionfo di Davide* angegebenen Jahreszahl der Erstaufführung im Teatro del Fondo (Fastenzeit 1805) ist eine zeitliche Einordnung möglich, wodurch ohne Zweifel festgestellt werden kann, dass diese Kompositionen einen anderen Ursprung haben und erst fünf Jahre später am Teatro Valle Einzug in *La Distruzione di Gerusalemme* fanden.

⁷⁹³ I-Nc NA0059 Oratori 109, zuvor 16.5.25. Digitalisat zugänglich über <http://www.internetculturale.it>, abgerufen am 30.06.2021, f. 13^{ff}.



Titelseite aus: Zingarelli/Ferretti, *Saulle ovvero Il Trionfo di Davide*, I-Nc NA0059 Oratori 109, f. 3r.

Während *Per te gran Dio d'Abramo* und *Già stride la saetta* ohne Änderungen übernommen wurden, musste das dazwischen gesetzte Secco-Rezitativ aufgrund der textlichen Abweichungen entsprechend angepasst werden.



Zingarelli/Ferretti, *Saulle ovvero Il Trionfo di Davide*, I-Nc NA0059 Oratori 109, f. 14v.

Recitativo

1

FANANO In pol - ve - re ca - drà. Non v'è ti - mo - re. Vi - ve nel no - stro

Continuo

3

cuo - re l'an - ti - ca fe - de ed il va - lor na - ti - o. Non te - me - re I - srael - le: è te - co Id - dio.

Überarbeitetes Secco-Rezitativ der römischen und neapolitanischen Fassung von *La Distruzione di Gerusalemme*.

Neben der veränderten Melodieführung, Rhythmisierung und Überarbeitung des Kontrapunktes findet sich gleich zu Beginn eine Änderung hinsichtlich der musikalischen Folge. Während in *Il Trinjo di Davidde* Chor und Secco-Rezitativ deutlich mit Doppelstrichen als einzelne Nummern angelegt wurden, hat man sich bei der Überarbeitung für das Teatro Valle dafür entschieden, den ersten Takt des Rezitativs in den Schlusstakt des Chorsatzes zu setzen, womit ein fließender Übergang erzeugt wurde. Deutlich wird dadurch auch, dass Fanano unverzüglich auf die Aussagen des Chores antwortet und in seinem Rezitativ Bezug darauf nimmt, wodurch eine größere musikalische und inhaltliche Einheit zu Beginn des zweiten Aktes entsteht.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, inwiefern textliche und inhaltliche Änderungen bei gleichbleibender Komposition die musikalische Sprache beeinflussen – oder eben nicht. Mit insgesamt 21 Takten ist die Komposition kurzgehalten. Als Tempoangabe ist ein getragenes *andante sostenuto* im 2/4-Takt vorgeschrieben; Vorzeichen und Töne der ersten Takte definieren Es-Dur als Grundtonart. Die Zusammensetzung des Orchesters beinhaltet Streicher und einen Bläserapparat mit zwei Hörnern, Klarinetten und Fagotten. Zu Beginn erklingt eine sechstaktige Einleitung, welche die Klarinetten mit charakteristischen Sechzehntelgruppen im Terzabstand und raschen Aufwärtsketten (T.4–5) solistisch prägen:



(Abb. 62, *Per te gran Dio d'Abramo*, T. 1–6)

In T. 7 mit Auftakt setzt der Chor der Leviten ein, doch anstelle eines Tutti-Einstiegs beginnt die Bassstimme zunächst allein. Bevor die beiden Tenorstimmen hinzukommen, nimmt der Bass den Anfang des Chorsatzes vorweg, wodurch der Eindruck eines Vorgesangs vermittelt wird. Denn in den Tenorstimmen wird die soeben erklangene Vortragsart imitiert, während der Bass seinen Schlusston *es* über zwei Takte ausdehnt, um gemeinsam mit den beiden übrigen Stimmen die Schlussilbe zeitgleich singen zu können. Die Melodie des gesamten Chorsatzes ist weniger von melodischen Prozessen als von einem rezitativischen Charakter geprägt. Deutlich wird das anhand des syllabischen Gesangs in Achtel- und Viertelbewegungen, den wenigen und nur sehr kleinen Intervallsprüngen sowie den parallel geführten Stimmen, in denen kaum Gegenbewegungen stattfinden und auf solistische Ausbrüche verzichtet wird. Im Vordergrund steht hier die Textverständlichkeit, der vom Chor der Leviten als Einheit präsentiert wird.

An dieser musikalischen Einheit sind auch die einzelnen Stimmen des Orchesters nicht gänzlich unbeteiligt. Während die Klarinetten gleich zu Beginn die beiden Oberstimmen des Chores ab

T. 9 mit Auftakt doppeln und sich anschließend mit Teilen der solistischen Einleitung wieder distanzieren (T. 14; 18–19), finden sich in den Streichern ab T. 15 auch Passagen, in denen die Violinen die Oberstimmen umspielen und die tiefen Streicher den Verlauf des Basses aufgreifen.

La Distruzione di Gerusalemme

Atto Secondo

Scena I

Mura della città di Gerusalemme con porta praticabile. Veduta del campo Romano.

FANANO, e coro di Leviti.

Andante Sostenuto

Corno I, II (in Mi b / Es) *p* *f*

Clarinetto I, II (in Si b / B) *f*

Violino I *p* *f*

Violino II *p* *f*

Viola *p* *f*

Fagotto I, II *p* *f*

Coro di Leviti *f* Per

Basso *p* *f*



Andante Sostenuto

7

Cor. I, II (in Mi b / Es) *p*

Cl. I, II *p*

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Fg. I, II *p*

Coro *p*

B. *p*

Per te gran Dio d'A - bra - mo, per te, di noi Si - gno - re, per te, di noi Si -
Per te gran Dio d'A - bra - mo, per te, di noi Si - gno - re, per te, di noi Si -
te, gran Dio d'A - bra - mo, per te, di noi Si - gno - re, per te, di noi Si -

Anders als man es auf Grundlage des Textes in *Il Trionfo di Davide* erwarten würde, ist die musikalische Sprache nicht von einer Trauer des Verlusts und der Zerstörung geprägt. Weder ein Lamento-Bass, chromatische Passagen, Dissonanzen, Modulationen in ferne Moll-Tonarten noch langsame, getragene Notenwerte in tiefer Lage sind hier zu finden. Im Gegensatz dazu erscheint die solistische Einleitung der Klarinetten keck und lebensfroh, die im späteren Verlauf immer wieder hervorsteht und die Violinen quasi auffordert, sich diesem Charakter unterzuordnen. Es scheint, als sei trotz des Überfalls der Philister das Vertrauen zu Gott nicht gebrochen und auch die Tatsache, dass im direkten Anschluss der Prophet Samuel erscheint und ihnen Gottes Beistand versichert, gibt dem Volk etwas Hoffnung. Allerdings besteht die Hoffnung nicht darin, ihr Leid zu beenden und die Wunden zu heilen. Nach Samuels Rezitativ offenbart der Chor sein Verlangen nach Rache und zeigt sein wahres sein wahres Gesicht.

Dieses Verlangen kennzeichnet die musikalische Konzeption der zweiten Chor-Nummer *Già stride la saetta*. Mit raschem Tempo (*allegro*) im 4/4-Takt wechselt die Tonart nach B-Dur und der Bläsersatz wird um zwei Flöten und Klarinetten erweitert (vgl. Abb. 64). In insgesamt 35 Takten wird die letzte Strophe zwei Mal durchlaufen, in denen die Violinen mit ausnotierten Glissandi im Umfang einer Oktave auf den Hauptzählzeiten immer weiter vorantreiben und somit den Rachepeil Gottes repräsentieren (*Già stride la saetta / Del Dio della vendetta*). Auf ein Vorspiel mit instrumentalem Solo wurde verzichtet, dafür nehmen die Bläser den von punktierten Vierteln geprägten Gestus des Chores im ersten Takt vorweg, mit dem sie sich im zweiten Takt vereinen. Darüber hinaus finden sich rasche Tonrepetitionen, die mit den bereits erwähnten Effekten den Zorn und das Verlangen nach Rache musikalisch in den Vordergrund stellen.

1 **Allegro**

Corno I, II (in Si \flat /B)

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II (in Si \flat /B)

Violino I

Violino II

Viola

Coro di Leviti

Basso

Allegro

Già stri - - de la sa - et - ta del

Già stri - - de la sa - et - ta del

Già stri - - de la sa - et - ta del

(Abb. 64, *Già stride la saeta*, T. 1–3)

Zwar wird ihre Hoffnungslosigkeit hier erneut aufgegriffen (*Nò, che non v'è più speme, / Per noi non v'è pietà*), der Verlust und die Trauer wird aber vom Rachedenken überschattet. Erst bei der Wiederholung der beiden letzten Verse (T.12–16) findet eine Entkopplung des bisherigen Verlaufs statt. Die Kontrastwirkung wird mit nur wenigen Mitteln erzeugt, indem der musikalische Fluss erstmals unterbrochen wird. Während die Bläser pausieren und die Violinen ihre ausnotierten Glissandi stark reduzieren, wirkt der Chor mit kurzen Melismen und Terzsprüngen insgesamt weniger statisch, dafür aber bewegter. Allerdings beschränkt sich diese Passage auf nur fünf Takte, wonach die Wiederholung der Strophe wieder ihren gewohnten Lauf nimmt und alle bisherigen musikalischen Effekte und Mittel wieder aufgreift.

10

S.
per voi no non_ v'è, non_v'è pie - tà! Non non_ v'è, non_v'è pia - tà!

A.
per voi no non_ v'è, non_v'è pie - tà! No non_ v'è, non_v'è pie - tà!

T.
per voi non v'è pie - tà! Non v'è pie - tà!

B.
per voi non v'è pie - tà! Non v'è pie - tà!

Vi. I

Vi. II

Vla.

B.

(Abb. 65, *Già stride la saeta*, T. 10–15)

Die Antwort auf die Frage, ob die unveränderte Übernahme der Komposition in *La Distruzione di Gerusalemme* mit überarbeitetem Text zu einem Paradoxon führt, kann in diesem Fall verneint werden. Auch wenn die Dichtung nicht länger einem Chor zugeschrieben wird, der durch den Überfall der Philister soeben alles verloren hat, ist die Neuausrichtung des Textes dennoch mit der musikalischen Sprache vereinbar.

Die Anrufung Gottes bleibt in der ersten Chornummer thematisch bestehen, doch wird das tragische Schicksal nicht mehr in den eigenen Reihen gesehen. Jetzt ist es der Feind, dem der Zerfall und das grausame Schicksal droht. Da Zingarelli aber auf Komplexität und musikalische Effekte zur Erzeugung einer von Trauer geprägten Stimmung in der ersten Chornummer verzichtete und vielmehr das Vertrauen in Gott und dessen Rache musikalisch aufgreift, kann die Komposition in beide Richtungen ausgelegt werden.

Im zweiten Chorsatz ist das Zusammenspiel zwischen neuer Handlung und Musik noch eindeutiger. Denn in beiden Fällen wird der Gott der Rache beschworen, der mit seinen Pfeilen den Feind zerstören wird. Die einzige Änderung ist hierbei, dass der Chor nicht länger sein eigenes Schicksal ins Zentrum der Handlung stellt, sondern den Untergang des Feindes herbeiruft. So wird aus *Per noi non v'è pietà* mit wenigen Mitteln ein *Per voi non v'è pietà*. Die Musik muss sich dabei nicht verändern, denn obwohl sich durch die Umdichtung die Perspektive verändern mag, bleibt die von Rache geprägte Grundstimmung sowohl inhaltlich als auch musikalisch konstant.

Ah che giorno sventurato

In der römischen Abschrift befindet sich die Chor-Nummer *Ah che giorno sventurato* unmittelbar vor Mariannes Rondò. Die Überleitung zur Arie ist durch den plötzlichen Wechsel in ein *Recitativo accompagnato* gegeben, doch der direkte Vergleich zur neapolitanischen Partitur wirft einige Fragen zur Konzeption der Szene auf, die aufgrund mangelnder Quellen nicht beantwortet werden können. Während die in der Privatbibliothek der Familie Massimo befindliche Abschrift nur diese eine Chornummer aufweist, befinden sich in der neapolitanischen Fassung zwei Kompositionen. Einer der beiden Kompositionen ist identisch zur römischen Abschrift, doch wurde hier der Text ausgetauscht. Anstelle von *Ah che giorno sventurato* ist hier die Dichtung *Deh, t'arresta* unterlegt, die den Versuch des Chores darstellt, Marianne von ihrem Vorhaben abzuhalten. Die zweite Chornummer greift hingegen den Text zu *Ah che giorno sventurato* auf, jedoch ist die musikalische Sprache eine andere und auch die Handschrift des Kopisten weicht ab.

Diese Umstände erschweren eine Rekonstruktion und zeigen auch die Notwendigkeit weiterer verifizierter Quellen. Um dennoch einen Einblick zu geben, wird zunächst die in beiden Abschriften identisch vorkommende Komposition untersucht, obwohl die beiden Textfassungen das Zusammenspiel zwischen musikalischer Sprache und Dichtung erschweren. In einem zweiten Schritt wird anschließend die zweite Fassung der Textvertonung dargelegt, in der sich markante Entwicklungen und Abweichungen aufzeigen lassen.

Die Textvorlage besteht aus einer Strophe mit nur drei Versen, in denen der Chor den Ausgang des ganzen Konflikts bedauert und auch Bezug auf Marianne nimmt, die soeben ihren Ehemann verabschieden musste:

Coro:	Ah che giorno, sventurato
	Come mai l'avverso fatto
	Ti trasporta a palpitar. ⁷⁹⁴

Marianne ergreift noch in der Chornummer das Wort und die Komposition wechselt ad hoc in ein *accompagnato*. Sie verkündet dem Volk, dass Gott einen Beweis der Tapferkeit verlangte, dem sich Manasse tapfer gestellt habe. Mit dem Verlust ihres Ehemanns sei aber auch ihre Hoffnung verloren gegangen. Was ihr aber bleibt, ist die Beständigkeit ihres Herzens und die Liebe zu Manasse. Agar betritt daraufhin die Bühne und kommentiert ihre Worte (*Oh degni accenti*). Marianne fordert aber den Chor auf, nicht länger Tränen zu vergießen (*Mie fide non*

⁷⁹⁴ I-Nn LP 7881, S. 34.

piangete) und verkündet ihren Abschied. Die Seele ihres Geliebten erwartet sie im Jenseits und sie sehnt sich nach dem Moment, in dem beide wiedervereint sind. Während der Chor und Agar in den Tempel zurückkehren, möchte Marianne zurückgelassen werden. Diese Passage bildet die Überleitung zur Rondò-Arie, in der Marianne den Gedanken anschließend vertieft und mit Freude ihren eigenen Tod herbeisehnt.

Trotz der im *Recitativo accompagnato* eintretenden Stimmungsänderung ist der Anfang der Szene noch von den Tränen des Chores geprägt. Passend zum Text würde man auch in der musikalischen Umsetzung Effekte erwarten, die die Gefühlslage des Chores spiegeln. Umso erstaunlicher ist es, dass Zingarelli stattdessen eine lebhaftere Komposition wählte, die klanglich nicht unbedingt von Trauer geprägt ist.

Die Komposition ist mit 35 Takten sehr kurzgehalten und beruht auf einem einmaligen Durchlauf der Strophe mit vereinzelt Verswiederholungen. Während in der römischen Abschrift keine Tempoangabe vorhanden ist, findet sich in der neapolitanischen Quelle mit *allegro* ein schnelles Tempo im 4/4-Takt. Die Grundtonart ist B-Dur und der Streichersatz wird um einen Bläsersatz mit zwei Hörnern, Klarinetten, Flöten, Oboen und Fagotten erweitert. Bei dem Chor handelt es sich um einen dreistimmigen Männerchor (zwei Tenorstimmen, eine Bassstimme), der die Frauen trotz ihrer Anwesenheit musikalisch ausschließt.

Am Anfang steht eine sechstaktige Einleitung, die die Grundstimmung der Komposition vorwegnimmt und zu dem bereits erwähnten Widerspruch führt. In raschem Tempo wird hier über vier Takte hinweg mit Punktierungen ein Aufwärtsgang präsentiert, der einerseits einen eröffnenden Charakter aufweist, gleichzeitig aber auch mit ständigen Halbtonwechseln und dicht angelegtem Satz auch eine Spannung erzeugt, die in T. 4 gelöst wird.

1 **Allegro**

Corno I, II
(in Si b / B)

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
(in Si b / B)

Violino I

Violino II

Viola

Fagotti, e Basso

(Abb. 66, *Ah che giorno, sventurato*, T. 1–6)

Zwar wird mit dem Einsatz des Chores in T. 7 die punktierte Bewegung verworfen, doch die einleitende Aufwärtsbewegung wird in variiert Form immer wieder aufgegriffen. Gegen Ende der Komposition ist diese auch in den beiden Oberstimmen des Chores mit längeren Notenwerten zu finden, während die Violinen mit Achteln, Sechzehnteln und Vorschlägen den Aufgang umspielen (vgl. Abb. 67, T. 26ff.):

25

Corno I, II (in Si b / B)

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II (in Si b / B)

Coro

ti tras - por - ta tras - por - ta a pal - pi - tar ti tras -
 ti tras - por - ta tras - por - ta a pal - pi - tar ti tras -
 ti tras - por - - - - - ta tras - por - ta a pal - pi - tar ti tras - por - - - -

Violino I

Violino II

Viola

Fagotti, e Basso

31

Cor. (in Si b / B)

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

Coro

por - ta tras - por - ta a pal - pi - tar a pal - pi - tar a pal - pi - tar.
 por - ta tras - por - ta a pal - pi - tar a pal - pi - tar a pal - pi - tar.
 - - ta tras - por - ta a pal - pi - tar a pal - pi - tar a pal - pi - tar.

VI. I

VI. II

Vla.

Fg. e B.

(Abb. 67, *Ah che giorno, sventurato*, T. 25–35)

Grundsätzlich ist der Chor homophon gestaltet – nur die Bassstimme emanzipiert sich vereinzelt von den Tenorstimmen und läuft parallel zum Instrumentalbass. Die Violinen behalten

ihren raschen und kecken Charakter über die gesamte Komposition bei. Nur die Bläser bilden hin und wieder ein harmonisches Gerüst, doch an markanten Stellen werden auch sie von der Spielweise der Violinen mitgerissen. Beim harmonischen Verlauf lassen sich keine Überraschungen oder Modulationen feststellen, die den musikalischen Verlauf plötzlich in ein anderes Licht rücken ließen oder zur Stimmungsänderung beitragen könnten. Über die gesamte Komposition bleibt B-Dur als Grundtonart etabliert und Kadenzen bewegen sich hauptsächlich über Subdominante und Dominante. Eine Spannung findet sich hier nur zwischen T. 12 u. 15, wo zwischen der Tonika und einem verminderten a-Moll taktweise hin- und hergewechselt wird.

Die Tatsache, dass die musikalische Sprache nicht zwangsläufig die Stimmung der Textvorlage aufgreift, könnte der Grund für die Überarbeitung und der Ergänzung einer weiteren Komposition in Neapel gewesen sein:

Coro: Deh t'arresta o sventurato!
 Come mai l'avverso fatto
 Vai si lieto ad incontrar.⁷⁹⁵

Diese Dichtung findet sich bereits im Libretto zur Aufführung im Haus Lante, weshalb nicht eindeutig bestimmt werden kann, ob die Abschrift der privaten Sammlung der Familie Massimo fehlerhaft ist oder auf Wunsch des Auftraggebers verändert wurde. Zwar ist der zweite Vers in beiden Textvorlagen identisch, doch durch den Ausruf *Deh t'arresta, o sventurato!* wird Marianne vom Chor zum Bleiben aufgefordert. Das Volk will ihren Entschluss nicht akzeptieren und hält sie zurück. Durch den Eingriff wird nicht länger das Leiden (*Ah che giorno, sventurato*), sondern die Rettung Mariannes zur Handlungsgrundlage. Diese Änderung bewirkt ein neues Verhältnis zwischen Dichtung und Musik, bei der die soeben dargelegten Effekte und musikalische Sprache zur Überzeugung dienen. Durch den homophonen Satz wird die Botschaft deutlich vermittelt, während das rasche Tempo, die punktierte Rhythmik, die teilweise parallelen Aufwärtsbewegungen und einfache Harmonik vielmehr die Lebensfreude vermitteln, an die sich auch Marianne halten soll.

Für die Dichtung *Ah che giorno, sventurato* wählte man hingegen eine neue Komposition, deren Konzeption sich grundlegend von der ersten Fassung unterscheidet. Neben dem Männerchor wurde der Chorsatz um einen *Coro di Donne* erweitert, als Tempoangabe ist ein *largo* vorgezeichnet und anstelle von B-Dur bildet a-Moll die Grundtonart. Die Zusammensetzung des

⁷⁹⁵ I-Nn LP 7881, S. 38.

Orchesters unterscheidet sich durch das Wegfallen der Klarinetten und Fagotte. Etwas untypisch für das Notenbild ist auch die Erweiterung des Basses, der mit der Hervorhebung der Violoncelli auf zwei Systeme aufgeteilt wurde.

Schon auf der ersten Seite wird die neue musikalische Ausrichtung deutlich. Durch das langsamen *largo* bildet die instrumentale Einleitung bereits einen hörbaren Kontrast zur römischen Fassung. Neben dem Tempo und der Grundtonart unterscheidet sich aber auch der Bewegungsgestus der Melodie eindeutig. Anstelle eines über mehrere Takte hinweg geführten Aufgangs zur Eröffnung, findet sich hier immer wieder ein sofortiger Zerfall. Während beispielsweise die Violinen in T. 1 noch den a-Moll Akkord mit einer zweimaligen Terzfolge in hoher Lage aufbauen, findet im Takt darauf ein Zusammenbruch in Achtelbewegung statt, der den a-Moll Akkord eine Oktave abwärtsführt. Dieses Prinzip wiederholt sich anschließend auf der Subdominante d-Moll, ehe in T. 5 mit vorgezeichnetem *gis* plötzlich eine harmonische Wendung nach E-Dur stattfindet.

Der harmonische Prozess liegt bis zum Einsatz des Chores in T. 11 mit Auftakt im Zentrum der musikalischen Entwicklung. Die Streicher definieren mit ihren Sechzehntelgruppen und Alterationszeichen die jeweils erreichten Akkorden, während die Bläser für klangliche Färbungen mit der Dopplung der jeweiligen Grundtöne und Terzen sorgen. Ab T. 9 findet die Überleitung zum Chorsatz statt, deren Kadenz sich durch eine chromatische Linie (*d–dis–f*) in den Bassstimmen kennzeichnet. Ausgehend von der Dominante in T. 9 wird noch im selben Takt durch die Alteration nach *dis* der verminderte Dominantseptakkord ohne Terz erreicht, der im nachfolgenden Takt kurzzeitig zur Tonika a-Moll zurückgeführt wird. Ein letzter Wechsel zur Dominante E-Dur erfolgt, auf deren letzten Viertel der Chor einsetzt und gemeinsam mit dem Orchester a-Moll in T. 11 erreicht.

Die Unterteilung des Chorsatzes in einen Frauen- und Männerchor ist im gesamten Werk häufig auf den Umstand zurückzuführen, dass beide Parteien unterschiedliche Meinungen haben und verschiedene Ansichten vertreten, weshalb sie auch musikalisch gegeneinander wirken. In diesem Chorsatz herrscht jedoch Einigkeit, was durch den dichten homophonen Satz repräsentiert wird. Zu keinem Zeitpunkt tritt eine einzelne Stimme oder Gruppen von Stimmen hervor – nicht einmal durch Verzierungen oder kurze melismatische Passagen. Lange melodische Entwicklungen gibt es ebenfalls nicht. Stattdessen werden die Versabschnitte mit Pausen voneinander getrennt, was zu einzelnen Ausrufen führt, deren rhythmische Folge bestehen bleibt. Mit großen Intervallsprüngen werden dabei Leittöne erreicht, die nur einen Halbton vom eigentlichen Ziel entfernt sind, was für eine zusätzliche Spannung und Intensität sorgt.

Scena XIII

Interno del Tempio di Gerusalemme, che a suo tempo s'incendia.
Coro di Leviti, Figlie di Leviti, e di Guerrieri Ebrei, MARIANNE, ed AGAR.

1 **Largo**

Cor. I, II (in Do/C) *fp* *fp* *fp* *p*

Fl. *fp* *fp* *fp* *p cresc.*

Ob. I, II *fp* *fp* *fp* *p cresc.*

VI. I *fp* *fp* *fp* *cresc.*

VI. II *fp* *fp* *fp* *cresc.*

Vla. *fp* *fp* *fp* *cresc.*

B. *fp* *fp* *fp* *cresc.*

8

Cor. I, II (in Do/C) *f*

Fl. *p* *f*

Ob. I, II *f*

VI. I *f* *p* *cresc.* *f* *mf*

VI. II *f* *p* *cresc.* *f* *mf*

Vla. *f* *p* *cresc.* *mf*

B. *f* *p* *f* *mf*

(Abb. 68, *Ah che giorno, sventurato*, I-Nc NA0059 32.4.26–27, T. 1–11)

Darüber hinaus weist die Komposition auch eine musikalische Wortausdeutung in T. 19 ff. auf, wo das Pochen des Herzens (*palpitar*) mit Achtelunterbrechungen in allen Stimmen zweimalig imitiert wird.

Neben der Umstrukturierung der Chornummer wurde in Neapel auch das anschließende Rezitativ textlich und musikalisch verändert. Der Übergang ist nicht länger ad hoc, Agar wurde aus der Szene gestrichen und das Rezitativ ist in zwei Abschnitte unterteilt. Der Streichersatz wurde detaillierter ausgearbeitet und erhält insgesamt einen größeren Anteil. Inhaltlich verweist Marianne nicht länger auf das notwendige Opfer, welches Manasse als Prüfung auferlegt wurde. Stattdessen wird in ihrem Monolog auf die Barmherzigkeit Gottes verwiesen und auf Manasse, der als Schatten im Himmel ihr bereits die Hand herabreichet und auf sie wartet. Die Erwähnung ihres Geliebten kennzeichnet den Wechsel zum zweiten Abschnitt, der mit kurzen Fragmenten das nachfolgende Rondò antizipiert. Das gelingt durch die Verwendung derselben Tonart A-Dur, der solistischen Hervorhebung der ersten Violine mit triolischen Verzierungen und einer Gesangslinie, deren Bewegung sowie Anfangs- und Zieltöne bei identischer Harmonik eindeutige Parallelen zum Allegro-Abschnitt der nachfolgenden Rondò-Arie (T. 85–90) aufweisen.

Introduzione

Die erste Szene *Fa' cor Giovanni* porträtiert Giovanni's eigene Zweifel und dessen Unfähigkeit zu regieren. Von den übermächtigen Römern belagert scheint Jerusalem verloren. Dass sein Sohn Manasse auf dem Schlachtfeld gerade um sein Leben und das des Volkes kämpft, erwähnt er mit keinem Wort. Auch ist es nicht Giovanni selbst, der zu Beginn der Komposition das Wort ergreift, sondern das Volk, repräsentiert durch einen Männerchor. Sie rufen ihrem Anführer neuen Mut zu und möchten wissen, was der Grund für sein Leid ist. Giovanni scheint apathisch und sieht die Quelle seines Schmerzes im Tempel, der ihm dieses Unglück eingebracht hat. Nicht einmal sein Diener und Hohepriester Fanano, der ihn auffordert sich von den düsteren Bildern und schwarzen Zukunftszeichnungen zu entfernen, ist in der Lage Giovanni's Gemüt zu ändern. Die Belagerung bedeutet für ihn den Untergang (*Gerusalemme / D'assedio è cinta...*), doch Fanano und der Chor schließen sich zusammen und unterbrechen Giovanni's Erklärungen. Jerusalem mag zwar umzingelt sein, doch nach Ansicht des Hohepriesters und des Volkes sind sie noch lange nicht besiegt und daher auch frei (*Ma non è vinta / Libera è ancor.*). Aber auch das lässt Giovanni die Grausamkeit der Schlacht nicht vergessen, weshalb sich der Chor ein letztes Mal bemüht den Kampfgeist und den Mut in Giovanni neu zu entfachen. Am Ende sei

es nämlich ihm zu verdanken, dass sie den Tempel bis jetzt halten konnten und dieser noch nicht gefallen ist (*Ma illeso è il Tempio / Pel tuo valor.*).

Diese unterschiedlichen Ansichten und Bewertungen der aktuellen Situation werden auch musikalisch aufgegriffen und mit Kontrasten dargestellt. Durch klare Abschnittsbildungen ist die Komposition in mehrere Sektionen aufgeteilt, in denen die Perspektive immer wieder neu ausgerichtet und der Dialog zwischen dem verzweifelten Anführer und dem hoffnungsvollen Volk am Ende im Ensemble zusammengeführt wird. Der Aufbau der Komposition lässt sich wie folgt unterteilen:

Takt	Abschnitt	Tonart	Tempo	Sänger
1–15	Vorspiel	B-Dur	<i>allegro</i>	
16–33	A	B-Dur		Chor
34–43	B	F-Dur	<i>maestoso</i>	Giovanni
(41–43)	(Intervention Chor)		(<i>allegro</i>)	(Chor)
44–57	B'	C-Dur	<i>maestoso</i>	
57–62	Überleitung		<i>allegro</i>	
62–152	C	B-Dur		Ensemble (Giov., Fan. u. Chor)
152–161	Nachspiel	B-Dur Schlusskadenz		

Mit zwei Solobassisten und einem aus Tenor und Bassstimmen zusammengesetztem Chor ist die Einleitung von Männern geprägt, was nicht nur die Klangfarbe bestimmt, sondern gleichzeitig auch ein programmatisches Mittel ist. Die Trennung der Männer und Frauen deutet hier bereits daraufhin, dass die Aufrechterhaltung des Widerstands und Bereitschaft zum Krieg nur von den Männern ausgeht, während die Frauen später gemeinsam mit Marianne auf das Friedensangebot eingehen möchten und das sinnlose Töten verurteilen.

Die Zusammensetzung des Orchesters gleicht mit seinem ausgeprägtem Bläserapparat (Trompeten, Hörner, Oboen, Flöten, Klarinetten und Fagotte) und Streicherapparat einem Aktfinale. Gemeinsam mit Chor und Solisten wird der Anfang der Handlung spektakulär in Szene gesetzt. Ausdrucksstarke Eröffnungen mit einleitendem Chor oder Ensemble finden sich auch in vielen weiteren *drammi sacri*, wie beispielsweise in Zingarellis *Il Trionfo di Davide*⁷⁹⁶, Guglielmis

⁷⁹⁶ I-Nc NA0059 Oratori 109, f. 13r; sowie die weitaus spätere und als Autograf angegebene Fassung: *Saulle, Oratorio atti 2 Scritto per l'Ospizio di S. Michele in Roma, Partitura Originale apparmemente all' Archivio del Real Collegio di Musica*, Autograf, Rom 1833, I-Nc IT\ICCU\MSM\0147193, f. 1r. Digitalisat zugänglich über <https://www.internetculturale.it>, abgerufen am 06.07.2021.

*Debora e Sisara*⁷⁹⁷, *La Morte d'Oloferne*⁷⁹⁸, *Il Sedecia o sia La Distruzione di Gerusalemme*⁷⁹⁹ oder Andreozzi's *Sofronia ed Olindo*⁸⁰⁰.

Im instrumentalen Vorspiel sind bereits einige Motive und Gesten zu hören, die später das musikalische Material im Ensemble bilden. Auch in dieser Komposition dominiert ein punktierter Rhythmus, der immer dann auftaucht, wenn der Chor Giovanni neuen Mut zuspricht. Bereits in den ersten vier Takten der Einleitung ist dieser Gestus deutlich zu hören (vgl. Abb. 69).

The image shows a musical score for the introduction of an opera, measures 1-4. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro'. It features a woodwind ensemble (Tromba I, II; Corno I, II; Oboe I, II; Flauto I, II; Clarinetto I, II) and a string ensemble (Violino I, Violino II, Viola, Fagotto I, II, Basso). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern. The first violin part is marked 'a2'.

(Abb. 69, *Introduzione*, T. 1–4)

Anschließend wenden sich die ersten Violinen der punktierten Bewegung ab und treten solistisch hervor. Während die Bläser pausieren und die restlichen Streicher das harmonische Gerüst

⁷⁹⁷ Guglielmi/Sernicola, *Debora e Sisara*, Abschrift, Neapel 1789, I-Nc IT\CCU\MSM\0160635, f. 18r, Digitalisat zugänglich über: <https://www.internetculturale.it>, abgerufen am 06.07.2021.

⁷⁹⁸ Guglielmi/Metastasio, *La Morte d'Oloferne*, Abschrift (1790–1800), I-Nc IT\CCU\MSM\0162756, f. 13v, Digitalisat zugänglich über: <https://www.internetculturale.it>, abgerufen am 06.07.2021.

⁷⁹⁹ Guglielmi, *La Distruzione di Gerusalemme*, Abschrift Neapel (1800–1810), I-Nc IT\CCU\MSM\0154049, f. 11r, Digitalisat zugänglich über <https://www.internetculturale.it>, abgerufen am 06.07.2021.

⁸⁰⁰ Andreozzi/Sernicola, *Sofronia ed Olindo*, Abschrift Neapel 1793, I-Nc IT\CCU\MSM\0144989, f. 10r, Digitalisat zugänglich über <https://www.internetculturale.it>, abgerufen am 06.07.2021.

mit halben- und ganzen Notenwerten stellen, spielen die Violinen in hoher Lage ein Motiv im *piano*, mit dem der Chor im Ensembleabschnitt auf Giovannis Sorgen mit den Worten *ma non è vinta* antwortet. Das Motiv besteht aus zwei Abschnitten, die jeweils mit drei Achteln im Auftakt beginnen. Im ersten Abschnitt sind diese als Wechselnoten konzipiert, auf denen ein Quintsprung ($c'''-f''$) mit Vierteln folgt. Der zweite Abschnitt ist hingegen ein schrittweise durchgeführter Aufwärtsgang von f'' nach d''' . In T. 8 treten die Bläser im *forte* und unisono hinzu, wodurch ein dynamischer Kontrast erzeugt wird. Von jetzt an treten die Streicher in den Hintergrund. Die Bläser spielen bis T. 14 eine Fanfare (vgl. Abb. 70), die dem Publikum auf klanglicher Ebene den Handlungskontext vermittelt.

The image shows a musical score for five brass instruments: Trumpets I & II, Cori I & II (Si b / B), Oboen I & II, Flöten I & II, and Klarinetten I & II (in Si b / B). The score is in 3/4 time and begins at measure 8. The instruments play a fanfare starting at measure 8, marked with a forte (f) dynamic. The notation includes stems, beams, and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) across five staves. The fanfare consists of two sections, each beginning with three eighth notes. The first section features alternating notes, and the second section is a stepwise ascent from f'' to d''' . The score ends at measure 15.

(Abb. 70, *Introduzione*, T. 8–15)

Der Chor setzt in T. 16 ein und die Violinen sowie Oboen, Flöten und Klarinetten doppeln jeweils eine der Gesangsstimmen. Dadurch sind die Parallelen zum eben erklingenden Vorspiel deutlich wahrzunehmen. Denn nicht nur die Rhythmik wird im ersten Takt imitiert, auch die Bewegung der Melodie und Tonfolgen sind eindeutig dem Anfang entnommen. Allerdings wird

dieser Gedanke nicht zu Ende geführt und mit Pausierungen und einer Fermate unterbrochen (vgl. Abb. 71). Anschließend wechselt der Chor in eine von Vierteln und Halben geprägte Bewegung. Nur die Violinen führen ab T. 24 den punktierten Rhythmus im *piano* fort und beschränken sich dabei aber auf Tonwiederholungen und Quintwechsel.

16
Coro
Fa cor Gio - van - ni qual duol t'op - pri - me qua - li t'im - pri - me trac - ce l'or - ror
Fa cor Gio - van - ni qual duol t'op - pri - me qua - li t'im - pri - me trac - ce l'or - ror

(Abb. 71, *Introduzione*, T. 16–23)

Eine Fermate in T. 33 und der Tempowechsel kündigen den nächsten Abschnitt an, in dem Giovanni das erste Mal die Bühne betritt und das Wort ergreift. Hierbei ändert sich der Gestus durch das vorgeschriebene *maestoso*. Obwohl die punktierte Rhythmik in den Violinen noch weitere vier Takte fortgeführt wird, entsteht gemeinsam mit der Gesangsmelodie im *piano* eine fast schon grazile Wirkung, die Giovanni's Zerbrechlichkeit repräsentiert. Diese Wirkung wird durch die hohe Stimmlage des Solisten (Ambitus $f-c'$) noch weiter verstärkt. Ab T. 38 findet in der instrumentalen Begleitung kaum noch Bewegungen statt. Die Bläser (bis auf das Fagott) pausieren und die Streicher bilden mit langen Notenwerten und Bindungen einen Klangteppich, der in T. 41 durch den Einwurf des Chores und plötzlichen Wechsel ins *allegro* ohne Vorwarnung zerrissen wird. Der Chor macht hierbei seine Position deutlich: Sie wollen keinen schwachen und zerbrechlichen Anführer, dem beim Anblick des Feindes die Knie zittern und bereit ist den Widerstand aufzugeben. Daher rufen die Männer im Tutti und homophon ihre Parole *Fa cor Giovanni*. Die Violinen verstärken den Ausruf, indem der Gestus der Einleitung mit derselben Rhythmik wiederaufgegriffen wird und mit raschen Aufwärtsketten und großen Intervallsprüngen in kürzester Zeit eine Rückkehr in hohe Lagen stattfindet.

Allerdings bleibt Giovanni unbeeindruckt und wiederholt seine eben vorgetragenen Ängste in variiertes Form. Hierfür wurde die Passage von F-Dur nach C-Dur geführt, die Solo-Klarinetten und -Oboen werfen im Wechsel abwärtsgeführte Terzsprünge mit Halbtonvorschlag ein und Giovanni's chromatische Achtelfolge auf *mio dolor* wird von Oboen, Flöten und Klarinetten in T. 52 imitiert.

Der Wechsel ins *allegro* kennzeichnet in T. 57 die Überleitung zu Fananos Einsatz und Beginn des Ensembleabschnittes. Mit Achtelläufen, Punktierungen und Fanfaren wird erneut ein Kontrast zur fragilen Solo-Passage erzeugt, deren Ziel weiterhin die Besinnung von Giovanni

darstellt. Zunächst versucht Fanano sein Glück und greift dabei den Charakter des Orchesters auf. Am Ende seines achttaktigen Soloabschnittes wird aber sofort klar, dass auch er nicht zu ihm durchdringen kann. Giovanni fällt ihm auf seiner letzten Achtel des Schlusstons ins Wort und verweist auf die aktuelle Belagerung der Römer. Dabei wird er von einer Solo-Oboe begleitet, die seinen Aufgang tongleich begleitet und bei Erreichen des höchsten Tones *b* diesen anschließend umspielt. Wieder einmal greift der Männerchor ein und weist Giovanni darauf hin, dass Jerusalem noch längst nicht besiegt sei. Aber auch das beeindruckt den Herrscher nicht und er weist auf einer C-Dur Kadenz mit stufenweise durchgeführten Quintabwärtsgang auf die grausame Zerstörung hin (*Crudo è lo sempio*). Noch einmal versucht der Chor in gleicher Manner Giovanni's Blick zu lenken, doch selbst die Tatsache, dass der Tempel noch steht und sie ihn bis jetzt verteidigen konnten, vermag es nicht ihn zu besinnen. Daher vereinen sich ab T. 91 mit Auftakt Fanano und der Chor (vgl. Abb. 72). Gemeinsam wiederholen sie ihre Argumente, während Giovanni nur einen Seufzer (*Oh Dio...*) hervorbringt. Erst in T. 106 ist er wieder in der Lage, seine Position zu verteidigen. Gemeinsam mit der Solo-Oboe und einer zusätzlichen Solo-Flöte wiederholt er dabei den musikalischen Aufgang von T. 69ff, während Fanano und der Chor ihm immer wieder mit dem Motiv der ersten Violinen (T. 5–8) aus dem instrumentalen Vorspiel und den Worten *Ma non è vinta* entgegentreten.

85 *tr*

GIOV. Ge-ru-sa - lem - me d'as-se-dio è cin-ta

FAN. non è vin-ta ma non è vin-ta libe-ra è an - cor

Coro ma non è vin-ta libe - ra è an - cor

ma non è vin-ta li - be-ra è an - cor

(Abb. 72, *Introduzione*, T. 85–94)

Der Abstand zwischen den Wechseln wird in den folgenden Takten immer geringer und intensiver. Mit abwärtsgeführten Quartgängen und von Oboen begleiteten Seufzern scheint Giovanni unerreichbar. Daran können auch die vielen Wiederholungen des Chores mir den Worten *Fa' cor Giovanni* nichts ändern, denn bis zum Schluss wird keine Einheit erreicht. Giovanni beendet seinen Gesang mit einem letzten *Oh Dio* fünf Takte vor allen anderen Stimmen, während Chor und Fanano noch gemeinsam eine B-Dur Schlusskadenz bilden.

Das instrumentale Nachspiel bietet keine musikalischen Neuerungen und greift lediglich die ersten vier Takte des Vorspiels auf, die in den letzten zehn Takten zu einer Schlussgruppe ausgedehnt werden und einen Bogen zum Beginn der Komposition ziehen.

Torna superbo al campo

Nachdem Gioseffo in seiner Auftrittsarie Titus' Güte besungen und das Ende des Konflikts verkündet hat, überreicht er das Friedensangebot in einem anschließenden *Recitativo accompagnato*, in dem die drei Solist:innen des anschließenden Terzetts (Manasse, Marianne und Gioseffo) beteiligt sind. Dort befindet sich auch der dramatische Wendepunkt, denn während Gioseffo noch voller Überzeugung in Begleitung von lebhaften und verspielten Violinen den Frieden vor Augen hat (vgl. Abb. 73), befiehlt Manasse ihn plötzlich zu schweigen und verweigert sich dem Angebot (*Flavio cangia favella, o non t'ascolto*). Zum ersten Mal ergreift daraufhin Marianne das Wort, die sich über das Verhalten ihres Geliebten wundert und fleht ihn an, den Zorn zu vergessen und sich den Stimmen des Volkes zuzuwenden, deren Leid deutlich zu erkennen sei. Auch Gioseffo versucht ihn umzustimmen, doch bevor Manasse das Wort ergreift, vergehen vier Takte, in denen die Beteiligten schweigen. Stattdessen wird musikalisch eine Spannung und Intensität aufgebaut, in der man erwartungsvoll Manasses Antwort erwartet (vgl. Abb. 74). Erzeugt wird dieser Effekt durch einen Aufgang in den Violinen, der durch das *crescendo* vom *piano* ins *fortissimo* eine dynamische Entwicklung aufweist. Zusätzlich verweilt der Bass auf dem Ton *b*, während der Aufgang mit zusätzlichen Alterierungen von B-Dur nach b-Moll geführt wird.

Recitativo

The musical score is for a recitative section, marked 'Allegro'. It consists of five measures. The top staff is for Violino I, the middle for Violino II, and the bottom for Basso. The key signature starts with two sharps (F# and C#) for B major and changes to one sharp (F#) for B minor in the third measure. The tempo is marked 'Allegro'. The score shows a melodic line in the violins and a bass line. The bass line is mostly on the note B, with some chromatic alterations. The violins play a rhythmic pattern of eighth notes.

(Abb. 73, Recitativo, *Dai profetici accenti*, T. 1–5)

The image shows a musical score for three instruments: Violino I, Violino II, and Basso. The score is in 2/4 time and begins at measure 29. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamics are marked as follows: Violino I starts with *f*, then *p*, followed by *cresc.*, *f*, and *ff*. Violino II follows a similar pattern: *f*, *p*, *cresc.*, *f*, and *ff*. The Basso part starts with *p*, followed by *cresc.*, *f*, and *ff*. There are accents over the notes in measures 31 and 32.

(Abb. 74, Recitativo, *Dai profetici accenti*, T. 29–34)

Nach den gleichzeitig erklingenden Schlusstönen *des* und *b* hat Manasse sich entschieden und befiehlt Gioseffo, zu seinen Herren zurückzukehren. Titus soll erfahren, dass der glorreiche Manasse am Leben ist und sich nicht unterwerfen lässt.

Diese Forderung ist der Ausgangspunkt des Terzetts, in dem Manasse seinem Zorn freien Lauf lässt und Gioseffo abwertend als *perfido* und *traditor* bezeichnet.

MANASSE:	Torna superbo al campo, Rispondi al tuo Sovrano Che ci minaccia invano, Che non siam vinti ancor. ⁸⁰¹
----------	---

Sein Entschluss führt zu einer Wendung, die den weiteren Verlauf der Handlung prägt und die kompositorische Anlage des Terzetts bestimmt. Im Rezitativ wurde bereits deutlich, dass Marianne von der Haltung ihres Geliebten nicht überzeugt ist. Die Tatsache, dass er seine Wut und die Rache über das Wohl des Volkes stellt, verleitet sie dazu sich mit Gioseffo zu verbünden. Gemeinsam versuchen sie Manasse mit Argumenten zu besinnen, wofür sie dieselben Worte verwenden und als Duett agieren. Darüber hinaus wendet sich Marianne mit Äußerungen (*Oh Dio! T'arresta.*) explizit und in aller Öffentlichkeit gegen ihren Ehemann, wodurch ein Ungleichgewicht entsteht und Manasse sich allein gegen die beiden Sopranstimmen behaupten muss. Nachdem Marianne und Gioseffo ihn gemeinsam auffordern, den Schmerz in den Augen der Kinder zu sehen, gerät dieser in einen inneren Konflikt. Er erkennt das Leid und verzweifelt plötzlich selbst, denn es erschließt sich ihm nicht, weshalb Gott ihn auf dem Schlachtfeld nicht habe sterben lassen. Zumindest wäre ihm auf diese Weise all der Kummer erspart geblieben. Schon in der nächsten Strophe kehrt er zu seiner ursprünglichen Haltung zurück, doch auf musikalischer Ebene wird deutlich, dass Mariannes und Gioseffos Argumente nicht spurlos an ihm vorbeigehen und er hin- und hergerissen ist. Letztendlich ist Manasse selbst von einem inneren Konflikt geplagt, der hier angedeutet wird. Die Gehorsamkeit gegenüber seinem Vater und

⁸⁰¹ I-Nn LP 7881, S. 12.

seine Pflichten als Sohn stehen für ihn an oberster Stelle und führen dazu, dass er nicht nach seinem eigenen Willen handelt und entscheidet. Er vertritt in der Verhandlung lediglich seinen Vater, der bereits den nächsten Hinterhalt plant. Dass Manasse selbst nur eine Schachfigur ist, die Giovanni bereit ist zu opfern, wird er im weiteren Verlauf der Handlung erst lernen müssen. Am Ende beklagen alle gemeinsam das tödliche Grauen und die schrecklichen Momente, die dieser Entschluss herbeiführen wird.

GIOS. MAR.:	Signor, eccoti intorno I figli tuoi dolenti; Pietade almen tu senti Del più crudel dolor.
MAN.:	Oh Dio! perchè nel campo Perir non mi lasciasti? Perchè tu mi serbasti A sì crudel dolor? Parti dagli occhi miei, Togliti, orrendo oggetto, Perfido, traditor.
GIOS.:	Nel campo io là t'aspetto.
MAR. GIOS.: a3	Oh che fatale orror! Istante più terribile, Momento più funesto Non v'è, non v'è di questo, Di questo no non v'è. (<i>partono</i> . ⁸⁰²)

Für die Vertonung des Konflikts und der Dialoge wählte Zingarelli eine dreiteilige Anlage, deren Großabschnitte mit Generalpausen, Tempo- und Taktwechseln deutlich gekennzeichnet sind. Jeder Abschnitt besteht aus mehreren Sektionen, die sich in ihrer Harmonik unterscheiden und individuelle Motive aufweisen, die dem Dialog und den unterschiedlichen Positionen geschuldet sind. Dadurch ergeben sich kontrastierende Abschnitte, deren Übergänge in nur einem Takt vollzogen werden, was zu sofortigen Stimmungswechseln führt:

⁸⁰² I-Nn LP 7881, S. 12f.

Takt	Großabschnitt	Teilabschnitt	Tonart	Sänger:in
1–45	A <i>allegro</i>			
1–11		a	F-Dur	Manasse
12–18		b	F-Dur/b-Moll/C-Dur	Mar. u. Gios. a2
19–45		c	C-Dur	Man., Mar., Gios.
46–93	B <i>andante</i>			
46–60		d	F-Dur	Mar. u. Gios. a2
61–70		e	A-Dur	Manasse
70–93		d'	F-Dur	Tutti
94–172	C <i>allegro</i>			
94–113		f	B-Dur	Mar., Gios. a2; Manasse solo
114–136		g	F-Dur	Tutti
137–172		g'		Tutti

Eröffnet wird der A-Teil durch Manasses Forderung an Gioseffo. Mit einem Ambitus von über zwei Oktaven ($f'-d$) stellt er ihm sich gegenüber und droht ihm in tiefer Lage. Durch die gebrochenen F-Dur Akkorde in den Streichern wird seine Aussage noch stärker betont, während die Bläser – in dieser Komposition nur durch Hörner und Oboen vertreten – den harmonischen Verlauf mit Terz- und Oktavschichtungen akzentuieren (vgl. Abb. 75).

1 **Allegro**

Corno I, II (in Fa / F) *f*

Oboe I, II *f* ^{a2}

MAN. Tor - na su - per - bo al Cam - po, ri - spon - di al tuo So -

Allegro

Violine I *f*

Violine II *f*

Viola *f*

Fagotto *f*

Basso *f*

6

Cor. I, II (in Fa / F) *f* *p*

Ob. I, II *f* *p*

MAN. vra - no che ci mi - nac - cia in - va - no, ri - spon - di, che non siam vin - ti an - cor.

VI. I *f* *fp* *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *fp* *f* *p* *f* *p*

Vla. *fp* *f* *p* *f* *p*

Fg. *fp* *f* *p* *f* *p*

B. *f* *fp* *f* *p* *f* *p*

(Abb. 75, *Torna superbo al campo*, T. 1–11)

Marianne und Gioseffo sind von diesem Ausbruch überrascht und der musikalische Fokus wird ab T. 11 auf die beiden Sopranstimmen gelenkt. Ein zweimaliger Ausruf kennzeichnet ihren

Einsatz. Beide Stimmen sind homophon gesetzt und derselbe Text liegt zugrunde. Die Melodie weist keine großen Bewegungen auf und dreht sich hauptsächlich um die Töne *f'* und *a'*. Die Vermittlung der Emotionen geschieht lediglich durch den harmonischen Prozess, der durch die Verwendung zusätzlicher Alterationszeichen eingeleitet wird. Besonders zum Vorschein kommt dieser Effekt in T. 16, wo auf dem Wort *terribile* die beiden Oboen und Violinen den schrittweise durchgeführten Terzgang im Gesang doppeln und die harmonische Wendung von F-Dur nach b-Moll vollzogen wird (vgl. Abb. 76). Die Passage endet auf einem Zweiklang, der nach der Fermate und mit Manasses Einsatz C-Dur bestätigt.

75

Cor. I, II
(in Fa / F)

Ob. I, II

MAR.
Di - o! Ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le fu - ne - sto! Oh Dio! T'ar - re - sta. Oh Dio! T'ar -

GIOS.
Di - o! Ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le fu - ne - sto!

MAN.
Sper - giu - ro!

VI. I

VI. II

Vla.

Fg.

B.

(Abb. 76, *Torna superbo al campo*, T. 15–20)

Es folgt der letzte Abschnitt des A-Teils, in dem alle drei Solist:innen frei agieren und ihre Anliegen individuell vortragen. Auf homophone Passagen wurden verzichtet und den Anfang macht Manasse, der nach seinem Ausruf (*Spergiuro!*) erstmal von Marianne in die Schranken gewiesen wird, indem sie ihm befiehlt aufzuhören und ihre Tonfolge dabei von der ersten Violine gedoppelt wird. Die Aufforderung wird nach *T'arresta* musikalisch durch eine

Generalpause umgesetzt, wodurch der Eindruck entsteht, Marianne habe hierdurch nicht nur die Solisten, sondern auch das Orchester und das gesamte Geschehen für einen kurzen Moment unterbrochen. Sie wiederholt die Worte, doch Manasse lässt sich nicht den Mund verbieten und fährt ein Takt später (T. 22) mit seinen beleidigenden Ausrufen fort.

In T. 25 mit Auftakt äußert auch Gioseffo seine Zweifel gegenüber Manasses Entscheidung. Hierfür wechselt die Begleitung ihren Charakter und greift nicht länger die Melodie des Gesangs auf. Stattdessen beschränken sich sowohl Bläser als auch Streicher mit Terzschichtungen und Tondopplungen auf die Grundtöne der jeweiligen Akkorde, während die erste Violine mit gebundenen Zweiunddreißigstel zu den beiden Zieltönen *d'''* und *f''* das einzige Verzierungselement darstellen. Nach einem kurzen Wechsel zu Marianne, die den Stolz ihres Geliebten verflucht, und einer nachfolgenden melismatisch gestalteten Passage von Gioseffo, breitet sich Manasses Zorn weiter aus. Er wendet sich nun auch an die anwesenden Römer, die zittern sollen und ebenfalls alle Verräter und Schuldige seien. Seine Bezeichnungen werden von den Violinen bestärkt, die mit kurzen Zweiunddreißigstel-Figurationen in hoher Lage und der dynamischen Steigerung ins *fortissimo* für Unruhe sorgen. Es entsteht der klangliche Eindruck, als haben sich die Violinen mit Manasse verbündet, um gemeinsam die Römer zu verspotten.

Nachdem Marianne und Gioseffo feststellen mussten, dass ihnen allein die Besinnung von Manasse nicht gelingt, schließen sie sich in T. 39 mit der Aufforderung *t'arresta* wieder zusammen. Aber auch davon lässt sich der stolze Held nicht beeindrucken. Es scheint, als drehe er sich mit der ständigen Wiederholung seiner Ausrufe *perfido* und *traditor* im Kreis. Die instrumentale Begleitung wird dabei auf ein Minimum reduziert, indem nur die Hauptzählzeiten zur Erzeugung einer Schlusskadenz bespielt werden. Einzig die erste Violine bleibt mit ihren raschen Aufwärtsgängen Manasse und seiner Verspottung treu.

Im Andante-Abschnitt verfolgen Marianne und Gioseffo einen neuen musikalischen Ansatz, mit dem es ihnen gelingt, Manasse kurzzeitig ins Wanken zu bringen. Mit der Verlangsamung des Tempos wechselt auch die Taktart (2/4-Takt). Das vorgeschriebene *piano* verstärkt den ruhigen Kontrast zum Allegro-Abschnitt und auch der Charakter der instrumentalen Begleitung ändert sich. Mit Überbindungen wird eine Klangfläche erzeugt, deren Puls die in *staccato* gespielten Akkordbrechungen der Violinen bildet. Weil die Aufforderungen zur Besinnung keine Wirkung zeigten, schließen sich beide Sopranstimmen stärker zusammen und bilden über zwölf Takte eine musikalische Einheit, bei der Marianne die Oberstimme übernimmt. Die Melodie weist vereinzelt auch melismatische Stellen auf, die im Zusammenspiel mit den Oboen, Fagotten und Violinen einen deutlichen Kontrast zu den Aufforderungen und Ausrufen im A-Teil

bilden. Damit lenken sie Manasses Blick auf das Leid des Volkes (*Signor, eccoti intorno i figli tuoi dolenti*), womit es ihnen endlich gelingt, Manasses Zorn zu durchbrechen.

Auf einem Quartgang äußert er in T. 61 erstmals sein Leid, das ihm durch seine Rettung auferlegt wurde und erneut passt sich die Begleitung dieser Stimmung an (vgl. Abb. 77). Mit einem Wechsel nach A-Dur wird in tiefer Lage und mit dem ständigen Wechsel zwischen *forte* und *piano* seine innerliche Zerrissenheit dargestellt.

61
MAN. Oh Dio! Per-chè nel Cam - po pe - rir non mi la - scia - ti? Per -

63
MAN. chè tu mir ser - ba - sti a sì cru-del do - lor, a sì cru-del do - lor?

VI. I
VI. II
Vla.
B.

f p f p f p f p f p

(Abb. 77, *Torna superbo al campo*, T. 61–68)

Erst mit dem neuen Einsatz und der Wiederholung des Duetts wechselt sich der Gestus. Es scheint, als sei Manasse dadurch aus seinem emotionalen Tiefpunkt entkommen zu sein. Zwar wiederholt auch er seine Strophe noch einmal, allerdings schließt er sich auf musikalischer Ebene mit den beiden Sopranstimmen zusammen. Plötzlich erklingen zum ersten Mal alle drei Stimmen gemeinsam im selben Ton. Manasse ordnet sich dem Duett unter und weitert dieses

zum Terzett aus. Alle drei Stimmen sind von T. 73 an bis zum Schluss des Abschnitts gleichwertig und es scheint, als seien Manasses Sinne nicht länger von Wut und Rache geblendet. In der letzten Strophe kehrt Manasse aber zu seinem ursprünglichen Gemütszustand zurück. Auf textlicher Ebene scheint er seine Zweifel verworfen zu haben und präsentiert sich weiterhin als stolzer Anführer und Kriegsheld. Ein Aufgreifen der musikalischen Struktur des A-Teils würde sich hierfür anbieten, doch Zingarelli zeigt in seiner musikalischen Umsetzung, dass der emotionale Prozess im Andante-Teil nicht spurlos an Manasse vorbeiging. Was die Abfolge des Textes nicht vermag, kann dafür auf musikalischer Ebene umgesetzt und vermittelt werden.

Beginnend in B-Dur wird der Dialog zwischen Manasse und Gioseffo fortgeführt. Mit einem langsamen und von den Streichern parallel geführten Sextaufgang fordert er den Verräter zum Abgang auf. Im Vergleich zum Anfang des Terzetts wirkt Manasse ruhiger und standhafter, doch der Schein trügt und es folgen die üblichen Beleidigungen. Nach dem Schlagabtausch finden trotz unterschiedlicher Positionen alle drei Stimmen im nächsten Abschnitt wieder zusammen (vgl. Abb. 78). Eingeleitet durch ein zweitaktiges Motiv in der ersten Violine entsteht erneut ein Terzett, in dem sich Manasse den beiden Oberstimmen unterordnet.

113

MAR. I - stan - te più ter - ri - bi - le,

GIOS. I - stan - te più ter - ri - bi - le,

MAN. I - stan - te più ter - ri - bi - le,

VI. I *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *p*

Fag. *p*

B. *p*

(Abb. 78, *Torna superbo al campo*, T. 113–117)

Im Vergleich zum langsamen Zwischenteil bleibt dieser homophone Satz aber nicht konstant. Denn trotz des gemeinsamen Einstiegs verwirft Manasse den einheitlichen Gedanken und pausiert seinen Gesang, um zwei Takte später mit einem *No!* den bisherigen Verlauf zu negieren. Dadurch wird die Einheit zerbrochen und alle Stimmen agieren wieder individuell. Die Konsequenz ist ein Hin und Her, bei dem die Solist:innen sich einzelne Wörter an den Kopf werfen. Anschließend wird die gesamte Passage noch einmal wiederholt, doch nach Manasses letzter Verneinung in T. 146 werden die Stimmen nicht länger voneinander getrennt. Stattdessen wird der homophone Satz immer dichter und abwärtsgeführte Septimen erklingen im *unisono* (vgl. Abb. 79). Anschließend schreitet die Gesangsmelodie in Halben voran und die Intervallfolge beschränkt sich auf Sekundschritten und Terz- sowie Quartsprüngen, ehe ein siebentaktiges Instrumentalnachspiel das Trio schließt.

(Abb. 79, *Torna superbo al campo*, T. 154–160)

Parto, ma tu ricordati

Dass das Bündnis zwischen Marianne und Gioseffo nicht nur zweckgebunden ist und gegenseitige Gefühle ebenfalls im Raum stehen, wird spätestens im Duett *Parto, ma tu ricordato* in aller Deutlichkeit thematisiert. Gioseffo hatte schon früher Gefühle für Marianne und beide verbindet eine gemeinsame Vergangenheit, die im Libretto nicht weiter erläutert wird. Zumindest die historische Person Flavius Josephus entsprang einer angesehenen Familie in Jerusalem und diente als Priester im Tempel. Marianne Vater war bis zu seinem Sturz Hohepriester,

wodurch auch sie der Oberschicht Jerusalems angehört – allerdings handelt es sich hierbei um eine literarische Figur. Ursprünglich stammte das Duett aus *Il ratto delle Sabine* und wurde von Ferretti textlich angepasst. Ob auch die Komposition hierfür ebenfalls überarbeitet wurde, ist hingegen nicht eindeutig.

Nachdem Marianne erfolgreich Gioseffo davon zu überzeugen konnte, noch einmal mit dem Friedensangebot an Manasse heranzutreten, verabschiedet sich dieser im Duett und offenbart seine Gefühle. Bevor er abgeht, möchte er seiner Geliebten ein letztes Mal in die Augen blicken.

GIOSEFFO: Parto, ma tu ricordati,
 Cara, di chi t'adora,
 Un' altra volta ancora
 Guardami, e partirò.⁸⁰³

Marianne aber kann sich auf diese Gefühle nicht einlassen und ihre Treue gegenüber Manasse ist nicht zu brechen. Statt den Moment des Abschiedes noch weiter hinauszuzögern und die im Raum stehenden Gefühle zu vertiefen, weist sie Gioseffo gleich zu Beginn ab und fordert ihn zum Abgang auf. Anschließend besingen sie gemeinsam die traurigen und vielfältigen Gefühle, die in beiden eine innere Unruhe auslöst.

MARIANNE: Vanne, fedel quest' anima
 Pensa all' amato oggetto,
 A lui che serbo in petto
 Sempre fedel sarò.

a2: Ah! quai mesti e varj affetti
 Vo provando in tale istante.
 Sventurat^o_a palpitante
 Pace oh Dio! non so trovar.

a2: Speranza amibile
 Del mio contento,
 Quanto quest' anima
 Fai lusingar!

 Ah vieni, affrettati
 Dolce momento,
 Quest'alma tenera
 A consolar.⁸⁰⁴

Trotz Mariannes Standhaftigkeit finden in der kompositorischen Umsetzung beide Stimmen sehr schnell zueinander und bilden eine unzertrennliche Einheit, die sich bereits in der Vertonung der ersten beiden Strophen andeutet und im weiteren Verlauf intensiver ausgebaut wird.

⁸⁰³ I-Nn LP 7881, S. 16.

⁸⁰⁴ I-Nn LP 7881, S. 17.

Insgesamt besteht das in E-Dur stehende Duett aus einem *andante sostenuto* und einem *allegro* Abschnitt. In beiden Teilen wird die Tonart und der 2/4-Takt beibehalten. Das Orchester weist mit Streichern, Hörnern, Flöten, Oboen und Fagotten keine von den übrigen Nummern abweichende Konstellation auf, doch die Ausarbeitung der Instrumentalbegleitung ist weitaus zurückhaltender als in den bisher untersuchten Kompositionen.

Auf Komplexität wurde verzichtet und die wenigen Akzente sind wohlüberlegt platziert, wodurch die musikalische Umsetzung und Gestaltung der beiden Solistinnen eindeutig im Zentrum der Komposition stehen. Auf den ersten Blick mag die Komposition einfach und simpel wirken, doch berücksichtigt man den Umstand, dass mit Häser und Morandi zwei der erfolgreichsten und angesehensten Sängerinnen ihrer Zeit in diesem Duett gegenübergestellt wurden, ist die Zurückhaltung nicht auf mangelnde kompositorische Fähigkeiten oder eine motivationslose Ausarbeitung zurückzuführen. Denn im Gegensatz zur Instrumentalbegleitung wird von beiden Solistinnen ein hohes Maß an Virtuosität und Technik abverlangt. Die hier vorkommenden Koloraturen sind mit Abstand die längsten und eindrucksvollsten in *La Distruzione di Gerusalemme*. Meist im Terzabstand geführt bietet sich auch hier der Vergleich der Fähigkeiten der Sängerinnen an, der bei der Aufführung am Teatro Valle als Duell inszeniert wurde. Getreu der Textvorlage trägt zunächst Gioseffo seine Strophe vor und setzt nach einer zweitägigen Eröffnung ein. Die Zurückhaltung des Orchesters ist schon hier anhand der vielen Tonrepetitionen zu erkennen. Nur die erste Violine doppelt die abwärtsgeführte Melodie des Gesangstongleich im dritten Takt und führte diese weiter fort, wodurch die Pausen der Versabschnitte gefüllt werden (vgl. Abb. 80).

Andante sostenuto

Cor. I, II
(in Mi / E)

Fl.

Ob.

GIOS.

Par-to, ma tu-ri - cor-da-ti, ca-ra, ca-ra, di chi t'a - do - ra,

Andante sostenuto

VI. I

VI. II

Vla.

B.



8

Cor. I, II
(in Mi / E)

Fl.

Ob.

GIOS.

ca-ra, di chi t'a - do - ra. Un al - tra - vol - ta an - co - ra guar-da-mi, e par-ti -

VI. I

VI. II

Vla.

B.

13

Cor I, II.
(in Mi / E)

Fl.

Ob.

GIOS.
rò, guar-da-mi, e par-ti - rò, e par-ti - rò.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 80, *Parto, ma tu ricordati*, T. 1–17)

In den folgenden Takten wird der Gestus der Gesangsmelodie beibehalten und mit Vorschlägen zur Verzierung ergänzt, bis schließlich ab T. 15 das Strophenende mit einer Koloratur gekennzeichnet wird. Mit nur einen halben Takt zur Überbrückung setzt Marianne in T. 18 ein. Schon anhand der ersten Wortvertonung ist zu erkennen, dass kein neuer musikalischer Gedanke folgen wird (vgl. Abb. 81). Mariannes Solo-Abschnitt stellt nämlich eine Variation von Gioseffos Gesang dar, der sich trotz einzelner Veränderungen hinsichtlich der Tonfolge, Harmonik (H-Dur) und Rhythmik eindeutig auf das bereits erklangene Material bezieht. Sogar die Dopplung und Fortführung der ersten Violine – wenn auch nicht tongleich – wird identisch umgesetzt und die Tonrepetitionen der restlichen Stimmen verlaufen nun in Sechzehntel- statt Achtelbewegung. Zum Ende der Strophe sind hingegen keine Unterschiede aufgrund der tongleichen Übernahme der Koloratur festzustellen.

(Abb. 81, *Parto, ma tu ricordati*, T. 18–23)

Anhand der Parallelen und der Verwendung desselben musikalischen Gedanken, ist auf der musikalischen Ebene trotz Mariannes wörtlicher Abweisung eine Verbundenheit der beiden Protagonist:innen gegeben. Intensiviert wird dieser Gedanke im direkten Anschluss nach nur einer Achteleuse, wenn beide Stimmen als Duett agieren und bis zum Schluss unzertrennlich bleiben. Bevor der Wechsel zum *allegro* Abschnitt vollzogen wird, werden die widersprüchlichen Gefühle besungen. Dies geschieht durch eine in Terzen parallelgeführte Melodie sowie einem Imitationsabschnitt ab T. 40 (vgl. Abb. 82).

(Abb. 82, *Parto, ma tu ricordati*, T. 40–44)

Nach dem Auftakt kennzeichnet ein Oktavsprung die Übernahme der jeweils anderen Stimme, was ein dialogisches Prinzip zur Folge hat. Die Instrumentalbegleitung bleibt unverändert mit

Betonungen auf der jeweils ersten und dritten Achtel. Mit dem erneuten Zusammenschluss der Stimmen folgt nach einer zweitaktigen Koloratur in T. 50 das Finale des Abschnittes, das mit einer über neun Takte geführten Koloratur den bisherigen Höhepunkt darstellt (vgl. Abb. 83). Zu diesem Anlass wird seit langer Zeit wieder ein Akzent in den Violinen gesetzt, die lediglich die ersten beiden Takte der Koloratur doppeln. Obwohl die beiden Stimmen nach wie vor im Terzabstand angelegt sind, wird das Verhältnis nach nur zwei Takten aufgebrochen. Während Marianne ausgehend vom *h*'' einen chromatischen Abgang über drei Takte verfolgt, bewegt sich Gioseffo mit seiner aus Wechselnoten bestehenden Figuration taktweise um eine große Sekunde nach oben, bis schließlich in T. 55 der Terzabstand wiederhergestellt ist und beibehalten wird.

(Abb. 83, *Parto, ma tu ricordati*, T. 45–61)

Der zweite Teil des Duetts wird durch ein viertaktiges Instrumentalvorspiel im Tutti eingeleitet, das gleichzeitig die Grundlage des Motivs der Solist:innen bildet und sofort aufgegriffen wird. Durch den Wechsel zwischen Tutti- und Solo-Abschnitt nach jeweils vier Takten sind Gemeinsamkeiten hinsichtlich der melodischen Bewegung und Rhythmik deutlich wahrzunehmen. In der ersten Hälfte des zweiten Teils wird die musikalische Anlage aus dem ersten Teil fortgeführt. Zwar müssen hier die Stimmen nicht erst zueinander finden und sind von Beginn an homophon gestaltet, doch sowohl die Terzparallelen als auch der imitatorische Abschnitt bilden auch hier den musikalischen Ablauf. Was hingegen zunimmt ist die Beteiligung des Orchesters,

das neben den Tonrepetitionen und *tremoli* vereinzelt mit Quint- und Quartwechsel in kürzeren Notenwerten deutlich belebter wirkt. Den Flöten und Oboen wird ebenfalls eine größere Bedeutung zugetragen, indem sie einerseits mit langen Überbindungen Orgelpunkte bilden, die die sonst von Streichern dominierten Klangfarben variieren. Auch die Dopplung der Solo-Abschnitte – hier wieder nur die Abwärtsläufe – wird vermehrt den Bläsern zugeschrieben.

Den musikalischen Höhepunkt bildet auch hier wieder die Schlusskoloratur in beiden Sopranstimmen, die durch eine direkte Wiederholung 22 Takte umfasst. Neben der Virtuosität und dem technischen Anspruch weist diese ausgedehnte Passage eine Besonderheit hinsichtlich der Stimmlagen auf. Während Marianne beim ersten Durchlauf der Koloratur die Oberstimme bildet, findet bei der Wiederholung ein Wechsel statt. Gioseffo übernimmt jetzt die Oberstimme und Mariannes Stimme verläuft eine Terz tiefer. Stimmkreuzungen sind ein expressives Mittel in Duetten, die nicht nur hierarchische Verhältnisse, sondern auch intime Momente und zärtlichen Austausch zweier Figuren musikalisch darstellen können.

Wie gefühlsvoll und erotisch eine Stimmkreuzung letztendlich sein kann, ist beispielsweise im berühmten Schlussduett *Pur ti miro* aus Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (1643) zu hören, in dem Nero und Poppea trotz ihrer Intrige als Siegespaar hervorgehen und sich ihre Stimmen – auch im Notenbild – regelrecht umschlingen und dem Liebespiel verfallen.⁸⁰⁵

Zwar ist die Passage in Zingarellis Duett nicht im Ansatz so detailliert ausgebaut und im Verhältnis zur restlichen Komposition sehr kurzgehalten, doch die gezielte Platzierung auf der Schlusskoloratur führt zu einer Betonung der Stimmkreuzung. Ob Marianne in ihrem Inneren und aufgrund der gemeinsamen Vergangenheit vielleicht doch Gefühle für Gioseffo an den Tag legt, ist nur eine mögliche Interpretation. Ihre Überzeugung und ihr Wille, den Krieg zu beenden können ebenso ein Motiv darstellen, das sie letztendlich dazu verleitet, Gioseffoes Gefühle nicht komplett im Keim zu ersticken, um ihn weiterhin als Verbündeten an ihrer Seite zu haben. Berücksichtigt man den Dialog aus der ersten Hälfte des Werkes, in dem Manasse von Marianne einen Treuschwur verlangt und dabei mit den Erzählungen von Debora, Ester und Judith die Macht der Frauen betont, rückt ihr Duett mit Gioseffo in ein ganz anderes Licht. Darüber wird das Verhältnis der beiden erst am Ende des zweiten Aktes aufgearbeitet, indem er Marianne den Zutritt zum gefangenen Manasse gewährt und das Liebespaar nicht an der letzten Zweisamkeit hindert. In seiner Abschiedsarie verabschiedet er sich als Freund, sichert dem Liebespaar seine Unterstützung zu und steht ihnen bei Manasses Sterbeszene zur Seite.

⁸⁰⁵ Für dieses und zwei weitere Beispiele des Stimmtausches im Liebesduett sei verwiesen auf: Silke Leopold, »Not Sex but Pitch: Kastraten als Liebhaber – einmal über die Gürtellinie betrachtet«, S. 231f.

Si combatto

Im Kapitel zur Rezeptionsgeschichte wurden Ferettis textliche Anpassungen detailliert an der Arie geschildert. Im Gegensatz zu den beiden Chorstücken *Per te, gran Dio d'Abramo* und *Già stride la saetta* ist die Übernahme aus *Il Trionfo di Davide* mit wenigeren Problemen verbunden. In beiden Fällen zieht der Held (Manasse/David) entschlossen in den Krieg, während die Geliebte (Marianne/Micholle) mit Zweifeln dem Vorhaben gegenübersteht und der schwache Herrscher (Giovanni/Saul) sich darüber freut, dass sich jemand seinem Problem annimmt. Ob Römer oder Philister spielt dabei keine Rolle – im Krieg gibt es immer einen Feind. Anstelle von Samuel, der David bestärkt und ihn selbst auffordert in die Schlacht zu ziehen (*Va, combatti, e torna a noi*), ist die vierte Person in der Fassung für *La Distruzione di Gerusalemme* Gioseffo. Hier musste Feretti aktiver eingreifen, denn Gioseffo warnt Manasse vor den übermächtigen Feind und möchte eine Eskalation eigentlich verhindern.

Viele Hürden gab es für die Übernahme der Komposition demnach nicht. Und da das Quartett sich bereits als großer Erfolg in einem anderen Werk des Komponisten und Librettisten behaupten konnte, ist die Wiederverwertung nicht zwangsläufig ein negativer Aspekt oder mindert die Qualität der Komposition.

Verlässt man aber die Mikroebene und betrachtet die Verordnung des Quartetts innerhalb der Gesamtkonzeption, ergibt sich ein anderes Bild. Da die Komposition de facto ein Finale ist und musikalisch auch mit allem ausgestattet wurde, was man in einem *dramma sacro* erwarten kann (multisektionale Anlage, plötzliche Wendungen, Beteiligung aller Solist:innen im Ensemble, ausgedehnte Steigerungen zum Finale durch Einbindung des Chores), weist die Übernahme Auswirkungen auf die Dramaturgie auf. Noch in der ersten Hälfte des zweiten Aktes erklingt ein Finale, wodurch nicht nur die Spannungskurve steil in die Höhe steigt, sondern auch ein musikalischer Höhepunkt erklingt, den man hier nicht zwangsläufig erwarten würde. Zwar könnte man nun die These vertreten, dass es vielleicht doch einen dritten Vorhang gab und *La Distruzione di Gerusalemme* dreiaktig war, doch in keinen der untersuchten Libretti findet sich ein Hinweis darauf.

Das Quartett besteht aus insgesamt sieben Großabschnitten, die mit Doppelstrichen, Generalpausen, Tempowechsel und stellenweise auch Taktwechsel eindeutig markiert sind. Die Form ergibt sich aus der Folge der Sektionen ohne Wiederholungen oder Variationen, woraus sich eine durchkomponierte Anlage ergibt:

Takt	Abschnitt	Tonart	Sänger:in
1–34	A (alla semibreve)	C-Dur	Man., Mar., Gios.
35–51	B <i>sostenuto</i>	F-Dur	Giov., Man., Gios., Mar.
52–85	C <i>andante</i> (3/4-Takt)	C-Dur	Tutti
86–99	D <i>allegro</i> (alla semibreve)	a-Moll/B-Dur	Mar.
100–112	E <i>lento con la parte</i>	F-Dur	Mar.
113–152	F <i>allegro</i>	G-Dur/C-Dur/c-Moll/G-Dur	Tutti
153–268	G <i>allegro</i>	G-Dur	Tutti + Chor

Neben der Einbeziehung des Chores wurde auch die Zusammensetzung des Orchesters mit der Beteiligung aller Instrumente vollkommen ausgereizt. Die Beteiligung der Instrumente variiert in den jeweiligen Abschnitten und auch die Spielweisen sind den individuellen Emotionen angepasst. Das Spiel mit den Klangfarben ist auch hier ein entscheidendes Mittel der musikalischen Sprache. Wie in den Aktfinalen und Solo- sowie Ensemblestücken zeichnet sich die Instrumentalbegleitung durch Zurückhaltung aus, wodurch einzelnen Akzenten eine größere Bedeutung zugeschrieben werden kann. Erst mit dem Einsatz des Chores im G-Teil sind alle Gesangs- und Instrumentalstimmen am musikalischen Geschehen zur Erzeugung der Finalwirkung beteiligt.

Der A-Teil beginnt ohne Vorspiel und Manasse setzt auf der ersten Zählzeit ein. Die großen Intervallsprünge und die mit Halben und Vierteln voranschreitende Bewegung weist im Zusammenspiel mit den Sechzehntelketten der Streicher Parallelen zum Anfang des Terzetts *Torna superbo al campo* auf. Musikalisch wird hierdurch Manasses Mut und Bereitschaft, sich dem Feind zu stellen, allen Anwesenden deutlich gemacht (vgl. Abb. 84).

MAN. 1
 Si, com - bat - to, e tor - - no a voi, spo - so,

VI. I
 f p f

VI. II
 f p f

Vla.
 f p f

B.
 f p f

MAN. 6
 fi - glio, e vin - ci - tor, e vin - - ci - tor.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 84, *Si, combatto*, T. 1–10)

Zurückzuführen ist dieser Ton auch auf den Umstand, dass sein Rivale Gioseffo ihm gegenübersteht. Dieser lässt sich aber nicht weiter auf die Provokationen ein. Weder die gemeinsamen Versuche der Besinnung mit Marianne noch die scharfen Worte und Warnungen aus dem Aktfinale haben Wirkung gezeigt, weshalb seine Antwort hier ruhiger und gelassener ausfällt. Zwar mahnt er ihn auch hier, doch musikalisch wird ein anderer Ton aufgegriffen, der einen Kontrast zu Manasse darstellt. Die Violinen wechseln in die hohe Lage und umspielen Gioseffos Gesangsmelodie, die mit kürzeren Notenwerten und Melismen weitaus virtuoser gestaltet ist (vgl. Abb. 85).

(Abb. 85, *Si, combatto*, T. 11–21)

In T. 22 ergreift schließlich Marianne das Wort und scheint Mansses Vorhaben zu unterstützen (*Vanne pur*), doch wendet sie sich kurz darauf sich selbst zu und spürt, wie ihr Herz in diesem Moment schlägt (*Ma in tal momento / Palpitar mit sento il cor.*). Überzeugt scheint sie nach wie vor nicht zu sein, denn auch musikalisch orientiert sie sich eher an Gioseffo. Zum einen setzt sich die Begleitung der Violinen aus einzelnen Fragmenten der vorherigen Phrase zusammen. Aber auch das Hervortreten der Solo-Klarinette, die den Wechsel zwischen den Tönen *g''* und *a''* nachahmt und mit einem Vorschlag verziert, trägt zu dieser Wirkung bei. Da ihr Anliegen aber von stärkeren Emotionen geprägt ist, wurde der Anfang in der Gesangsmelodie in einen abwärtsgeführten Terzgang mit halben Notenwerten umgewandelt. Weitere Änderungen finden sich in der harmonischen Folge, die bei Gioseffo von C-Dur nach G-Dur geführt wird. Bei Marianne werden die Alterationszeichen aufgelöst und ihr Einsatz befindet sich auf einem verminderten Akkord (*h-d-f*), der im Wechsel zum C-Dur Akkord Reibungen und eine harmonische Unsicherheit hervorruft, die ihre innere Gefühlslage spiegeln.

21

Ob. I, II

Cl. I, II *Solo*

MAR.

Van - ne pur, van - ne pur, ma in tal mo - men - to pal - pi -

VI. I

VI. II

Vla.

B.

29

Ob. I, II *Sostenuto*

Cl. I, II

MAR.

tar, pal - pi - tar, pal - pi - tar mi - sen - to il cor, mi - sen - to il cor.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 86, *Si, combatto*, T. 21–35)

Zwar wird die Harmonik zum Ende der Phrase zur Ausgangstonart C-Dur zurückgeführt, doch mit dem Einsatz von Giovanni in T. 36 wird im Beginn des B-Teils (über die Alteration von *h* nach *b*) F-Dur als neue Tonart etabliert. Ihm kommt Manasses Mut gerade recht, denn ohne seinen tapferen Sohn wäre der Widerstand längst zerbrochen. Die Liste seiner Verbrechen ist so lang und schwerwiegend, dass wohl jedes Tribunal ihn dafür mit seinen Leben bezahlen lassen würde. Daher ist er nicht bereit den Widerstand aufzugeben und klammert sich an jede Möglichkeit, die sein Überleben sichert. Aus diesem Grund wendet er sich gegen Marianne, die weiterhin versucht, Manasse von seinem auferlegten Pfad abzubringen. Untermuert wird seine Aufforderung durch die punktierten Tonrepetitionen des Orchesters in tiefer Lage. Auch findet sich in T. 41 ein parallelgeführter Takt, in dem die Violinen in Oktavlage den synkopischen Verlauf des Gesangs doppeln.

Dass Giovannis Eingriff eine Wirkung auf das Geschehen hat, zeigt sich an der Fortführung der Instrumentalbegleitung, die bis zum Ende des Abschnitts die Repetitionen und Punktierungen beibehält. Es folgt ein Seufzermotiv bei Manasse, der sich mit dem Halbtonschritt *b–a* Marianne zuwendet (*sposa*). Auch Gioseffo greift diesen Halbtonschritt auf (*vieni*) und Marianne erleidet in den letzten vier Takten einen weiteren emotionalen Ausbruch. Zweimal ruft sie Manasse zu (*sposo*) und steigt dabei taktweise eine Sekunde aufwärts. Die anschließende Pause von vier Vierteln wird von der ersten Violine mit einer Sechzehntel Bogenbewegung gefüllt und die Hörner sowie Oboen stimmen mit dem Leitton *fis* einen weiteren verminderten Akkord an (*fis–a–c*), auf dem Marianne und Gioseffo gemeinsam ihr Entsetzen verkünden (*Oh Dio!*) und auf einem G-Dur Schlussakkord mit Fermate weiter ausdehnen.

Die Überleitung zum C-Teil ist mit Gioseffos Auftakt fließend gestaltet. Das Tempo wird verlangsamt und ein $\frac{3}{4}$ -Takt ist vorgeschrieben. In diesem Abschnitt werden erstmals alle Stimmen in einem Tuttiabschnitt zusammengeführt, doch Gioseffo und Giovanni entziehen sich dem Ensemble zuweilen. Trotz der Zusammenführung der Stimmen zum Ensemble herrscht aber keine Einheit. Zwar verläuft Mariannes Melodie stellenweise parallel zu Manasse (T. 59–65) und Gioseffo (T. 82–85), überwiegend agieren die Solist:innen aber frei, was die Uneinigkeit der Protagonisten spiegelt. Im C-Teil spitzt sich die Situation zu und keiner der Anwesenden ist in der Lage den Konflikt zu lösen.

Hierfür bedarf es einer äußerlichen Einwirkung, die nicht lange auf sich warten lässt. Schon im nächsten D-Abschnitt erschallt ein Signal, das die Aufmerksamkeit aller auf sich zieht und deutliche Parallelen zum Finale des ersten Aktes aufzeigt. In den ersten beiden Takten (T. 86–87) erklingt in den Hörnern jenes Signal, das im Finale Simons Heer ankündigte (vgl. Abb. 87).



(Abb. 87, *Si, combatto*, T. 86f.)

Im Aktfinale wird dieses rhythmische Pattern von den übrigen Instrumenten aufgegriffen und leitet kurze Zeit später zum Marsch der Bläser über, der sich durch eine klare Struktur und Metrik auszeichnet. Hier entwickelt sich das musikalische Geschehen aber in eine völlig andere Richtung und die Klänge verunsichern Marianne (*Che terror! che suon funesto!*) Im Libretto findet sich an dieser Stelle der Hinweis, dass eine Trompete erschallen soll. Allerdings fehlte diese im Orchester und die Violinen füllen die Pause mit einer Sechzehntelgruppe, während die Bläser die Zählzeit (T. 95) auf einem d-Moll Akkord betonen.

Mariannes Unsicherheit ist nicht unbegründet. Bis zu ihrem Einsatz in T. 92 folgt auf das Signal der Hörner eine wildere Passage, in der gleich zu Beginn Sekundreibungen in den zweiten Violinen zu hören sind (vgl. Abb. 88). Der Anfang des Tuttis steht somit auf dem Dominantseptakkord, der taktweise mit der Tonika a-Moll wechselt Intensität erzeugt. Hinzu kommt noch die laute Dynamik (*forte*) und der sich wiederholende Halbtonwechsel *e''-dis''* mit rasanten Sechzehnteln in den ersten Violinen.

(Abb. 88, *Si, combatto*, T. 88–92)

Erschüttert vom Klang folgt Mariannes Solo-Abschnitt im E-Teil, in dem sie den Anwesenden ihre körperliche Schwäche mitteilt (*Trema il cor, vacilla il piede, e più reggermi non so*). Daher ist sie auch nicht länger in der Lage ausgedehnte Phrasen zu singen und der melodische Fluss wird ständig unterbrochen. Auf jeder Silbe wird ein Tremolo im Streichersatz gespielt, welches ihr Herzpochen und ihre zitternden Beine musikalisch darstellt (vgl. Abb. 89). Im zweiten Takt kommt es einmalig zu einer metrischen Verschiebung, bei der die Tremoli weiterhin nur durch eine Achtelpause voneinander getrennt werden, während der Gesang eine Viertel später als sonst die nächste Silbe singt. Diese kleine Abweichung genügt bereits, um das Konstrukt zum Wanken zu bringen und Mariannes unsicheren Schritt noch detaillierter darzustellen.

100 Lento con la parte

Ob. I, II

Cl. I, II

MAR.
Tre - ma il cor, va - cil - la il pie - de,

VI. I

VI. II

Vla.

B.

104

Ob. I, II

Cl. I, II

MAR.
e più. reg - ger - mi non so, e più reg - ger - mi non so.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 89, *Si, combatto*, T. 100–112)

Ihre Sorgen bleiben jedoch unerhört. Keiner der Anwesenden geht auf ihre Klage ein und es schließt sich der F-Teil an, in dem die Männer zum Mut aufrufen (T. 120; *Corraggio!*). Einzig Gioseffo wendet sich anschließend selbst zu und ist mit der Situation sichtlich überfordert, denn auch er weiß nicht, wie er handeln soll (*Infelice! palpitante! Nel mio duol, che mai farò?*). Eine Solo-Oboe antwortet ihm darauf mit einer chromatischen Bogenbewegung und die beiden Verse werden wiederholt.

Marianne, die sich seit ihrem Zusammenbruch aus dem musikalischen Geschehen zurückgezogen hat, lenkt ab T. 138 den Blick wieder auf sich. Sichtlich verwirrt (*Dove son?*) scheint sie wohl das Bewusstsein verloren zu haben und ist nun erwacht. Hierfür findet ein Harmoniewechsel nach Es-Dur statt. In abwärtsgeführten Ketten mit chromatischen Einschüben fragt sie, wo ihr Geliebter sei. Ehe dieser ihr aber antworten kann, schreitet Gioseffo ein und ignoriert ihr Anliegen, indem er Manasse auffordert, seinen Worten Taten folgen zu lassen und

loszumarschieren. Marianne hört diese Forderung und schreitet ein, indem sie Manasse zum Halt auffordert. Endlich antwortet er ihr, doch mehr als ein Abschied (*Cara, addio*) bringt er nicht über die Lippen. Verzweifelt verneint sie sein Vorhaben (*Ah no, t'arresta!*), womit der fließende Übergang zum letzten Teil des Quartetts vollzogen wird.

Der Anfang des G-Teils ist mit Marianne solistisch gestaltet, die die letzte Strophe komplett durchläuft. Sie schildert den Sturm in ihrem Herzen (*Giusto Ciel da quel tempesta agitar mi senti il cor*) und das Scheitern der Hoffnung (*Va mancando la speranza*), auf die ihre Melodie aufbaut. Anstelle von Koloraturen, plötzlichen Ausbrüchen mit großen Intervallsprüngen oder chromatischen Läufen beruht ihr Gesang auf einem in Achtel geführten Sekundwechsel. Musikalisch wird hierdurch nicht nur auf der Klangebene ihr Zustand dargestellt. Aus der Ohnmacht erwacht irrt sie umher und findet keinen Ausweg, weshalb auch in der melodischen Bewegung kein Ziel zu erkennen ist.

In der letzten Wiederholung gelingt es ihr diesen Kreislauf zu durchbrechen, was an den Aufwärtsketten mit chromatischen Einschüben zu erkennen ist. Letztendlich gelingt es ihr hiermit, die Aufmerksamkeit aller Anwesenden auf sich zu lenken, denn auch die übrigen Solist:innen greifen Text und Melodie auf, wodurch ein dichter homophoner Satz im Ensemble entsteht (T. 170ff.). Dieser wird nach und nach durch den Einsatz weiterer Instrumente (Flöten T. 178; Klarinetten und Hörner T. 182) und dem Chor (T. 182) immer weiter ausgebaut. Dabei ändert sich immer wieder der Gestus der Begleitstimmen. Während alle Solist:innen, Chor und Instrumente sich im Tutti nur in Vierteln bewegen, verfolgen die ersten Violinen von Beginn an einen punktierten Rhythmus, wechseln dann in T. 180 in Tremoli und steigern ihre Dynamik mit Oktavdoppelgriffen (T. 182). Die zweiten Violinen greifen diese Begleitung in T. 186 auf, wodurch die Tremoli immer dominierender werden. Ab T. 190 findet sich noch ein weiteres Element, das zur Finalwirkung beiträgt. Nachdem die zweiten Violinen die Tremoli übernommen und mit einem Halbtonwechsel erweitert haben, wechseln die ersten Violinen in die Oktavlage und repetieren ein *e'''*. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Gesangsstimmen, deren Ausgangston sich nach und nach aufwärts verschiebt. Bei Marianne beträgt der Unterschied eine Quinte, bei Gioseffo eine Terz und bei Manasse und Gioseffo eine Sekunde.

All das geschieht auf einem harmonischen Prozess, der bei jeder Wiederholung durch Modulationen an Intensivität zunimmt. Der Tutti-Abschnitt beginnt auf einem C-Dur Akkord (T. 170), der fünf Takte später nach a-Moll geführt wird. Mit einem Kreuz wird das *g* zum *gis* alteriert und es erklingt der Dominantseptakkord im Wechsel. Mit dem Einsatz der Oboen wird das Kreuz aufgehoben und das *h* wird zum *b* alteriert. Diese Änderung und der Wegfall der Septime transformiert den Dominantseptakkord zu einem verminderten Dreiklang (*e-g-b*), der ebenfalls

im Wechsel erklingt. In T. 182 kennzeichnet der Einsatz des Chores mit einem Vorzeichenwechsel (*cis*) den nächsten Harmoniewechsel. Hier kreist der harmonische Verlauf um A-Dur und wird schließlich in T. 186 nach d-Moll geführt. Zwei Takte später folgt in der belebteren Achtelpassage C-Dur, ehe auf dem Wechsel zwischen a-Moll und Dominantseptakkord auf *e* die Dissonanzen erklingen.

Sobald die Steigerung ihren Höhepunkt erreicht hat und die Harmonie nach C-Dur zurückgeführt wurde, fällt mit dem Einsatz einer Solo-Oboe (T. 198) mit Sekundwechselln und übergebenen Ganzen das Konstrukt plötzlich in sich zusammen, während Gioseffo allein den letzten Vers (*Ah di me che mai sarò!*) wiederholt. Einen Takt später fragt sich auch Marianne, was aus ihr werden wird, doch im Gegensatz zu Gioseffo wird ihr Abwärtsgang von der Solo-Oboe begleitet. Ohne Beteiligung des Chores wird dieser Satz noch zwei Mal im Ensemble wiederholt, auf das ein viertaktiger *lento*-Abschnitt folgt.

Hier wird der Ambitus der Sopranstimme vollkommen ausgeschöpft (vgl. Abb. 90). Marianne wiederholt den Vers *Va mancando la speranza* und ihre Stimmhöhe steigt dabei schrittweise und in langsamem Tempo bis zum *d'* hinab. Die Pausen und *colla parte* geführten Akkorde der Violinen intensivieren diesen Moment der Trostlosigkeit und des erneuten Zusammenbruchs. Umso überraschender ist es, dass mit einem vorgeschriebenen *a tempo* in T. 213 ein Oktavsprung Marianne wieder in ihre Ursprungslage zurückbefördert und der Gestus eine Kehrtwende einlegt. Es scheint, als habe sie zu neuen Kräften gefunden und schreitet in Vierteln immer höher, bis der Schluss dieser Phrase mit einem Melisma im Umfang einer Oktave geschlossen wird. Obwohl dieser überraschende Stimmungswechsel nur eine sehr kurze Passage darstellt, und es auf der Ebene des Textes keine Wendung gibt, erinnert dieses Prinzip zumindest im Ansatz an *mad songs* oder die berühmten Wahnsinnsarien des 19. Jh., an deren Verbreitung auch Zingarellis Schüler Bellini beteiligt war.

209 **Lento** **A tempo**

MAR. Va man - can - do la spe - ran - za, va man - can - da la spe - ran - za va cre - scen - do il mio tor - men - to, va cre -
colla parte

VI. I ***p* assai**
colla parte

VI. II ***p* assai**
colla parte

Vla. ***p* assai**
colla parte

B. ***p* assai**

216

MAR. scen - do il mio tor - men - to, va cre - scen - do il mio do - lor. Giu - sto

VI. I ***f*** ***p***

VI. II ***f*** ***p***

Vla. ***f*** ***p***

B. ***f*** ***p***

(Abb. 90, *Si, combatto*, T. 209–220)

Anschließend wird der gesamte Tutti-Abschnitt mit Ensemble und Chor wiederholt. Am Höhepunkt der Steigerung wird der dichte homophone Satz kurzweilig aufgebrochen und Stimm-paare bilden sich. Unter Beibehaltung des musikalischen Gestus fällt das Konstrukt aber nicht in sich zusammen. Vielmehr wird hier die Intensität noch einmal aufgelockert, ehe sich in T. 256 wieder alles verdichtet und die C-Dur Schlusskadenz das Quartett (bzw. Finale) schließt.

Padre, sposa addio per sempre

Geschlagen in der Schlacht und in Gefangenschaft geraten, kehrt Manasse mit Gioseffo zum Tempel zurück. Titus hat ihm die Aufgabe erteilt, ein letztes Mal Giovanni davon zu überzeugen die Waffen niederzulegen und den Widerstand zu beenden. Schwach wie er ist, kann der Tyrann diese Entscheidung nicht treffen, zumal das Leben seines eigenen Sohnes daran hängt. Manasse bittet daraufhin um ein Gespräch unter vier Augen. Die Anwesenden beobachten die Szene und glauben daran, dass die Liebe eines Vaters stärker ist und der Konflikt endgültig gelöst wird. Womit aber keiner rechnet, ist Manasses ungebrochener Entschluss, seinem Vater bis zum Tod zu dienen und treu zu bleiben. Manasse muss daher ins römische Lager zurückkehren und seinem Schicksal entgegentreten. Die Komposition *Padre, sposa addio per sempre* stellt für ihn – wie es der Titel bereits verrät – den letzten Abschied dar.

Angekündigt wird der Abschied bereits im vorausgehenden Rezitativ *Ah perché voi piangete?* mit Begleitung des gesamten Orchesters. In einem *andante* Abschnitt ruft Manasse seinen Sohn Eleazor herbei und erklärt ihm, dass dies ihre letzte Umarmung sein wird. Es überrascht daher nicht, dass Manasse in der nachfolgenden Komposition den größten musikalischen sowie textlichen Anteil erhält. Über weite Strecken handelt es sich hier um eine Solo-Arie, die mit dem später einsetzenden Chor nicht zwangsläufig den Ensemble-Stücken hätte zugeordnet werden müssen. Der entscheidende Unterschied ist aber die Beteiligung des Ensembles, dessen Solist:innen einzeln aufgelistet werden und erst gegen Ende mit dem Chor eine geschlossene Einheit bilden. Marianne, Gioseffo, Giovanni und Fanano treten nach und nach in Stimmpaaren auf. Obwohl eine Zusammenführung der Stimmen sehr früh stattfindet, ist die Auflistung der Solist:innen sowie die anfängliche Stimmpaarbehandlung Grund für die Kategorisierung des Werkes innerhalb der Arbeit.

Aufgeteilt ist die Komposition in zwei Großabschnitte, wobei der erste Abschnitt im *andante sostenuto* weitaus kürzer als der anschließende *allegro*-Teil ist, in dem sich mit Generalpausen weitere Teilabschnitte befinden. Im ersten Teil durchläuft Manasse seine erste Strophe, während der Anfang des zweiten Abschnitts die Vertonung der zweiten Strophe bildet.

MANASSE:

Padre, Sposa addio per sempre
Se col pianto raccomanda
A voi tutti un Padre il figlio
E' natura, che il dimanda
Compatite un genitor.

La mia sorte non spaventami
Non mi fa la morte orrore,
Qualche lacrima d'amore
Chiede sol di Padre il cor.⁸⁰⁶

In allen vorherigen Szenen mit Manasse führte sein hitziges Gemüt und seine innere Zerrissenheit zu Kompositionen, in denen stets eine neue Eskalation lauerte, seine Wutausbrüche ihn zu Beleidigungen verleiteten und die instrumentale Begleitung mit Punktierungen und Akzenten der Bläsergruppen stets den kriegerischen Unterton bewahrte. Da für ihn der Krieg jetzt aber vorbei ist und er seine Niederlage auch akzeptiert, ändert sich die musikalische Sprache.

Mit Es-Dur und kleinem Bläserapparat bestehend aus Hörnern und Klarinetten, sorgt das vorgeschriebene *andante* für eine ruhige Bewegung. Zu Beginn wird Manasse nur von einem Streichersatz begleitet, der mit *staccato* Achteln den Puls kontinuierlich antreibt und trotz zunehmenden Pausen metrisch stabil bleibt. Der erste Vers beginnt auf der ersten Zählzeit mit den Abschiedsrufen an seinen Vater und seine Frau, wofür lediglich ein Quart- bzw. Terzfall den beiden Silben zugeschrieben wird (vgl. Abb. 91). Anschließend gewinnt die Melodie an Bewegung und wirkt mit Vorschlägen, Triolen und Haltetönen weitaus zärtlicher als all seine bisherigen Gesänge. Gemeinsam mit der Zurückhaltung des Orchesters scheint es beinahe so, als würde Manasse hier den besinnlichen Ton von Marianne und Gioseffo aufgreifen, mit dem sie stets an seine Vernunft appellierten. Somit erschließt sich dem Publikum bereits in den ersten Takten der Sinneswechsel des Helden. Obwohl der Krieg und das Leid des Volkes mit seiner Entscheidung nicht beendet wird, so scheint zumindest er durch die Akzeptanz seines Schicksals endlich inneren Frieden gefunden zu haben. Zum Ende hin treten noch die Klarinetten mit einer dreitaktigen virtuoson Phrase hervor (T. 12–14), die nur aus einem schnellen Sekund- bzw. Halbtonwechsel (*f'*–*g''* und *d''*–*es''*) besteht und mit zusätzlichen Vorschlägen innerhalb der Notengruppen wie ein Vogelgesang wirkt.

⁸⁰⁶ I-Nn LP 7881, S. 29.

Andante sostenuto

Cor. I, II
(in Mi b / Es)

Cl. I, II
(in Si b / B)

MAN.
Pa - dre, spo - sa, ad - dio, ad - dio per sem - pre: se col pian - to ra - com - man - da a voi tut - ti un pa - dre un fi - glio, è na

VI. I
f p

VI. II
f p

Vla.
f p

Fig. e B.
f p

9

Cor. I, II
(in Mi b / Es)

Cl. I, II
(in Si b / B).

T. Solo
tu - ra, che il do - man - da, com - pa - ti - te un ge - ni - tor, com - pa -

VI. I

VI. II

Vla.

Fig. e B.

13

Cor. I, II
(in Mi b / Es)

Cl. I, II
(in Si b / B).

T. Solo
ti - te un ge - ni - tor, com - pa - ti - te un ge - ni - tor. La mia

VI. I

VI. II

Vla.

Fig. e B.

(Abb. 91, *Padre, Sposa addio per sempre*, T. 1–16)

Im zweiten Abschnitt wird das Tempo durch den Wechsel ins *allegro* zwar deutlich angehoben, doch ändert das nichts an Manasses Gefühlszustand. Der Gesang wird hier mit Achtelketten melismatischer, die Begleitung ist weiterhin zurückhaltend und Punktierungen treten zur Untermauerung seiner Überzeugung häufiger auf. Mit Auflösungszeichen wird der harmonische Verlauf vielfältiger und es finden sich in der Gesangslinie zunehmend Leittöne und Schlussphrasen, die mit Chromatik spielen.

Ab T. 33 setzen nach und nach die Stimmpaare der Solist:innen und Chöre ein, die mit Formulierungen wie *M'intenerisce m'agita* (Chöre), *M'opprime* (Mar. u. Gios.), *Mi sgomenta* (Giov. u. Fan.) und *Quel pianto, quel dolor* (Tutti) sichtlich ergriffen sind. Die Reihenfolge der Einsätze weist eine gewisse Hierarchie auf: Zunächst antworten die Soldaten (T. 33–35) als Männerchor, deren Treue er sich stets bewusst sein konnte und die ihn als Helden und Anführer verehren. Danach folgen erst Marianne und Gioseffo (T. 36 mit Auftakt), denen er über die Liebe (Marianne) und Rivalität (Gioseffo) sehr nahesteht, ihre Motivation sich aber nicht mit seinem Entschluss decken. Giovanni und Fanano sind hingegen das letzte Solistenpaar (T. 73 mit Auftakt). Anschließend antwortet der Frauenchor (T. 38 mit Auftakt), mit dem Manasse ohnehin nicht viel gemein hatte. Die Solist:innen schließen sich nach ihren Einsätzen zu einem homophonen Ensemble zusammen (T. 40), dem sich beide Chöre drei Takte in der B-Dur Schlusskadenz anschließen. Mit einer Generalpause wird die Perspektive im zweiten Teilabschnitt wieder auf Manasse gelenkt. Sichtlich vom Mitleid und Trauer der Anwesenden ergriffen, überkommen auch ihn im neuen Solo-Abschnitt die Emotionen.

MANASSE:	Cessate oh Dio! di piangere Tutti da me involatevi Morir almen lasciatemi Sento stracciarmi l'anima Da sì crudel orror.
----------	---

	Cielo in sì fier cimento Cielo in sì gran momento Soccorri il mio valor! ⁸⁰⁷
--	---

Seine innere Unruhe spiegelt sich auch in der Instrumentalbegleitung. Anstelle von Achtelrepetitionen greifen die Violinen die Bewegungen des Gesangs auf, die Hörner und Klarinetten sind präsenter, die Dynamik wechselt zwischen *forte* und *piano* und Doppelgriffe sowie Dreiklänge in den Violinen schärfen die Harmonik. Während der Gesang zunächst einen Takt auf dem Ton *g* verweilt, spielen die Violinen zwei von einer Viertelpause getrennte *g*-Moll Akkorde. Mit dem Ausbruch des Gesangsstimme, die zunächst einen Halbton aufsteigt und

⁸⁰⁷ I-Nn LP 7881, S. 30.

anschließend schrittweise in Achtelbewegungen abwärts zum *c'* (T. 63) geführt wird, erklingt die Durvariante (G-Dur). Zur Erzeugung einer dramatischen Wirkung pausieren die Streicher drei Viertel lang, ehe mit dem Ende des Melismas ausgehend von der Grundtonart Es-Dur die Tonikaparallele c-Moll als Akkord erklingt.

Eine weitere Generalpause in T. 67 kündigt den letzten Teilabschnitt an, der von einer Solo-Klarinette vier Takte lang eingeleitet wird. Manasse ergreift auch hier als Solist zuerst das Wort, ehe das Ensemble und Chor im homophonen Satz eine geschlossene Einheit (T. 51 mit Auftakt) bilden. Ihr Bewegungsgestus ist geprägt von fortschreitenden Vierteln und Tonrepetitionen sowie kleinen Intervallsprüngen. Über diese Einfachheit brilliert Manasse mit Überbindungen in hoher Lage und Solo-Passagen. Teilweise gelingt es ihm, sich für kurze Zeit von den Chören und dem Ensemble zu lösen, doch am Ende schaffen es die Anwesenden, ihn zumindest musikalisch an sich zu binden.

Das Orchester greift den Gestus des Chores auf, wodurch Manasses Oktavläufe (*h-h'*) nicht nur den höchsten Punkt seines Ambitus, sondern mit Dopplungen der Klarinetten gleichzeitig das Finale der Komposition darstellen. In einem dreitaktigen Rezitativ-Abschnitt mit Fermaten greift er noch einmal seine einleitenden Worte auf und verabschiedet sich von Vater und Ehefrau. Niemand zweifelt mehr daran, dass es sich hierbei um einen endgültigen Abschied (*addio per sempre*) handelt.

Fuggi signor ti salva

Nachdem sich sein Sohn ehrenvoll seinem Schicksal stellte und bereit ist sein Leben zu opfern, kommt im Duett *Fuggi signor ti salva* Giovanni's wahres Gesicht zum Vorschein. Im Rezitativ *Il gran momento è questo* offenbart er seinen Plan und fordert Fanano dazu auf, mit einigen Männern im Hinterhalt zu lauern und ein Attentat auf Gioseffo zu vollziehen. Fanano ist von dieser Idee nicht überzeugt und versucht stattdessen im Duett seinen Herren zur Flucht zu bewegen. Der äußerte Punkt des Konflikts sei erreicht und mit Manasses Opfer sei der Untergang besiegelt. Giovanni verlässt den Mut und er will keine weiteren Worte über den bevorstehenden Tod seines Sohnes hören. Am Ende schließen sich beide in einer Analogie über den Mut zusammen und prophezeien das Schicksal des Volkes, dessen Leid nicht nur heute, sondern auch in Zukunft bestehen bleiben wird.

FANANO: Fuggi signor, ti salva,
Siam giunti al punto estremo.
Ah che nel dirlo io tremo!
Tutto per noi fini.

GIOVANNI: Ahimè! già sento in petto
Mancar l'usato ardire...
Taci, se mi vuoi dire
Che il figlio mio mori.

FANANO: Sappi... ma no...

GIOVANNI: Deh! segui.

FANANO: Ti parli il mio spavento
a2 Ah come nebbia al vento
Tanto valor spari.

Miseri afflitti popoli!
Ah che si vede espresso
In quel chie siete adesso,
Quel che sarete un di.⁸⁰⁸

Das Duett ist als zweiteilige Anlage konzipiert, deren Übergang den Zusammenschluss der beiden Stimmen (*Ah come nebbia al vento*) markiert. F-Dur bildet die Grundtonart und neben dem vorgeschriebenen *allegro* gibt es keine Tempo- oder Tonartwechsel. Wie es das Libretto vorgibt, beginnt zunächst Fanano mit seiner Aufforderung zur Flucht. Eingeleitet mit Achtelbindungen setzt der Gesang mit den Zweiunddreißigstelfigurationen der Violinen in T. 3 ein. Mit großen Bogenbewegungen wendet er sich seinem Herrn zu und unterbreitet ihm den Vorschlag. Dabei ist der Gestus seiner Melodie ruhig gehalten, was sich an den punktierten Halben und Vierteln sowie den kleinen Intervallfolgen (Sekunde und Terz) äußert. Das Orchester greift dieses Fortschreiten direkt auf und wechselt ab T. 14 plötzlich in eine höhere Lage, um Gioseffos Zittern (*Ah che nel dirlo io tremo!*) musikalisch umzusetzen. Weitere Ausdeutungen finden sich nicht und trotz des kurzen Zitterns bleibt Fanano in seiner Art als Hohepriester überwiegend ruhig und stellt sicher, dass seine Worte deutlich zu verstehen sind.

Eingeleitet mit einem chromatischen Aufgang der Violinen (T. 23f.) und anschließender Imitation der Oboen (T. 25f.) findet der Wechsel der beiden Basssolisten in T. 24 statt. Nach zweimaligem Seufzer beginnt die Hauptmelodie in T. 28 mit Auftakt. Obwohl Giovanni in der Lage ist, auch musikalisch mit wilden Koloraturen und virtuosen Passagen seinen Zorn und Verzweiflung darzustellen, bleibt er für seine Verhältnisse ruhig. Seine Melodie ist zwar individuell gestaltet und auch das Orchester weist mit solistischer Hervorhebung der Oboen, chromatischen Passagen und neuer Rhythmisierung einige Abweichungen auf. Für einen Kontrastwirkung

⁸⁰⁸ I-Nn LP 7881, S. 33.

reichen diese geringen Unterschiede aber nicht aus und der Gestus von Fanano bleibt bestehen. Das gilt auch für den anschließenden Dialog mit kurzen Versen. Erst nachdem Giovanni ihn zum letzten Mal auffordert zu folgen, scheint die Stimmung erstmals mit der Schlusskadenz ins Schwanken zu geraten. Fanano äußert hier seine Ängste syllabisch mit halben Notenwerten im *staccato* und die Tonfolge *c'-as-f-e-f-c* erklingt zeitgleich in den Streichern.

52
Cor. I, II
(in Fa / F)

Ob. I, II

GIOV.
Deh! Se - gui. Deh! Se - gui.

FAN.
Ti par - li il mio spa - ven - to.

VI. I

VI. II

Vla.

Fg. e B.

(Abb. 92, *Fuggi signor, ti salva*, T. 52–57)

Nach der Generalpause (T. 57) folgt der zweite Abschnitt, in dem sich die beiden Solisten zusammenschließen und im Terzabstand ihre Analogie und Prophezeiung für das Volk besingen. Dabei werden sie zunächst nur von den Hörnern und Oboen begleitet, die die aufwärtsgerichtete Melodie in den ersten beiden Takten vorwegnehmen. Mit raschen Notenwerten, Repetitionen und Vorschlägen zur Verzierung füllen sie die Haltetöne des Gesangs aus (vgl. Abb. 93).

58 *Soli*
 Cor. I, II (in Fa / F) *p*
 Ob. I, II *p*
 GIOV. Ah co-me neb - - bia al ven - to
 FAN. Ah co-me neb - - bia al ven - to

63
 Cor. I, II (in Fa / F) *f*
 Ob. I, II *f*
 GIOV. tan - - to va - lor spa - ri, spa - ri, spa - ri.
 FAN. tan - - to va - lor spa - ri, spa - ri, spa - ri.
 VI. I *p* *f*
 VI. II *p* *f*
 Vla. *p* *f*
 Fg. e B. *p* *f*

(Abb. 93, *Fuggi signor, ti salva*, T. 85–67)

In T. 65 setzen die Streicher wieder ein. Mit einzelnen Akzenten und Tremoli verweilen sie bis zum Nachspiel im Hintergrund des musikalischen Geschehens. Zwar doppelten sie zwei Takte der späteren Koloratur, doch allein den Hörnern und Flöten ist es gestattet, in die Pausen des Gesangs einzudringen und die Versüberleitung zu gestalten. Der Gesang verläuft währenddessen über weite Strecken in Terzparallelen, bei denen Giovanni über den gesamten Verlauf die Oberstimme einnimmt. Neben der parallelen Stimmführung findet sich in T. 92 auch eine versetzte Passage, in der Fanano nach zweitaktiger Pause die Oberstimme tongleich imitiert und die abwärtsgeführte Bewegung notgedrungen zu einer Stimmkreuzung führt, die auf einer kompositionstechnischen Entscheidung beruht. Die Schlusskoloratur erstreckt sich über zehn Takte (T. 111–119) und wird von einer Pause in T. 15 unterbrochen. Die Einsätze der beiden Stimmen sind um eine Viertel versetzt. Da Giovanni aber denselben Takt um eine Terz erhöht wiederholt, wird eine polyphone Entwicklung hier bereits im Keim erstickt und der homophone Satz wird bis zum F-Dur Schlussakkord fortgeführt. Im Nachspiel treten dann die ersten Violinen erstmals

wieder mit der Stimmführung in den Vordergrund und greifen die von *acciaccature* geprägte Einleitung des zweiten Abschnitts auf, die bis dahin den Oboen und Gesangsstimmen vorbehalten war (vgl. Abb. 94).

(Abb. 94, *Fuggi signor, ti salva*, T. 128–137)

Hoffnung und Zerstörung – die beiden Aktfinale

Im Vergleich zum Quartett *Si combatto*, dem Finale des ersten Aktes aus *Il Trionfo di Davide*, sind die Aktfinale in *La Distruzione di Gerusalemme* weitaus größer und differenzierter ausgebaut. Beide erstrecken sich über mehrere Nummern, die stellenweise durch ein Rezitativ miteinander verbunden werden. Dadurch entsteht ein größerer musikalischer Komplex, der die Spannungskurve ohne Abbrüche vorantreibt und Kontraste in kürzester Zeit ermöglicht. Neben den Ensemble- und Solo-Nummern bilden die Chöre das eigentliche Zentrum der Finale. Hier stehen sich jeweils ein Frauen- und ein Männerchor gegenüber, die verschiedene Positionen vertreten und versuchen, die jeweils andere Partei von ihren Ansichten zu überzeugen. Im ersten Aktfinale entfacht die Abstimmung über Krieg oder Kapitulation einen Streit, während am Ende des zweiten Aktes die Frauen die römischen Soldaten anflehen das Massaker zu beenden. In den Ensemble-Nummern schließen sich die Chöre dann mit den Solist:innen zusammen und bilden Stimmpaare. Da auch auf der Ebene der Protagonisten häufig keine Einheit entsteht, wird die Meinungsverschiedenheit verlagert.

Beide Finale werden in ihrer Intensität und Dramatik immer weiter vorangetrieben, allerdings gibt es einen entscheidenden Unterschied auf der Handlungsebene, der auch einen Einfluss auf die musikalische Gestaltung hat. Am Ende des ersten Aktes findet trotz des anfänglichen Disputs eine Einigung zwischen dem Volk, Manasse, Giovanni, Fanano und Gioseffo statt. Bis auf Marianne entscheiden sich alle für die Aufrechterhaltung des Kriegszustandes. Auslöser ist dabei ein Signal aus der Stadt, dass die Vereinigung von Giovanni und Simon ankündigt und als Zeichen Gottes interpretiert wird.

Während der erste Akt mit der Hoffnung schließt, endet der zweite Akt mit Zerstörung und Tod. Die Römer haben den Tempel in Brand gesteckt und töten selbst die Wehrlosen, die im Tempel Schutz suchten und auf der Flucht vor den Flammen in die Arme des Feindes laufen. Zwar gelingt es Gioseffo mit einem rezitativischen Eingriff die Gemüter zu beruhigen, doch in der Stille offenbart sich das nächste grausame Schicksal. Inmitten des Chaos erblickt Marianne ihren geliebten Manasse, der tödlich verwundet am Boden liegt. Mit seinen letzten Atemzügen verabschiedet er sich von seiner Frau und Gioseffo verkündet den Fall eines Helden. Sein Tod führt zu einem Zusammenschluss der Solist:innen und Chöre, die die Nacht der Schmerzen und der Zerstörung beklagen. Alle sind sich einig, dass diese Tragödie hätte vermieden werden können. Zwar mag Titus als Sieger nach Rom zurückkehren, doch der Verlust des Heiligtums und eines Helden bestürzt beide Parteien.

Krieg oder Frieden? *Il folle/gradito consiglio* und das erste Aktfinale

Durch Mariannes Überzeugung überbringt Gioseffo ein zweites Mal das Friedensangebot. Mittlerweile ist auch Giovanni von seiner Verhandlung mit Simon zurückgekehrt und konnte sich mit ihm auf ein Bündnis gegen den gemeinsamen Feind einigen. Sobald das Signal erklingt, soll Manasse die Heere vereinen und in den Krieg ziehen. Bis dahin müssen sie aber Zeit gewinnen, weshalb Giovanni einen Rat vor dem Tempel einberuft, der über die Annahme oder Ablehnung des Friedensangebots entscheiden soll. Damit die Abstimmung auch zu seinen Gunsten ausgeht, nennt er Fanano in seinem Amte als Hohepriester als den Vertreter Gottes. Manasse soll für die Soldaten sprechen und Marianne vertritt die Töchter der Leviten. Zuerst soll Fanano die Worte Gottes verkünden, hinter denen sich Giovannis Wille verbirgt. Er plädiert in einem Secco-Rezitativ für den Krieg und versichert dem Volk, dass dies der Wille des Herrn sei (*Guerra: di Dio la volontade è questa.*). Als nächstes ist Marianne an der Reihe, die den Untergang Zions verkündet und den Blick auf das Leid des Volkes richtet. Die Erde werde

beben, das Antlitz der Sonne sich bedecken, Kinder geraten in Knechtschaft, die Jungfrauen werden befleckt und die Mütter leiden an Hunger.

Marianne gerät hier in einen Konflikt. Im Verlauf des ersten Aktes hat sie sich für die Rettung ihres Mannes und des Tempels eingesetzt, indem sie selbst die Initiative ergriff und im Hintergrund Gioseffo davon überzeugte, das Friedensangebot noch einmal vorzubringen. Jetzt steht sie aber in der Öffentlichkeit und ein Widerspruch wäre gleichzeitig auch ein Treuebruch gegenüber Manasse. Gleichzeitig würde sie sich auch gegen das soeben erklungene Wort des Hohepriesters stellen. Sie beschreibt zwar ihre düsteren Visionen vom Untergang, doch am Ende bleibt ihr keine andere Wahl, als sich dem Willen der Männer zu beugen und ihre Treue zu Manasse zu beweisen: *Il fatal giorno è questo / Di tua somma giustizia eterno Iddio / Tu guerra vuoi, guerra domando anch'io.*

Musikalisch wird ihrem Monolog mit einem ausgedehnten *Recitativo accompagnato* eine größere Bedeutung zugeordnet. Deutlich wird das bereits im instrumentalen Vorspiel, das mit 16 Takten sehr ausgedehnt ist und mit der Beteiligung des gesamten Orchesters und Solo-Stimmen auch den Anfang einer Solo-Arie bilden könnte. Tonmalerisch wird hierbei das Beben der Erde (*crollò la terra*) in den Streichern dargestellt, die mit Tremoli in Achteltriolen in tiefer Lage zu dieser Wirkung beitragen. Die Triolen erstrecken sich über 24 Takte und breiten sich auch auf die restlichen Stimmen (Hörner, Flöten, Oboen und Klarinetten) aus. Im Gesang wird das Beben mit Achtelunterbrechungen dargestellt, wodurch die Silben auf derselben Tonhöhe wiederholt unterbrochen werden (vgl. Abb. 95).

17 MARIANNE

MAR.
GIOV.
MAN.

Dun-que l'o-pra è com - pi - ta, crol - lò la ter - ra, il sol co-pri la

VI. I

VI. II

Vla.

Fig. e. B.

22

MAR-
GIOV.
MAN.

fac - cia. Oh mi-se-ra Si-

VI. I

VI. II

Vla.

Fig. e. B.

(Abb. 95, *Dunque l'opra è compita*, T. 128–137)

Bei der Darstellung des Leids wechselt das Orchester in eine akkordische Begleitung und betont taktweise nur die erste oder dritte Zählzeit. Am Ende der Vision willigt Marianne aber ein und die Bläser verkünden eine Änderung des Gestus. Anstelle von Triolen und Tremoli wird der punktierte Rhythmus aufgegriffen, der stets für die Hoffnung und Bereitschaft zum Krieg steht. Die Tonfolge verläuft über eine Bogenbewegung bestehend aus Sekundschritten, an deren Ende sich Giovanni und Manasse zu Wort melden und Mariannes Zweifel für unnötig erachten. Da sich bereits zwei der drei Stimmen für den Krieg ausgesprochen haben, ist für die Männer das Ergebnis eindeutig. Womit sie aber nicht rechnen, ist das entschlossene Entgegenreten der Frauen. Zwar hat sich ihre Stimmführerin Marianne für den Krieg ausgesprochen, doch die Töchter der Leviten vertreten ihre eigene Meinung und sprechen ihre Warnung aus.

Coro die Guerrieri Ebrei, e Leviti:

Si vogliam Guerra.
Presto amici corriam frà nemici;
Non ci arresti spavento, o periglio.
A sì caro, e gradito consiglio
La vittoria Sionne dovrà.

Coro contemporaneo delle Figlie de' Leviti:

Infelici! – ecco in armi i nemici
Non vedete l'estremo periglio!
Ah pur troppo a sì folle consiglio
Sua caduta Sionne dovrà.⁸⁰⁹

Während die Männer kaum noch zu halten sind, den Entschluss des Rats bejubeln und sich zwischen den Feind stürzen wollen, weisen die Frauen auf die Gefahren hin. Sie verurteilen den törichten Rat, der den Untergang Zions besiegelt hat und erkennen die Überlegenheit des Feindes an.

In der Komposition wurden beide Chöre auch musikalisch gegenübergestellt. Im schnellen Tempo (*allegro*) und mit B-Dur vorgezeichnet beginnt der Männerchor auf der ersten Zählzeit mit seiner Forderung *Si vogliam guerra*. Begleitet wird er dabei vom Orchester, das im Tutti die Zwischenräume mit Achtel- und Sechszentelketten füllt und zu den Ausrufen (*guerra*) überleitet. Zweimal von Pausen getrennt erklingt *guerra* in einem Terz- (T. 3f.) und Quintfall (T. 5f.) *unisono* und wird als Motiv etabliert, das über die Komposition hinaus am Ende des Finales noch einmal aufgegriffen wird (vgl. Abb. 96).

⁸⁰⁹ I-Nn LP 7881, S. 20.

Allegro

Cor. I, II
(in Si b / B)

Ob. I, II

Fl. I, II

Cl. I, II
(in Si b / B)

MANASSE
GIOVANNI
FANANO
e Coro di Leviti

Si, vo - gliam guer - ra, guer - ra, guer -

VI. I

VI. II

Vla.

Fg. e B.



6

Cor. I, II
(in Si b / B)

Ob. I, II

Fl. I, II

Cl. I, II
(in Si b / B)

MANASSE
GIOVANNI
FANANO
e Coro di Leviti

ra. Pre-sto a - mi - ci cor - riam, cor - riam fra i ne - mi - ci;

VI. I

VI. II

Vla.

Fg. e B.

(Abb. 96, *Si, vogliam guerra*, T. 1–10)

Nachdem die Männer ihren Standpunkt verdeutlicht haben, treten die Frauen in T. 11 mit Auftakt hinzu und greifen die Melodie der Männer auf. Im homophonen Satz erklingen die

unterschiedlichen Positionen im gleichen Ton. Nur der Text verdeutlicht den Widerspruch. Während die Männer sich den Gefahren stellen wollen, werden sie gleichzeitig von den Frauen gewarnt. Ab T. 22 wird die musikalische Einheit aufgebrochen und es entsteht ein Dialog zwischen den Chören. Nachdem beide Gruppen jeweils ihre Verse der anderen Partei vorgetragen haben, spitzt sich die Meinungsverschiedenheit ab T. 35 mit einem taktweisen Wechsel zu, in dem beide Gruppen ihre Position mit einzelnen Rufen (*no/si*) gegeneinanderhalten. Anschließend werden beide Chöre ein letztes Mal zusammengeführt, doch geht der Männerchor durch die Wiederholung des Anfangs und das Aufgreifen des Terz- und Quintfalls auf dem Wort *guerra* (T. 48ff.) als eindeutig Sieger hervor. Die Frauen können dem Ganzen nichts entgegenwirken und die Schlusskadenz wird nur von den Männern gebildet.

Nach einer Generalpause in T. 51 wechselt die Komposition fließend in ein *accompagnato*, in dem Manasse das Wort ergreift und sich mit den Worten *Basta, figli, non più* mahnend an die Frauen wendet. Gioseffo möchte nicht länger warten und drängt Giovanni zu einer Entscheidung. Auch er spricht sich für den Krieg aus (*Taci, noi vogliam guerra.*) und sein Plan ging auf. Gioseffo bleibt nichts anderes übrig, als die Entscheidung zu akzeptieren (*E guerra avrete*) und es folgt die Ensemble-Nummer mit Chor.

Die letzte Nummer besteht aus mehreren Sektionen, die sich durch Kontrastwirkung und Verschiebung der Perspektiven auf individuelle und kollektive Meinungen auszeichnen. Mit einfachen Mitteln charakterisiert hier Zingarelli die Gefühlszustände, die trotz – oder wegen – des Verzichts auf Komplexität starke Wirkungen hervorrufen. Bestehend aus vier Abschnitten ergibt sich folgender Ablauf:

Takt	Abschnitt	Tonart	SolistInnen/Ensemble/Chöre
1–54	A <i>allegro</i>	B-Dur	Gios., Man., Mar.
55–86	B <i>sostenuto</i>	c-Moll	Giov., Fan., Gios., Coro di U., Coro di D., Tutti
87–113	C <i>allegro</i>	B-Dur/F-Dur	Man., Tutti
114–236	D <i>Marcia maestoso – allegro</i>	B-Dur	Coro di U., Coro di D., Gios., Man., Duett Mar./Gios., Tutti

Eröffnet wird die finale Nummer durch Gioseffo, der begleitet von den Violinen im punktierten Rhythmus verkündet, dass Titus (*l'aquila Romana*) über diese Entscheidung nicht glücklich sein werde und der Konflikt militärisch geklärt werden müsse (vgl. Abb. 97). Die Gesangsmelodie erinnert in der rhythmischen Gestaltung und der klaren Periodik an einen Marsch, der im Zusammenspiel mit den Violinen den Ton für den weiteren Verlauf angibt. Der harmonische Verlauf basiert hauptsächlich auf einem Tonika-Dominant-Wechsel, der in T. 3 auf dem Ende von Gioseffos ersten Vers bereits zum Dominantseptakkord erweitert wird.

Allegro

Cor. I, II
(in Si b / B)

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II
(in Si b / B)

GIOS.

Qual di ri-bel - le ar - di - re nuo - va bal-dan - za in - sa - na! Or l'a - qui-la Ro - ma - na co -

Allegro

VI. I

VI. II

Vla.

B.

fp

fp

fp

fp

fp

fp

8

Cor. I, II
(in Si b / B)

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II
(in Si b / B)

GIOS.

no - sce - re - te ap-pien, co - no - sce - re - te ap-pien, co - no - sce - re - te ap -

VI. I

VI. II

Vla.

B.

fp

fp

fp

fp

f assai

f assai

f assai

f assai

13

Cor. I, II
(in Sib / B)

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II
(in Sib / B)

GIOS.
pien, co - no - sce - re - te ap - pien, co - no - sce - re - te ap - pien.

VI. I
p

VI. II
p

Vla.
p

B.
p

(Abb. 97, *Finale I*, T. 1–10)

Nach seiner dreitaktigen Schlusskoloratur (T. 16–18) übernimmt Manasse das Wort und stellt sich Gioseffo mit derselben Melodie gegenüber. Auch die Begleitung des Orchesters wird wiederholt und der harmonische Verlauf inklusive des Dominantseptakkords erklingt ein weiteres Mal. Die musikalische Idee dahinter ist die Nachahmung des Kontrahenten. Sie versuchen sich nicht mit virtuosen Gesängen gegenseitig einzuschüchtern, wodurch auch die verhärteten Fronten dargestellt werden. Denn Manasse erwidert mit seiner Furchtlosigkeit und der Bereitschaft, sich dem römischen Adler zu stellen.

Durchbrochen wird dieser Starrsinn in T. 32 mit dem Einsatz von Marianne. Eingeleitet durch eine Solo-Klarinette wird ein musikalischer Perspektivwechsel vorgenommen, dessen neues Zentrum Mariannes Ängste bilden. Die punktierte Rhythmik fällt weg und ein Dialog zwischen erster Violine und Klarinetten lockert das musikalische Geschehen etwas auf.

32 *solo*

Cl. I, II
(in Si b / B)

MAR.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

p

Ohi - mè non v'è più spe - me!

37

Cl. I, II
(in Si b / B)

MAR.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

No, non v'è più spe - me! Già fis - so è il no - stro scem-pio; ohi - mè non v'è più spe - me!

f *p* *f* *p* *fp*

(Abb. 98, *Finale I*, T. 32–43)

Mittlerweile hat sie ihren Fehler bei der Entscheidung des Rats erkannt und versucht mit düsteren Visionen das nahende Unglück zu vermeiden (*Non v'è più speme*). Hervorgehoben wird die Hoffnungslosigkeit durch einen zweimaligen Quartgang (*es–b*) auf einem As- und Es-Dur Akkordwechsel. In T. 46 ruft sie sogar zur Flucht aus dem Tempel auf, dessen Mauern dem übermächtigen Feind nicht standhalten werden. Hierfür wird das Spiel zwischen Violinen und Klarinetten verworfen und der Marsch überschattet erneut die Begleitung.

Ihr Schlusston leitet in den zweiten Abschnitt über, in dem Giovanni, Fanano und der Männer- sowie Frauenchor plötzlich im Zentrum stehen. Mariannes Gesang weckte Zweifel (*Quel femminil spavento pur mi commove l'alma*), die musikalisch dargestellt werden. Giovanni's Einsatz auf dem B-Dur Septakkord kennzeichnet den Harmoniewechsel nach c-Moll. Beim Einsatz des Männerchores (vgl. Abb. 99) spielen die Violinen Tremoli auf ihrem tiefst möglichen Ton (g), während die ersten Sechzehntel der einzelnen Gruppen die Tonfolge der Chormelodie doppeln.

Mit der Angabe *sotto voce* kennzeichnen kurze Unterbrechungen nach jeder Silbe die Bewegung der Melodie, wodurch die Zweifel und das Zittern musikalisch imitiert und vom Frauenchor aufgegriffen werden (T. 68ff.).

(Abb. 99, *Finale I*, T. 63–67)

Der nächste von Marianne beeinflusste Protagonist ist Giovanni, der in T. 72 von *c''* nach *as'''* in eine durch Sekundreibungen geprägte Dissonanzbildung wortwörtlich in den verminderten h-Moll Septakkord mit den Worten *Pur troppo il suo lamento* hineinspringt. Die Begleitung der Streicher ändert sich währenddessen nicht und verläuft über die gesamt Tutti-Passage (ab T. 76 mit Auftakt) kontinuierlich weiter, bis in T. 82 plötzlich das Chaos ausbricht.

Bis dahin befanden sich mit Ausnahme von Gioseffo alle Stimmen im homophonen Satz, doch die Verzweiflung nimmt immer weiter zu. Die musikalische Umsetzung der maximalen Verzweiflung und des daraus resultierenden Chaos und der Orientierungslosigkeit gelingt Zingarelli durch intensive Verwendung von Triolen im Zusammenspiel mit den bereits bekannten Achtelunterbrechungen. Dabei bilden sich zwei Gruppen, in denen sich Manasse, Giovanni und Fanano mit dem Männerchors zusammenschließen und die Frauen mit Gioseffo und Marianne eine Einheit bilden. Während einige Takte zuvor noch alle vom Krieg überzeugt waren und man es kaum erwarten konnte, sich kopfüber in die Schlacht zu stürzen, dominieren plötzlich Zweifel. Da niemand der Anwesenden in der Lage ist, die von Marianne hervorgerufenen Zweifel zu beseitigen oder die richtigen Schlüsse daraus zu ziehen, hat sich der Handlungsfaden und

damit auch der musikalische Prozess verknotet. Die Chöre und Solist:innen sind sich ihrer Lage bewusst, weshalb sie sich auch hilfeschend an Gott wenden. Ohne äußere Einwirkung scheint sich der Konflikt nicht zu lösen (vgl. Abb. 100).

79

MAR.
ti muo-va, oh Dio, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, ti muo - va, oh Dio, a pie - tà, a pie - tà.

GIOS.
oh Dio, oh Di - o, de - sta la mia pie - tà, de - sta la mia pie - tà, la mia pie - tà.

MAN.
ti muo-va, oh Dio, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, oh Dio, a pie - tà.

GIOV.
ti muo-va, oh Dio, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, oh Dio, a pie - tà.

FAN.
ti muo-va, oh Dio, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, oh Dio, a pie - tà.

Coro di D.
ti muo-va, oh Dio, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, ti muo - va, oh Dio, a pie - tà, a pie - tà.

Coro di U.
ti muo-va, oh Dio, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, ti muo-va, oh Dio, a pie - tà, oh Dio, a pie - tà.

(Abb. 100, *Finale I*, T. 79–86)

Glücklicherweise müssen sie nicht lange in diesem Zustand verweilen. Zingarelli und Ferretti greifen hier auf das Finale von *Il Trionfo di Davide* zurück, wo sie mit einem Signal in den Blechbläsern eine äußere Einwirkung hervorrufen, die die Handlung weiter vorantreibt. Nach einer Generalpause wird der dritte Abschnitt durch ein einaktiges Signal (T. 87) in den Hörnern eingeleitet, das von den restlichen Instrumenten direkt übernommen wird. Noch wissen die Anwesenden nicht, was sich dahinter verbirgt. Weiterhin in Stimmgruppen unterteilt wird jeweils um einen Takt versetzt der Frage *Qual voce, oh Dio! Rimbomba?* nachgegangen. Nach einer Fermate auf dem B-Dur Akkord gelingt es ihnen endlich, den Ursprung des Signals zu verorten. Es erschallt von der Stadt jenseits der Tempelanlage und stammt von Simon, der wie vereinbart die Heere vereinen möchte. Auch Manasse erkennt das Signal und tritt nach einer weiteren Fermate in T. 97 ohne Begleitung des Orchesters solistisch hervor. Er befiehlt die

Kriegstrompete zu blasen, die unmittelbar von den Bläsern (ironischerweise ohne Trompete) imitiert wird. Plötzlich scheinen die Zweifel vergessen und Manasse treibt die Chöre mit der ständigen Aufforderung zum Aufbruch (*Si vada a trionfar*) an und untermauert sein neu gewonnenes Selbstbewusstsein mit melismatischen Bögen. Mit dem Signal wechseln auch die Frauen plötzlich ihre Meinung. Sie rufen mit parallel geführter Melodie ebenfalls zum Aufbruch auf, der im nachfolgenden Marsch musikalisch umgesetzt wird.

Mit *Marcia maestoso* überschrieben wird der Marsch in einem reinen Bläusersatz vorgestellt (vgl. Abb. 101). Neben der punktierten Rhythmik kennzeichnet ihn eine gleichmäßige viertaktige Periodik mit enger Stimmführung im homophonen Satz. Nach einem kompletten Durchlauf wird mit dem Einsatz der Streicher und dem Männerchor der Marsch ein weiteres Mal wiederholt. Hierbei entsteht ein Dialog zwischen Frauen und Männern. Beide Gruppen greifen die Melodie des Marsches auf, und während sich die Männer von ihren Töchtern, Ehefrauen und Freunden verabschieden (*Figlie, consorti, amici!*), wünschen die Frauen ihnen bei ihrer Aufgabe göttlichen Beistand (*Vi renda Iddio felici.*).

The image shows a musical score for a march titled "Marcia Maestoso". It is divided into two systems. The first system begins at measure 114 and the second at measure 122. The instrumentation includes two parts of Cor. I, II (in Si b / B), two parts of Fl. I, II, two parts of Ob. I, II, two parts of Cl. I, II (in Si b / B), and a Bassoon (Fg.). The score is written in a homophonic style with a consistent dotted rhythmic pattern across all parts.

(Abb. 101, *Finale I*, T. 114–129)

Die plötzliche Wendung verleitet Gioseffo zu Drohungen (*Io vi vedrò tremar*) und Manasse heizt mit seinem Verlangen nach der Kriegstrompete die Stimmung weiter an. Somit wird die

Ausgangssituation wieder erreicht, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass nun auch die Frauen sich den Männern anschließen.

Um sich zwischen der anhaltenden Kriegslust und dem Streit mit Gioseffo doch noch Gehör zu verschaffen, wird Mariannes Einsatz in T. 163 mit einem chromatischen Aufgang in der ersten Violine eingeleitet. Sie hat die Hoffnung noch nicht aufgegeben, und da es ihr beinahe gelungen ist die Situation zu wenden, versucht sie mit ihrem Gesang erneut die Menge zu beeinflussen. An ihrer Seite ist Gioseffo, der sich zu einem Duett mit ihr zusammenschließt und die sechstaktige Koloratur im Terzabstand mitläuft. Begleitet werden sie dabei von den Klarinetten, die den Melodieverlauf immer wieder doppeln. Durch das Schweigen der restlichen Gesangsstimmen und Zurückhaltung der Instrumentalbegleitung kehrt eine Ruhe ein, die einen deutlichen Kontrast zum Marsch bildet. Am Ende der Koloratur werfen Manasse und die übrigen Männer den Aufruf *andiamo* in die Pausen des Duetts, womit das Vorhaben zu scheitern scheint. Noch einmal setzt sie zum Duett mit Gioseffo an, der ihre Melodie in Achtelbewegungen mit großen Intervallsprüngen umspielt. Auch hier werden sie von den Rufen der Chöre und Manasses Forderung nach der Kriegstrompete gestört. Während Marianne und Gioseffo einen achttaktigen Orgelpunkt bilden, lassen die Forderungen des Chores nicht nach. Das verleitet wiederum Gioseffo dazu, sich in T. 196 vom Duett zu lösen und seinen Drohungen (*Io vi vedrò treamar*) zu verfallen.

Da es Marianne über die Chromatik gelang, sich zumindest für kurze Zeit Gehör zu verschaffen, greift sie in T. 204 auf dieses Mittel zurück und singt in Begleitung der Oboen die Folge *h'–c''–cis''–d''* (vgl. Abb. 102). Doch dieses Mal gelingt es ihr nicht einmal Gioseffo für ihre Seite zu gewinnen, weshalb sie in T. 209 verzweifelt die chromatische Folge erfolglos wiederholt.

204

MAR. *Ti muo - va, oh Dio*, *ti muo - va, oh Dio, a pie -*

GIOS. *io vi ve - drò tre - mar, io vi ve - drò tre -*

MAN. *an - dia - mo a tri - on - far, an - dia - mo a tri - on -*

Coro di D. *an - da - te a tri - on - far, an - da - te a tri - on -*

Coro di U. *an - dia - mo a tri - on - far, an - dia - mo a tri - on -*

209

GIOS. *tà, ti muo - va, oh Dio*, *ti muo - va, oh Dio, a pie - tà,*

GIOS. *mar, io vi ve - drò tre - mar, io vi ve - drò tre - mar, an - da - te,*

MAN. *far, an - dia - mo a tri - on - far, an - dia - mo a tri - on - far, an -*

Coro di D. *far, an - da - te a tri - on - far, an - da - te a tri - on - far, an - da - te,*

Coro di U. *far, an - dia - mo a tri - on - far, an - dia - mo a tri - on - far, an -*

far, an - dia - mo a tri - on - far, an - dia - mo a tri - on - far, an -

(Abb. 102, *Finale I*, T. 204–214)

Obwohl sich die Stimmen zu einem großen Tutti-Satz zusammenschließen, sind die Interessengruppen weiterhin deutlich voneinander getrennt. Manasse und beide Chöre bilden eine Einheit, die durch eine kontinuierliche Parallelität erzeugt wird und den Aufbruch in die Schlacht besingt. Gioseffo steht ihnen gegenüber und versucht ihnen mit Trillern und Aufwärtsbewegungen in den Pausen des Chores das Fürchten zu lehren, während Mariannes Melodie mit größeren Notenwerten nur noch abwärtsgerichtet ist und dabei um Gottes Gnade fleht. Dass am Ende der Wille zum Krieg siegt, wird in den letzten vier Takten durch die Verwendung des *guerra*-Motivs musikalisch eindeutig vermittelt. Während in der vorherigen Chornummer nur die Männer am Ende ihre Überlegenheit demonstrierten, schließen sich die Frauen nach der Wendung im Finale dem Verlangen an. Obwohl die Solist:innen musikalisch mitziehen, ist ihre Botschaft auf textlicher Ebene eine andere. Gioseffo nutzt die Gelegenheit noch einmal, um seiner

Drohung (*Tremar!*) Nachdruck zu verleihen, und Marianne bleibt nichts weiter übrig, als mit der Wiederholung des Wortes *Pietà* ihre Hoffnung in Gottes Hand zu legen.

232

Cor. I, II
(in Si b / B)

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II
(in Si b / B)

MAR.
Pie - - - tà! Pie - - - tà!

GIOS.
Tre - - - mar! Tre - - - mar!

MAN.
Guer - - - ra! Guer - - - ra!

Coro di D.
Guer - - - ra! Guer - - - ra!

Coro di U.
Guer - - - ra! Guer - - - ra!

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 103, *Finale I*, T. 232–236)

Romani che fate? – Das Finale des zweiten Aktes

Das Ende von *La Distruzione di Gerusalemme* weist im Aufbau eindeutige Parallelen zum ersten Aktfinale. Auch hier leitet ein *Recitativo accompagnato* das Finale ein, anschließend folgt eine Chornummer, die von einem Protagonisten unterbrochen wird. Anstelle einer Ensemble-Nummer folgt dann aber eine kurze Solo-Arie, die ebenfalls in ein Rezitativ mündet und ein Tutti-Chor sich anschließt, der das Ende des Werkes bildet.

Im einleitenden *accompagnato* befindet sich Agar gemeinsam mit den Wehrlosen im Tempel und beschreibt die Ankunft der Römer, die am Ende des Rezitativs vor den Toren der Eingangshalle stehen und das Chaos ausbrechen lassen. Begleitet wird sie dabei von einem Streichersatz, der in c-Moll und in schnellem Tempo (*allegro*) die Bedrohung musikalisch umsetzt. Hierfür verwendet Zingarelli Tremoli, deren Töne auf der jeweils ersten und dritten Zählzeit durch eine Terzfolge eingeleitet werden. Zusätzlich tritt mit dem verminderten Septnonakkord eine harmonische Spannung auf, die die lauernde Gefahr in den ersten drei Takten ankündigt.

Allegro

Fig. I, II

VI. I

VI. II

Vla.

B.

4

Fig. I, II

AGAR

Gran Dio! Che veg - go! Ar - de l'in-ter - na par - te del san - tua - rio.....

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 104, Recitativo, *Gran Dio! Che veggo!*, T. 1–6)

Diese drei Takte werden nach einer zweitaktigen Gesangseinlage noch einmal wiederholt und treten in verkürzter Form ein drittes Mal in Erscheinung (T. 17). Am Ende des Rezitativs schließt sich die Chornummer an, in der der Tempel in Brand gesetzt wird, die Mauern eingegrissen werden und die Wehrlosen und Schwachen den römischen Soldaten ausgeliefert sind (vgl. Abb. 105). Zwar sind in beiden Partituren die Nummern eindeutig voneinander getrennt, doch durch die Verwendung des Tremoli-Motivs, das im instrumentalen Vorspiel durch die akkordische Begleitung der Bläser (Hörner, Flöten, Oboen und Klarinetten) und Fortführung der drei Takte weiter ausgebaut und harmonisch nach g-Moll geführt wurde, entsteht eine thematische Verbindung über die einzelnen Nummern hinweg.

Scena XV
Ebrei fuggitivi, e figlie di Leviti e detti; poi Esercito Romano. Coro di figlie.

1 Allegro

The musical score for Scena XV, measures 1-6, is presented in a multi-staff format. The top staff is for Cor. I, II (in Sol/G), followed by Fl. I, II, Ob. I, II, and Cl. I, II (in Si b/B). The bottom section includes VI. I, VI. II, Vla., and B. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' and 'f'. The score shows a complex arrangement of notes and rests across six measures.

(Abb. 105, *Finale II*, T. 1–6)

Auch in dieser Chornummer tritt ein Frauenchor gegen einen Männerchor (und umgekehrt) an, allerdings behaupten sich die *Figlie de' Leviti* nicht gegen die Meinung der Männer ihrer eigenen Reihen, sondern stellen sich gegen den in Blutrausch geratenen *Coro dell' Esercito Romano*. Diese Szene wird sowohl textlich als auch musikalisch durch eine Imitation umgesetzt, die mit kleinen Abweichungen den Kontext verändert.

Coro delle Figlie de' Leviti:

Non v'è più all'ira un freno,
Arde, ruina, e cade
Il Tempio, e la Città.

Coro dell' Esercito Romano:

Sciogliamo ai sdegni il freno,
Ardi, ruini, e cada
Il Tempio, e la Città.⁸¹⁰

Während die Frauen den Zerfall des brennenden Tempels beschreiben und die zügellose Wut der Römer dafür verantwortlich machen, besingen die Soldaten ihre Hingabe und Entfesselung und bejubeln die Zerstörung durch die Konjugation der Verben *ardere*, *ruinare* (alt. It. für *rovinare*) und *cadere* zum Imperativ. Beide Parteien tragen auf derselben Melodie nacheinander ihre Strophe vor, wobei der Männerchor durch die Aufteilung auf drei Stimmen präsenter als der Frauenchor ist. Überwiegend von Tremoli im Orchester begleitet, steigen die Violinen in die Höhe und vor allem die Oktavwechsel im *staccato* stehen dabei hervor. In T. 25 singen Männer- und Frauenchor zum ersten Mal gleichzeitig (vgl. Abb. 106), doch eine musikalische Einheit ist hier nicht vorgesehen. Stattdessen findet taktweise ein Wechsel statt, auf dem beide Parteien die Verben *ardere*, *ruinare* und *cadere* in der jeweiligen Konjugation wiederholen.

25

Coro di L.
Ar - de, ru - i - na, e ca - de, e ca - de, ar - de, ru - i - na, e

Coro di R.
Ar - da, ru - i - ni, ru - i - ni, e ca - da, ar - da, ru - i - ni,

31

Coro di L.
ca - de, e ca - de il Tem - pio, e la Cit - tà, il Tem - pio, e la Cit - tà. Non

Coro di R.
ru - i - ni, e ca - da il Tem - pio, e la Cit - tà, il Tem - pio, e la Cit - tà. Scio -

ru - i - ni, e ca - da il Tem - pio, e la Cit - tà, il Tem - pio, e la Cit - tà. Scio -

(Abb. 106, *Finale II*, T. 25–38)

⁸¹⁰ I-Nn LP 7881, S. 35f.

hinweg mit einem *happy end* geschlossen werden. Dass *La Distruzione di Gerusalemme* trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – einen Erfolg feierte und nicht wegen des Handlungsverlaufes kritisiert wurde, liegt an der aufkommenden Mode der tragischen Finale ab den 1780er Jahren.⁸¹³ Katharina Kost konnte in ihrer Arbeit über das *tragico fine* auf der venezianischen Opernbühne des späten 18. Jh. nachweisen, dass Sografi mit seinen *Morte*-Opern maßgeblich an der Etablierung des dramatischen Schlusses mit Tod auf offener Bühne beteiligt war. Dabei fällt auf, dass die Entstehung des Librettos zu *La Distruzione di Gerusalemme* (1794) in dieselbe Schaffensperiode fällt, in der *La morte di Semiramide* (1791), *La morte di Cleopatra* (1791) und *La morte di Mitridate* (1796; Zingarelli 1797) entstanden.

Die musikalische und szenische Umsetzung eines Todes variierte in der Oper und ist abhängig von der im Trend liegenden Finalkonvention und poetischen Gestaltung des Librettos. Die Darstellung auf offener Bühne war in der frühen Operngeschichte nicht denkbar und etablierte sich erst mit dem Aufkommen des *tragico fine*. Obwohl um 1800 allmählich eine Akzeptanz gegenüber dem Tod auf der Bühne eintrat, bedeutet das aber nicht, dass der Tod hinter der Bühne komplett verschwand. Noch gegen Ende des 19. Jh. wurde in Mascagnis *Cavalleria Rusticana* der tödliche Ausgang des Duells zwischen Turiddu und Alfio durch den Schrei einer Frau verkündet, während Violetta (*La Traviata* 1853) und Mimi (*La Bohème* 1896) ihrer Krankheit auf der Bühne erliegen und Carmen (*Carmen* 1875) und Silvio (*Pagliacci* 1892) vor dem Auge des Publikums niedergestochen werden.

Anhand von *La Distruzione di Gerusalemme* kann auch gezeigt werden, dass trotz der aufkommenden Akzeptanz des *tragico fine* die Darstellung des Todes je nach Aufführungsort weiterhin problematisch gewesen war. Während in den Libretti und vorliegenden Partituren von Florenz, Rom und Neapel der Heldentod den dramatischen Höhepunkt bildet, wurde die Szene in den Aufführungen in Mailand und Turin aus den Libretti gestrichen.

Neben dem Ort des Todes stellt sich bei Bühnenwerken stets die Frage, wie dieser Prozess musikalisch umgesetzt wurde. Ob die sterbende Figur noch eine ausgedehnte Solo-Arie singt und sich selbst um ihr Schicksal bedauert, oder aber nach dem Todesstoß zu Boden sinkt und – mehr oder weniger realitätsnah – sich mit letzter Kraft verabschiedet. Beide Varianten finden sich in der Operngeschichte. Letztendlich gibt das Libretto die Textmenge der sterbenden Figur vor und entscheidet durch die Anlage der Dichtung auch darüber, ob eine Arie oder Rezitativ vorliegt. Im Fall von *La Distruzione di Gerusalemme* wurde Manasses Sterbeszene von Sografi

⁸¹³ Vgl. Katharina Kost, *Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, S. 9.

in der Urfassung von 1794 als Rezitativ angelegt.⁸¹⁴ Ferretti übernahm die Form für seine römische Überarbeitung, kürzte die Sterbeszene etwas und änderte den Text ab.

Dennoch wird der Anfang von *Oh tu che veggo intenerito* in Zingarellis Komposition als Solo-Arie gestaltet, deren musikalische Entwicklung nach nur 21 Takten plötzlich zusammenbricht und in ein *accompagnato* übergeht. Hier findet der letzte Dialog zwischen Manasse und Marianne statt, ehe der Tod sie endgültig voneinander trennt. Zu Beginn der Arie erklingt ein viertaktiges Vorspiel, in dem die erste Oboe solistisch hervortritt. Doch nicht nur dort, auch im weiteren Verlauf der 21 Takte bilden die Oboen immer wieder mit kurzen Figurationen – stellenweise auch im Duett mit den Fagotten – Akzente und bestimmen die Klangfarbe. Die Streicher hingegen begrenzen sich auf Sechzehntelgruppierungen mit Akkordbrechungen und die Betonung der Hauptzählzeiten. Grundsätzlich ist das gesamte Orchester ohne Pausen kontinuierlich an der musikalischen Gestaltung beteiligt.

Manasses Gesangsmelodie ist überraschend lebhaft und mit großen Intervallsprüngen, Verzierungen und melismatischen Passagen versehen. Es wird der Anschein erweckt, als würde er vor seinem Tod noch eine ausgedehnte und langatmige Solo-Arie von sich geben, in der er sein Schicksal beklagt. Erst nach dem Abbruch der Arie und dem Wechsel ins *accompagnato* wird der Grund für diesen Gesang offenbart. Marianne wendet sich nämlich an Manasse und fragt ihn, ob er sie nicht sehen oder erkennen würde (*Sposo tu più non m'odi? Marianne son io, quella che tanto t'amai, che t'ama ancor.*). Tatsächlich scheint Manasse nicht mehr klar zu sehen (*Marianne... Perchè lungi da me? Più non ti veggo...*), was seine Apartheit und lautstarken Gesang erklärt. Inmitten des Blutbads versucht er sich mit lautstarkem Gesang Gehör zu verschaffen, in der Hoffnung, dass seine Familie ihn hört und findet. Nachdem Marianne zu ihm eilt, verlangt er nach seinem Sohn, von dem er sich mit seinem letzten Atemzug verabschiedet. Obwohl er sich seit der ersten großen Überarbeitung von 1807 mit den Worten *io muojo cristiano* am Ende zum Christentum bekennt, wurde in der römischen Abschrift der Familie Massimo ein anderer Text unter das Notensystem gesetzt, der den Fokus auf die Liebe zu seinem Sohn lenkt. Bedauerlicherweise ist das Finale in der neapolitanischen Abschrift unvollständig und endet mit Gioseffos Unterbrechung. Worauf die textliche Abweichung zurückzuführen ist, und ob diese in einer Partitur, die der Aufführung am Teatro Valle eindeutig zugeordnet werden kann, ebenfalls vorhanden ist, kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht beantwortet werden.

⁸¹⁴ Vgl. I-Bic Collocazione 05660, S. 38f.

7 **Andante sostenuto**

Cor. I, II (in Fa / F)

Ob. I, II

Fg. I, II

MAN.

Oh tu che veg-go in-te-ne-ri-to, escos-so del - la scia-gu - ra mi - a con

VI. I

VI. II

Vla.

B.

10

Cor. I, II (in Fa / F)

Ob. I, II

Fg. I, II

MAN.

suar - do di bon - ta - de de-gna-ti di mi - rar que - sta_ ch' io la - scio

VI. I

VI. II

Vla.

B.

16

Cor. I, II (in Fa / F)

Ob. I, II

Fg. I, II

MAN.

sven - tu - ra - ta fa - mi - - - - - gli.a. Ohi - me! sen res - ta...

VI. I

VI. II

Vla.

B.

(Abb. 107, *Finale II, Oh tu che veggo intenerito*, T. 25–38)

Die letzte Nummer bildet eine Tutti-Komposition, in der die Solist:innen sich mit den jeweiligen Stimmen des Männer- und Frauenchors zusammenschließen und gemeinsam die Tragödie

beklagt wird (vgl. Abb. 108). Dabei handelt es sich um einen enggeführten homophonen Satz, der mit langen Notenwerten im *allegro* voranschreitet und vom Tutti-Orchester begleitet wird. Weder in einem der Libretti noch in den überlieferten Partitur-Abschriften wird die Personenkonstellation der Chöre genannt. Beim Frauenchor besteht kein Zweifel, dass es sich hierbei um die Figlie handelt. Doch bei den Männern stellt sich die Frage, ob die römischen Soldaten die Szene nur beobachten, oder aber mit den Anwesenden um den Verlust trauern. Am ehesten ist letzteres der Fall gewesen, sonst gäbe es sowohl in den Libretti als auch in den Partituren einen Hinweis auf die Konstellation. Auch die Tatsache, dass die Römer nach Gioseffos Unterbrechung stillstehen und Manasses rührenden Abschied und Heldentod schweigend verfolgen, spricht für eine Beteiligung beider Parteien.

6 **Allegro**

MAR. Oh notte! Oh notte di pianto, e di dolore, di pianto, di

GIOS. Oh notte! Oh notte di pianto, e di dolore, di pianto, di

GIOV. Oh notte! Oh notte di pianto, e di dolore, di pianto, di

FAN. Oh notte! Oh notte di pianto, e di dolore, di pianto, di

Coro di D. Oh notte! Oh notte di pianto, e di dolore, di pianto, di

Coro di U. Oh notte! Oh notte di pianto, e di dolore, di pianto, di

13

MAR. pianto, e di dolore, e di dolore, e di dolore!

GIOS. pianto, e di dolore, e di dolore, e di dolore!

GIOV. pianto, e di dolore, e di dolore, e di dolore!

FAN. pianto, e di dolore, e di dolore, e di dolore!

Coro di D. pianto, e di dolore, e di dolore, e di dolore!

Coro di U. pianto, e di dolore, e di dolore, e di dolore!

(Abb. 108, *Finale II, Oh notte!*, T. 6–19)

Zur musikalischen Gestaltung der Dramatik werden 18 der insgesamt 19 Takte durchweg von Tremoli begleitet, deren Tonwechsel ab T. 6 taktweise in chromatischer Linie geführt werden

und die daraus resultierenden Modulationen bestimmen. Dadurch zieht sich über die gesamte Komposition eine Steigerung hinweg, die erst mit dem Es-Dur Schlussakkord auf dem Wort *dolor* endet. Zwar mögen die Römer durch die Eroberung gesiegt haben, doch der gemeinsame Verlust lässt am Ende alle als Verlierer dastehen. Eine historische Tragödie, die vielleicht hätte vermieden werden können. Bis heute mahnen die Ruinen in Jerusalem, die für viele Gläubige zugleich ein wichtiges Heiligtum und Pilgerort darstellen.

FAZIT UND AUSBLICK

Die Entstehungsgeschichte der *drammi sacri* gegen Ende des 18. Jh. war geprägt vom Spannungsfeld politischer, kultureller, ästhetischer und gesellschaftlicher Umbrüche. Nur in diesem Kontext lässt sich die neapolitanische Tradition geistlicher Bühnenwerke in die italienische Musikgeschichte verordnen und begründet zugleich ihre eigene, sehr spezielle Positionierung zwischen der Oper und dem Oratorium. Denn ohne die vorausgehenden Konflikte zwischen Neapel und Rom, die den kulturellen Wettstreit zwischen Karl VII. und Papst Benedikt XIV. anfachte, und die von den Bourbonen geprägten Politik der Aufklärung und Entmachtung sowie Enteignung des Klerus, wäre man bei der Bespielung der Fastenzeit vermutlich auf größeren Widerstand gestoßen.

Mit der Entdeckung von Herculaneum und Pompeji entwickelte Neapel zeitgleich auch eine neue Identität, die sich erstmals auf eine antike Vergangenheit zurückführen ließ und Gelehrte wie Saverio Mattei zur Erforschung des antiken Theaters verleiteten. Seine Erkenntnis über die *predica* wurde zur Grundlage seiner Forderung nach einem *sacro tragico teatro*, das den Geist des antiken Theaters in die moderne Zeit führen sollte. Matteis Forderung ist darüber hinaus auch im Kontext der Opernreformen des 18. Jh. zu betrachten. Seine Kritiken gegenüber der Oper fließen hierbei ebenfalls mit ein und bilden die Forderung nach einer neuen Form, die seiner Meinung nach das *dramma sacro* repräsentiert. Verankert wurde das ganze zeitlich während der Fastenzeit mit Schauspiel, das örtlich an das Teatro di San Carlo – dem Zentrum der neapolitanischen Musikkultur – gebunden wurde. Mit der Premiere von Giordanis *La Distruzione di Gerusalemme* 1787 nahm die Erfolgsgeschichte der *drammi sacri* dort ihren Ursprung. Die Darlegung der Entwicklungen im Bereich der neapolitanischen Oper und Oratorium haben gezeigt, dass auf musikalischer Ebene parallele Prozesse stattgefunden haben. Eine neue Generation an Librettisten trat aus dem Schatten Metastasios hervor, und man begann allmählich verstärkt Ensemble- und Chorszenen in die Handlung zu integrieren. Für Arien griffen die

Komponisten seltener auf das Da-capo-Modell zurück und das *Recitativo secco* tritt zugunsten einer größeren musikalischen Anlage in den Hintergrund.

Obwohl die Entstehungsgeschichte der *drammi sacri* nachgezeichnet werden kann und das Repertoire – wenn auch nicht komplett – erschlossen wurde, wissen wir nach wie vor nur sehr wenig über einzelne Werke und deren Musik. Merkmale wie die Wahl des Stoffes, Aufführungspraxis, Präsenz des Chores und Etablierung der Ensemble-Szenen als neues musikalisches Zentrum sind zwar bekannt, doch solange die Werke nicht in den Fokus der historischen Musikwissenschaft gelangen, bleibt die Rezeptionsgeschichte und musikalische Sprache weiterhin im Verborgenen. Welche neuen Erkenntnisse dabei über das *dramma sacro* und die italienische Musikkultur um 1800 zum Vorschein kommen können, wurde in dieser Arbeit aufgezeigt.

Die Untersuchung von Zingarellis *La Distruzione di Gerusalemme* hat ergeben, dass der Erfolg der *drammi sacri* nicht nur auf Neapel beschränkt war und sich in Florenz ein weiteres Zentrum entwickelte. Eingeleitet durch die Händel-Rezeption gab es in der Toskana ein großes Interesse an geistlichen Werken mit großen Chören. Nachdem das Repertoire von Händels Oratorien erschöpft schien, entstanden zunehmend auch eigene Werke, mit denen man an den Erfolg anknüpfen wollte. Mit dem Wunsch von Pietro Leopoldo war man dazu bereit, noch einen Schritt weiterzugehen und die Fastenzeit als Spielzeit für szenische Bühnenwerke zu etablieren. Das Vorhaben scheiterte zwar, doch als in Neapel 1787 das *dramma sacro* etabliert wurde, dauerte es nur drei Jahre, bis sich eine intensive Rezeptionspraxis in Florenz entwickelte und mit *La Distruzione di Gerusalemme* eigene Werke entstanden.

Eine weitere Erkenntnis der Arbeit ist der Zusammenhang zwischen den durch Napoleon und den Franzosen eingeleiteten politischen Umbrüchen und die Etablierung der *drammi sacri* in Rom. Hier wurde die Komposition zunächst im Oratorium der Santa Maria in Vallicella in dem Jahr aufgeführt, in dem Napoleon erstmals in Italien einmarschierte. Ob die Aufführung im Kontext des Feldzuges zu verstehen ist und die Handlung mit dem Fall von Jerusalem und der Zerstörung des heiligen Tempels sogar als Botschaft für die Römer diente, kann noch nicht eindeutig bestimmt werden. Ob Zufall oder nicht – der spätere Erfolg durch die Überarbeitung von Ferretti und Zingarelli ist hingegen eindeutig an die französische Regierung in Rom gekoppelt. Die neue Fassung wurde erstmals als private Aufführung der Familie Lante gegeben. Zum Publikum zählten hochrangige Franzosen, zu denen die Lante enge Kontakte pflegten und als eine der wenigen römischen Familien überhaupt in den Kreisen der französischen Verwaltung verkehrten. Seit 1803 war die Familie Lante auch geschäftlich am Teatro Valle beteiligt, das von der Regierung das Recht zur Öffnung während der Fastenzeit erhielt. Es verwundert daher

auch nicht, dass *La Distruzione di Gerusalemme* nach dem Erfolg im privaten Umfeld der Familie Lante den Weg auf die öffentliche Bühne fand.

Neben der Möglichkeit zur Öffnung des Theaters während der Fastenzeit ist auch die musikalische Umgestaltung des Werkes auf die französische Verwaltung zurückzuführen, die mit ihren Säkularisierungsprozessen den Einfluss der Kirche so weit schwächte, dass in Rom erstmals Frauen auf den Bühnen singen durften. Darin liegt mitunter auch der Erfolg des Werkes begründet. Das Duell zwischen Häser und Morandi konnte nur durch die Aufhebung der kirchlichen Bestimmungen stattfinden und begründete auch die Transformation der Kastratenrolle des Gioseffos zur Hosenrolle.

Der Erfolg von *La Distruzione di Gerusalemme* führte darüber hinaus zu einer bislang einmaligen Praxis in Rom, bei der Ferretti einzelne Libretti der *tragédie lyrique* zu *drammi sacri* transformierte und diese während der Fastenzeit aufgeführt wurden. Wie genau die Überarbeitungen aussehen und ob auch musikalische Änderungen vorgenommen wurden, wären Fragen für zukünftige Forschungsprojekte.

Eine weitere Erkenntnis bildet die neue Zusammensetzung des Publikums. Nachdem die französische Verwaltung das jüdische Ghetto öffnete, war es den Juden und Jüdinnen fortan gestattet, am öffentlichen Leben teilzuhaben. Das führte auch dazu, dass – sofern das nötige Geld vorhanden war – vermehrt auch diese Bevölkerungsgruppe ins Theater ging. Dass sich ausgerechnet *La Distruzione di Gerusalemme* einer großen Beliebtheit bei dieser Bevölkerungsgruppe erfreute, ist sehr wahrscheinlich auf die Handlung des Werkes, dem Spektakel auf der Bühne und der generellen Beliebtheit in Rom zurückzuführen.

Eine Besonderheit der Rezeptionsgeschichte von *La Distruzione di Gerusalemme* ist die Verbreitung des Werkes jenseits der Alpen. Dabei wurde deutlich, dass das Konzept des *dramma sacro* außerhalb von Italien auf weniger fruchtbare Böden stieß. Die Aufführung in Paris vom 4. Mai 1811 verdeutlicht, dass die Aufführungspraxis während der Fastenzeit nicht übernommen wurde. Stattdessen wurde *La Distruzione di Gerusalemme* am Théâtre à l'Odéon als *opéra* betitelt und auch so verstanden. Zwar wurde die Komposition dank dem Sänger Tacchinardi auch dort erfolgreich, doch die Tradition der *drammi sacri* blieb ein neapolitanisches Phänomen, das außerhalb von Italien keinen Fuß fasste. Selbst die Aufführung in Stuttgart von 1814 fand am 6. November außerhalb der Fastenzeit statt und wurde zur Feierlichkeit anlässlich des Geburtstags von Friedrich I. als Oper angekündigt. Und bevor in Wien erstmals 1817 eine Bühnenfassung am Kärntnertortheater gespielt wurde, wurden Teile der Komposition gemeinsam mit Haydns *Die Schöpfung* schon 1802 konzertant aufgeführt.

Der Aufbau *La Distruzione di Gerusalemme* hat gezeigt, dass die dramaturgische Anlage von ständigen Steigerungen geprägt ist. Nach der Rückkehr von Manasse intensiviert sich sowohl der politische Konflikt zwischen der Bevölkerung Israels und dem römischen Heer, aber auch der innere Konflikt Manasses, der seinem Vater zu Gehorsamkeit verpflichtet ist. Marianne tritt immer wieder an ihren Ehemann heran und zeigt ihm auf, dass er den falschen Weg eingeschlagen hat. Erlösung finde er nämlich nur dann, wenn er sich vom Krieg abwendet und sich zum Christentum bekennt, für das seine Ehefrau bis zuletzt wirbt. Die Übersicht der einzelnen Nummern hat gezeigt, dass der Handlungsfluss nur selten zum Stillstand kommt. Die Reflektion der eigenen Gefühle und Konflikte erfolgt kaum als innerer Monolog, der die Zerrissenheit der Figur dem Publikum offenbart. Stattdessen werden beinahe alle Konflikte in der Öffentlichkeit ausgetragen, wodurch ein ständiger Dialog in den verschiedensten Konstellationen stattfindet – ob mit anderen Solist:innen im Duett, Ensemble oder einem der drei Chöre.

Für das Publikum bot sich die meiste Zeit über eine volle Bühne, die nicht nur musikalisch, sondern auch visuell gefüllt war. Die Auswertung der zeitgenössischen Rezensionen hat ergeben, dass vor allem der Schluss eindrucksvoll auf die Zuschauer:innen wirkte. Die vollständige Zerstörung soll mit dem Erleuchten des Tempels die Illusion erschaffen haben, dass der Tempel tatsächlich auf der Bühne brenne, während die Römer dem Blutrausch verfallen und das hilflose Volk niedermetzeln. Bilder, die selbst heute ein unwohles Gefühl beim Publikum auslösen können. Für die damalige Zeit muss das Finale äußerst intensiv gewesen sein, denn der Tod auf der offenen Bühne hatte sich gegen Ende des 18. Jh. erst allmählich durchgesetzt. Durch den Zwischenruf von Gioseffo kehrt plötzlich Ruhe ein und der Fokus wird auf Manasse gerichtet, der – je nach Fassung – sich als Held seinem Schicksal stellt und bereit ist das Opfer anzutreten. Zwar mag die Handlung auf einem historischen Stoff basieren, doch wenn Manasse mit seinen letzten Worten verkündet, er sterbe als Christ, wird die komplette Handlung plötzlich in ein geistliches Sujet gerückt. Denn im anschließenden Schlusschor legen tatsächlich alle Parteien ihre Waffen nieder und beklagen gemeinsam den grausamen Ausgang des Konflikts. Einen Gewinner gibt es nicht – alle sind Verlierer. Erst Manasses Opfer löst diese Erkenntnis aus.

Diese Aspekte finden sich schon in Sografis Urfassung des Librettos, doch erst die Überarbeitung von Ferretti und Zingarelli leiteten den Erfolg ein. In ihrer Zusammenarbeit wurde Marianne als Christin ins Zentrum der Handlung gerückt, das Tempo wurde angehoben und Kompositionen und Texte aus bereits erfolgreichen Werken eingearbeitet. Vor allem der letzte Punkt führte dazu, dass die von ständigen Höhepunkten geprägte Dramaturgie auch musikalisch wahrzunehmen ist. Nur so lässt sich erklären, dass die Predigt der ersten Szene des zweiten Aktes

aus Zingarellis *Il Trionfo di Davide* stammte und textlich neu ausgerichtet wurde. Hier findet bereits ein Steigerungsprozess statt, der durch den Willen der Männer zum göttlichen Krieg eingeleitet wird und seinen Höhepunkt im Quartett *Si, combatto e tonra à voi* findet, das ursprünglich das Aktfinale in *Il Trionfo di Davide* bildete. Diese Einschübe führen dazu, dass nach dem groß angelegten Aktfinale in *La Distruzione di Gerusalemme* die Spannung im zweiten Akt aufrechterhalten wird. Denn das Quartett selbst wurde musikalisch nicht verändert und behält mit seiner Länge, der Beteiligung aller Solist:innen und Chöre sowie der Unterteilung in mehrere Sektionen mit fließenden Übergängen die Finalwirkung bei.

Seit seiner Wiederentdeckung durch die Aufführungen und Einspielungen von *Giulietta e Romeo* im Jahr 2016 wurde Zingarellis Kompositionsweise und musikalische Sprache an Mozarts Opern gemessen. In Rezensionen kam man dabei zu dem Ergebnis, dass einige Passagen an Mozarts Opern erinnern, er sich aber „stilistisch nicht klar positioniert und irgendwo zwischen Barock und Mozart umherirrt.“⁸¹⁵ Hinzu kommt eine Stigmatisierung, die Zingarelli als „Bannerträger der neapolitanischen Tradition identifiziert“⁸¹⁶ und ihn darstellen, als habe er sich den Innovationen verweigert. Die Rezeptionsgeschichte von *La Distruzione di Gerusalemme* zeigt jedoch eine andere Perspektive. Sehr schnell griff Zingarelli die neue Mode aus Neapel auf, und seine Überarbeitungen belegen ein Gespür für aktuellen Strömungen. Auch war er gemeinsam mit Sografi an der Entwicklung des *tragico fine* im 18. Jh. beteiligt, was die Bereitschaft für Experimente und den Bruch mit alten Konventionen ebenfalls belegt. Weitaus problematischer als die Stigmatisierung ist aber der Vergleich zu Mozart. Es scheint eine gängige Praxis der Rezensent:innen, Dramaturg:innen und Wissenschaftler:innen zu sein, Komponisten und Werke jener Zeit an ihm zu messen. Dieser Vergleich mag für eine erste Bewertung und Einordnung der Komposition zwar hilfreich sein, doch am Ende führt es zu einer Korruption der Wahrnehmung, die Zingarellis schlichten und einfachen Stil banal wirken lassen.

Ja, die Musik für *La Distruzione di Gerusalemme* ist nicht komplex. Doch muss Komplexität zwangsläufig ein Merkmal gut gemachter Musik sein? Zingarellis musikalische Sprache ist zwar schlicht, doch die Einfachheit und Natürlichkeit sind in diesem Zusammenhang nicht als Banalität aufzugreifen. Auch verbirgt sich dahinter keine Unfähigkeit des Komponisten. Die Wahl der musikalischen Sprache ist bewusst so gewählt, damit sich der Gesang frei entfalten kann. Das Notenbild mag über weite Strecken sehr symmetrisch wirken und manche

⁸¹⁵ Andres Schmidt, »Theater an der Wien: Ein Ersatzmann mit Engelsstimme nutzt seine Chance«, <https://klassik-begeistert.de/niccolo-antonio-zingarelli-giulietta-e-romeo-theater-an-der-wien/>, abgerufen am 14.09.2021.

⁸¹⁶ Claudio Toscani, Art. »Niccolò Antonio Zingarelli«

Melodieverläufe könnten abwechslungsreicher gestaltet sein. Im Kontrast dazu stehen die virtuoson Koloraturen und von den überlieferten Rezensionen wissen wir, dass der Erfolg des Werkes eng an die Leistung der Solist:innen geknüpft war. Einige Nummern aus dem Werk entwickelten sich sogar zu Paraderollen. Häser, Morandi, Tacchinardi und später auch Benedetto zählten zu den besten Sänger:innen ihrer Zeit, die nicht nur mit Virtuosität und Improvisierung brillieren konnten. Ihre Körpersprache, Mimik und schauspielerischen Leistungen führten zu einer authentischen Verkörperung der Rolle, wodurch die Natürlichkeit der Musik und die mit Improvisation ausgefüllten Räume im Zusammenspiel mit visuellen Reizen die Wahrnehmung erst vervollständigt.

Ein weiterer Vorteil von Einfachheit und Natürlichkeit bietet die intensivere Wahrnehmung von Nuancierungen. Bereits kleine Abweichungen wie Irregularitäten in der Metrik, harmonische Wechsel oder Abweichungen im melodischen Verlauf sind dadurch spannungsvoll aufgeladen. Eines der wirkungsvollsten Beispiele bildet das Finale des ersten Aktes, in dem es Marianne mit einfachsten Mitteln gelingt, bei den kriegslustigen Männern Zweifel zu wecken. Selbst Manasse und Gioseffo, die sich zu Beginn der Szene mit ihren Punktierungen und Imitationen beinahe gegenseitig an die Kehle gehen, werden von Mariannes zärtlichen Einschub zur Vernunft gebracht. Nachdem das Signal erklingen ist und der anschließende Marsch die Männer dazu verleitet die Waffen erneut zu ergreifen, reicht ein chromatisch geführter Terzgang aus, um den Tutti-Gesang für einen Takt zum Schweigen zu bringen. Im Duett zwischen Marianne und Gioseffo reicht das Umspielen und Umschlingen der Stimmen aus, um Assoziationen des Liebesspiels beim Publikum zu wecken. Das geschieht aber nur auf der musikalischen Ebene, denn Mariannes Treue zu Manasse ist stärker und wird von Gioseffo respektiert. Dennoch erfährt man, was vielleicht einmal war oder hätte sein können. Mariannes Prophezeiung und Warnung vor dem Untergang wurde tonmalerisch mit Triolen und Repetitionen dargestellt, die das Beben der Erde erklingen lassen. In Fananos Arie symbolisieren die in Sechzehntel und mit Verzierungen geführten Wellenbewegungen das Meer, bei Giovannis Metapher vom Fall der hochmütigen Eiche durch Boreas wurde der Wind in die Komposition eingebaut und Agars Wut auf den Feind wird mit Einbrüchen und rasanten Läufen musikalisch vermittelt.

Es sind genau diese Details in *La Distruzione di Gerusalemme*, die plötzlich hervorstechen und sich dem Publikum nur im Kontext der gesamten Komposition erschließen und im Verhältnis aufgeladen wirken. Berücksichtigt man dabei das Orchester, werden weitere Merkmale sichtbar, die die tonmalerisch erzeugten Emotionen verstärken. Hierfür ordnete Zingarelli den Solist:innen in einigen Nummern ein Solo-Instrument zu, das die jeweilige Gefühlslage aufgreift und bestimmte *timbre* erzeugt. So ist es die Harfe, die zu Beginn des Werkes an Mariannes

Seite solistisch hervorgehoben wird. Von einer Rezension haben wir erfahren, dass Charlotte Häser selbst eine Davidsharfe in den Armen hielt. Neben dem Anschein einer diegetischen Musik werden der Harfe zwei Aufgaben zugeteilt. In der Einleitung nimmt sie Mariannes Gesangsmelodie vorweg und ordnet sich im weiteren Verlauf ihrer Trauer unter. Somit ist die Harfe eng an das Leid der Figur gebunden. Darüber hinaus wurde die Harfe auf der Bühne als Davidsharfe vom Publikum wahrgenommen, wodurch eine Assoziation mit dem Judentum visuell erzeugt wurde. Zwar mag Marianne eine Christin sein, doch ihre Glaubensrichtung ist geheim und nur Manasse und dem Publikum bekannt. In ihrem späteren Rondò wird sie hingegen von einer Solo-Violine begleitet, die die virtuosen Koloraturen aufgreift und nicht von ihrer Seite weicht. Durch das Spiel der Violine, geprägt von Verzierungen, kurzen Figurationen und über mehrere Takte ausgedehnten Melodiebögen und Phrasen, wird schnell deutlich, dass diese Ombra-Arie nicht von Trauer, sondern von Hoffnung geprägt ist. Es ist ein umgekehrtes Bild, denn an Stelle einer aufbrechenden Erde und hervorströmenden Schatten, die die Figur in die Unterwelt ziehen, zeichnet Marianne hier ein Bild vom Fliegen und Emporsteigen.

Während die Harfe und Violine Mariannes Leid und Hoffnung verkörpern, sind es Trompeten und Hörner, die Manasse Mut und Drang zum Krieg verdeutlichen. Bereits sein erster Auftritt wird mit einer Fanfare im vorausgehenden Rezitativ angekündigt. Anschließend sind es die Hörner, die gemeinsam mit den Streichern das Signal aufgreifen. Der Chor tröstet unterdessen die Trauernden und verkündet die Rückkehr des Helden. Da die Handlung mit dem Tempel örtlich gebunden ist, werden die Blechbläser immer wieder für äußerliche Signale verwendet, die die Geschehnisse vorantreiben und Mariannes Bemühungen zu Nichte machen. Mehrmals ist sie kurz davor Manasse zu überzeugen, doch wenn die Trompeten und Hörner zur Schlacht rufen, wird er an seine Pflicht erinnert und wendet sich von ihr ab.

Neben den Solist:innen und dem Orchester nehmen die Chöre eine besondere Position im Werk ein. Ihre Rollen sind klar definiert und die Aufteilung in einen Männer- und Frauenchor im Libretto vorgeschrieben. Während die Römer und Männer an Manasses Seite den Krieg favorisieren und sich jeweils als Sieger feiern, positioniert sich der Frauenchor lautstark dagegen. Die Übersicht hat gezeigt, dass reine Solo-Arien nur selten zu hören sind und die Chöre sich an der Entwicklung der Handlung aktiv beteiligen. Bei der Analyse wurde deutlich, dass trotz vorwiegender Homogenität die verschiedenen Parteien von Zingarelli individuell behandelt wurden. Auch hier ist das Finale des ersten Aktes das anschaulichste Beispiel, in dem die Männer und Frauen sich jeweils für eine Seite positionieren. Der Männerchor ergreift als erstes das Wort und verkündet seine Bereitschaft zum Krieg. Dem Verlangen stellen sich aber die Frauen entgegen und rufen zur Vernunft auf. Durch den ständigen Wechsel der Einsätze findet ein

Dialog statt, der erst durch Manasses Einschreiten beendet wird und die Frauen zum Schweigen ermahnt. Somit erhalten die Männer das letzte Wort und gehen aus dem Streit als Sieger hervor. Erst mit dem Signal der Trompeten werden die Frauen überzeugt und es schließt sich eine musikalische Schichtung an. Während Marianne weiterhin versucht die Masse zu besinnen, ruft Manasse zur Schlacht. Gioseffo wiederum schwankt und bietet entweder Manasse die Stirn, oder ordnet sich musikalisch Marianne unter. Zeitgleich rufen die Männer zur Brüderlichkeit auf und bereiten sich darauf vor, Arm in Arm in die Schlacht zu ziehen, während die Frauen sich von ihnen verabschieden.

Die Aufteilung und individuelle Behandlung des Chores tragen massiv zur musikalischen Vielfalt bei. Auf der einen Seite sind Chöre zu hören, die den fanatischen Tyrannen anfeuern, den falschen Predigten verfallen, im Kollektiv beten, den Krieg verherrlichen und die Gnade Titus' bejubeln. Auf der anderen Seite treten Chöre auf, die der leidenden Marianne sanft und demütig Trost spenden, ihr Schicksal beklagen und Manasse regelrecht anflehen, sich nicht für sie zu opfern.

Hinsichtlich der musikalischen Formen fällt auf, dass an Stelle von Da-capo Arien verstärkt einfachere und kürze Formen wie die Cavatina vorzufinden sind und auf Wiederholungen weitestgehend verzichtet wurde. Der Handlungsverlauf unterliegt dadurch einem hohen Tempo, wodurch die Spannung konstant aufrechterhalten wird. Wenn aber eine Zäsur gesetzt wird, ist deren Wirkung deutlich wahrzunehmen. Die Verbindung einzelner Nummern zu einer größeren musikalischen Anlage erfolgt durch die Rezitative. Neben dem *Recitativo accompagnato* wird dieser Zusammenschluss aber auch durch die *Recitativo secco* erreicht, die im Notenbild ad hoc an das Ende eines Schlussakkords anknüpfen. Entweder geschieht das durch einen Bruch wie im Fall von Gioseffos Intervention (*Romani che fate?*) am Ende des zweiten Aktes, oder mittels einer eintaktigen Überleitung. Doch nicht nur Rezitative bilden ein Bindeglied zwischen den einzelnen Kompositionen. Auch das Aufgreifen von charakteristischen Merkmalen wie der *Guerra*-Ausruf der Männer ermöglichen eine kompositionsübergreifende Verbindung der einzelnen Nummern.

Trotz – oder gerade wegen – der vorliegenden Einfachheit und Natürlichkeit ist es Zingarelli gelungen, die verschiedenen Emotionen, Motivationen und Handlungsprozesse ausdrucksstark zu verarbeiten und miteinander zu verknüpfen. Und vielleicht verbirgt sich hinter dieser Simplizität gleichzeitig auch der Grund für den Erfolg. Dank ihr sind trotz der hohen Anzahl an Personen und verschiedenen Meinungen alle Standpunkte und inneren Konflikte deutlich wahrzunehmen. Die Zusammenführung der Handlungsstränge ist nachvollziehbar und wird von der Musik getragen. Selbst einem Publikum, das ohne jegliche Vorkenntnisse oder Erfahrungen

solch eine Aufführung besuchte, oder – wie vielleicht im Fall der vielen Hebräer und Hebräerinnen in Rom – zum ersten Mal in einem Theater saß, kann das Drama im Zusammenspiel mit dem Schauspiel vermittelt werden.

Am Ende ist Zingarellis *La Distruzione di Gerusalemme* trotz seiner vielen Besonderheiten ein *dramma sacro* von vielen. Es gibt noch zahlreiche weitere Werke, die dem *dramma sacro* zugeordnet werden können und nur darauf warten, das heutige Licht zu erblicken. Dabei müssen sie als Teil einer individuellen Tradition aufgefasst werden, die in ihrem Umfeld bei weitem keine ‚Randnotiz‘ gewesen war, sondern das Theaterleben während der Fastenzeit dominierte und sogar aufblühen ließ. Blicken wir auf dieses Phänomen über zweihundert Jahre später zurück und messen die Musik dabei an Mozart oder anderen Gattungen, kann dem *dramma sacro* natürlich nur eine kleine Rolle in der italienischen Musikgeschichte zugeordnet werden. Sobald aber weitere Werke zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen werden, wird mit jedem Puzzlestück das Bild vervollständigt und ermöglicht vielleicht auch neue Einblicke und Kenntnisse über das Musikleben um 1800. Inwiefern die Wiederentdeckung dieser Werke sich auf den heutigen Bühnen behaupten würden und dabei den Geschmack des Publikums treffen, gilt es noch herauszufinden. Zumindest gibt es genügend Quellen, die eine Realisierung ermöglichen.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Musikalien

- Duettini Sacri sopra alcuni Versetti de' Salmi tradotti dal Sig. d. Saverio Mattei Nap.o.*, Abschrift, [1761–1790], I-Bsf BO0334 M.V.XXVII.9
- ANDREOZZI, Gaetano, *Sofronia ed Olindo*, Abschrift, Neapel 1793, I-Nc IT\ICCU\MSM\0144989, f. 10r. Digitalisat zugänglich über <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0144989&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 06.07.2021
- CEFALOTTI, Vincenzo, *La pubblica allegrezza. Cantata tratta dal salmo CXLVII tradotta dal Sig.r Saverio Mattei*, Partitur, 1795, I-Nc Rari 10.7.15/12, Olim R.1.1/p, Digitalisat, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0085087&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 14.01.2021.
- DOTA, Arcangelo, *Salmo VII Signor le mie speranze*, Partitur, 18. Jh., I-Nc Mus.Rel.443(1-6), in Teilen auch in X.1841
- , *Salmo VIII Domine* «Dominus noster» [„O Dio, che noi governi, e reggi“], Partitur, [18. Jh.], I-Nc Mus. Rel. 445(1-5), in Teilen auch in X.1842
- FARINELLI, Giuseppe, *Il regno del Messia. Dominus regnavit. Salmo XCVI tradotto da Sav.o Mattei*, Partitur, 1795, I-Nc Mus. Rel. 544, Digitalisat, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:IT\ICCU\MSM\0160540>, abgerufen am 14.01.2021
- GUGLIELMI, Pietro Alessandro, *Debora e Sisara*, Abschrift, Neapel 1789, I-Nc IT\ICCU\MSM\0160635, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0160635&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 06.07.2021
- , *La Morte d'Oloferne*, Abschrift, [1790-1800], I-Nc IT\ICCU\MSM\0162756, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0162756&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 06.07.2021
- , *La Distruzione di Gerusalemme*, Abschrift, [1800-1810], I-Nc IT\ICCU\MSM\0154049, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0154049&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 06.07.2021
- IMBIMBO, Emanuele, *La gara de' Leviti. Strofe tratte dal Salmo CVI tradotto dal Consiglier Mattei*, Autograf, 1785–1839, I-Nc 20.2.10, Digitalisat, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:IT\ICCU\MSM\0143087>, abgerufen am 14.01.2021
- , *Popule meus in versi italiani*, Partitur, 1794, I-Nc Mus. Rel. 905
- INSANGUINE, Giacomo, *Voti di Davide Per Salomone Espressi nel Salmo LXXI*, Partitur, 1775, I-Nc NA0059 Cantate 359, Digitalisat, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:IT\ICCU\MSM\0085098>, abgerufen am 12.01.2021

- KREUTZER, Conradin, *Prolog am allerhöchsten Geburtstagsfest seiner Königlichen Majestät Friedrich von Württemberg auf dem Königlichen Hof-Theater am 6. November 1814*, KWV 1150, Szenischer Prolog für Soli, Chor, Ballett und Orchester, Stuttgart 1814, HB XVII 286
- MARTINI, Giovanni Battista, *Salmo XXIV di David, tradotta dal Signor Saverio Mattei da Cantarsi a Voce Solo con Viole. Posto in Musica da F.G.B.M.*, Abschrift, [1766–1784], D-DI Mus.2975-D-7
- PAGANINI, Ercole, *L'uomo contento quando è in grazia di Dio. Cantata tratta dal Salmo XCIX tradotto da Saverio Mattei*, Partitur, 1795, I-Nc 1.3.23, Cantate 209, Digitalisat, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0085087&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 14.01.2021.
- PAISIELLO, Giovanni, *Duetto sopra il verso I. del Cantico di Simione »Nunc dimittis servum tuum Domine«* [„Deh, sciogli al tuo servo“], Partitur, [18. Jh.], I-Nc Mus.Rel. 168@10
- PICCINI, Niccolò, *Duetto sopra il versio 1, 4 del Salmo 139 «Eripe me, Domine, ab nomine malo»* [„Chi mi soccorrerà“], Partitur, I-Nc Mus. Rel. 168@05
- PORPORA, Nicola, *Semiramide riconosciuta*, Abschrift, 1729, GB-Lam MS. 81, Digitalisat, IMSLP, https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP648302-PMLP43968-AA_Porpora_Semiramide_riconosciuta.pdf, abgerufen am 27.01.202; sowie I-Nc 30.2.14, Digitalisat, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0155034&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU> und D-Di Mus.2417-F-2, Digitalisat, https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP390081-PMLP43968--Mus.2417-F-2-_La_Semiramide_riconosciuta_Atto_Primo.pdf
- RADICATI, Felice, *Coriolano, dramma per Musica in 3 Atti, messo in Musica da Felice Radicati*, Partitur, I-Fc F10035 F.P.T.401
- SANTUCCI, Marco, *Dilexi quoniam* [„Come avrò cor sì barbaro“]. *Salmo CXIV tradatto dal Mattei*, Autograf, 1792, I-Nc Mus. Rel. 3090(1)
- VERDI, Giuseppe, *Alzira*, Kritischer Bericht, hrsg. von Stefano Castelvechi, Chicago 1994 (The works of Giuseppe Verdi, 1/8)
- ZINGARELLI, Niccolò Antonio, *Gerusalemme distrutta*, Abschrift, I-Rmassimo, Digitalisat in I-Rig
- , *Gerusalemme distrutta, Rappresentata in Napoli al Teatro del Fondo l'anno 1811*, Abschrift, Neapel [1811], I-Nc NA0059 32.4.26-27, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0151070>, abgerufen am 30.03.2021
- , *Saulle, ovvero Il Trionfo di Davide*, Abschrift, [um 1805], I-Nc Oratori 109, zuvor 16.5.25, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0148079>, abgerufen am 30.03.2021
- , *Saulle, Oratorio atti 2 Scritto per l'Ospizio di S. Michele in Roma, Partitura Originale apparmemente all' Archivio del Real Collegio di Musica*, Autograf, Rom 1833, I-Nc IT\ICCU\MSM\0147193, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0147193&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>, abgerufen am 06.07.2021
- , *Salmi in italiano*, Autograf, 1811–1840, I-Nc Mus.Rel.4156, olim 16.6.19(3), deinde 25.1.12.
- , *Apelle, dramma per musica*, Autograf, [1793], I-Mr MUSICA MS PART. 04549; sowie als Abschrift, D-Mbs Mus.ms. 6321, Digitalisat, <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0011/bsb00115841/images>, abgerufen am 15.02.2021
- , *Mi sento il cor trafiggere, Aria Del Sig:re D. Nicola Zingarelli*, Abschrift, US-Wc M1505.A1 Case (vol. 224)

–, *Nella Nitteti, Guardami padre amato, Terzetto Del Sig.r. D. Nicola Zingarelli*, Abschrift, 1790-1799, GB-Lbl R.M.23.c.19.(5.)

Libretti

FERRETTI, Jacopo, *Il Trionfo di Davide, Azione Sacra per Musica da rappresentarsi nel Teatro del Fono nella quaresima 1805*, Libretto, I-Baf, Digitalisat, <http://corago.unibo.it/eseplare/0000383550/0000383549>, abgerufen am 30.03.2021

–, *Il Trionfo di Davide, Azione Sacra per Musica da rappresentarsi nel Teatro del Fondo nelle quaresima 1806 in Napoli*, Manuskript, I-Mb LIBR00135, Digitalisat, https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_LIBR00135&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU, abgerufen am 30.03.2021

LIVIGNI, Filippo, *La moglie capricciosa. Dramma giocoso per musica di Filippo Livigni da rappresentarsi nel Nuovo Teatro de' Signori Compadroni in Codogno*, Libretto, Lodi 1795, GB-Lbl 11714.aa.12.(7.), Digitalisat, https://books.google.it/books?id=b6dWAAAaAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, abgerufen am 19.02.2021

LORENZI, Giambattista und GALIANI, Ferdinando, *Socrate immaginario*, Neapel 1775, Nachdruck, Mailand 1933, I-Mr LIBR01310, https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_LIBR01310&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1, abgerufen am 12.10.2020

METASTASIO, Pietro, *La Nitteti, nuovo dramma per musica del celebre signor abate Pietro Metastasio*, Mailand 1756

OTTOBONI Pietro, *Il martirio di S. Eustachio, Oratorio per musica*, Rom 1690, I-Bc Lo.9254, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/09/Lo09254/>, abgerufen am 22.09.2020

RADICATI, Felice und MÜLLER, F. C., *Il Coriolano, dramma per musica in tre atti, représenté à Amsterdam, pour la premiere fois, par les comédiens du Théâtre Italien, sur le Théâtre de l'Amsterdam le 28 Fevrier 1809. Traduit par Mr. F. C. Müller*, Libretto, Digitalisat zugänglich über <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10577370-4>, abgerufen am 12.04.2021

ROSSI, Gaetano und ZINGARELLI, Niccolò Antonio, *Il Ratto delle Sabine, dramma per musica di Gaetano Rossi da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice per Prima del Carnevale 1800*, Venedig 1799, Digitalisat, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braiddense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0041073>, abgerufen am 26.08.2021

SOGRAFI, Antonio Simeone und ZINGARELLI, Niccolò Antonio, *Gerusalemme distrutta*, Libretto, Florenz 1794, I-Bic Collocazione 05660, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/05/Lo05660/>, abgerufen am 19.02.2021

–, *Gerusalemme distrutta; dramma sacro per musica, da rappresentarsi in Firenze nel R. Teatro degli Infuocati, posto in via del Cocomero nell'avvento dell'anno 1803*, Libretto, Florenz 1803, CDN-Ttfl itp pam 00986, Digitalisat, https://archive.org/details/gerusalemmedistr00zing_1, abgerufen am 23.08.2021; sowie in I-Fn [1]¹⁸ und I-Pac

–, *Gerusalemme distrutta, dramma sacro per musica da eseguirsi in Casa Lante*, Libretto, Rom 1807, CDN-Ttfl itp pam 00985, Digitalisat, https://archive.org/details/gerusalemmedistr00zing_0, abgerufen am 08.04.2021

- , *La distruzione di Gerusalemme dramma sacro per musica da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo di Separazione nella Quadragesima dell'anno 1811*, Libretto, Neapel 1811, I-Nn LP 7881, Digitalisat, https://books.google.de/books?vid=IBNN:BNLP000007881&redir_esc=y, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Fm Mel.2094.05, I-Nc Rari 10.03.10.09 und I-Vgc ROLANDI ROL.1259.05
- , *La distruzione di Gerusalemme. Drame sacro per musica da rappresentarsi nel Teatro del Pavone nella quadragesima dell'anno 1811*, Libretto, I-Fm Mel.2120.05, Digitalisat, <http://corago.unibo.it/esemplare/VTL29Z0326/0000954126>, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Rsc Carv. 4516 und I-Vgc ROLANDI ROL.1259.04
- , *La distruzione di Gerusalemme, dramma per musica, in due atti = La destruction de Jérusalem, opéra en deux actes, Représenté pour la première fois sur le Théâtre de S. M. l'Impératrice, à l'Odéon, le 4 mai 1811*, Libretto, NL-DHk 833 E 1:175 [9], Digitalisat, https://books.google.de/books/about/La_distruzione_di_Gerusalemme.html?id=vyZaAAA
AcAAJ&redir_esc=y, abgerufen am 08.04.2021
- , *La distruzione del tempio di Gerusalemme. Drame serio per musica da rappresentarsi nell'Imperial Teatro dei sigg. Accademici Rinnovati nell'estate 1811*, Libretto, I-Nragni L113 14; sowie I-Rvat Stamp.De.Luca.V.226(int.7) und I-Vgc ROLANDI ROL.1259.03
- , *La distruzione di Gerusalemme. Drame sacro in due atti da rappresentarsi sul R.º Teatro alla Scala nella quaresima dell'anno 1812*, Libretto, D-Mbs L.eleg.m. 4143, Digitalisat, <https://reader.digitale-sammlungen.de/~resolve/display/bsb10578962.html>, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Bc Lo.05663, I-Fc E.VI.5133, I-Fm Melodrammi Mel.2082.10, I-Pac F. Libretti, sc. 116.174, I-Rsc Carv. 4518, I-REt Lib.0318, Digitalisat zugänglich über <http://corago.unibo.it/esemplare/0000621408/DMBM22218>, abgerufen am 08.04.2021, I-Tci L.O.0713, I-Vgc ROLANDI ROL.1259.06, US-AUS KL-18 185, US-BEm ML48 .I7 no.1032 und US-WC ML48 [S11245b], Digitalisat, <https://www.loc.gov/item/2010660647/>, abgerufen am 08.04.2021
- , *Gerusalemme distrutta. Azione sacra da rappresentarsi nell'imperial Teatro di Torino nella quadragesima dell'anno 1812*, Libretto, CDN-Ttfl itp pam 00987, Digitalisat, https://archive.org/details/gerusalemmedistr00zing_2, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Rsc Carv. Vol. 57/7, I-Vgc ROLANDI ROL.1259.07 und US-Wc ML48 [S11336], Digitalisat, https://archive.org/details/gerusalemmedistr00zing_2, abgerufen am 08.04.2021
- , *La distruzione di Gerusalemme. Drame sacro per musica da rappresentarsi nel Teatro del Sole nella primavera dell'anno 1812*, Libretto, I-PESc Libretti (rari) Libr.27
- , *La distruzione di Gerusalemme. Drame serio per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissimi signori Accademici Avvalorati nell'estate dell'anno 1814*, Libretto, I-Fm Melodrammi Mel.2286.08, Digitalisat, <http://corago.unibo.it/esemplare/ZAP1670232/0000957638>, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Vgc ROLANDI ROL.1259.08
- , *Die Eroberung von Jerusalem. Oper in zwey Aufzügen, aus dem Italienischen von F. R. Hiemer*, Libretto, Stuttgart 1814, D-Mbs Slg.Her 851, Digitalisat, <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00053729/images/>, abgerufen am 08.04.2021; sowie US-Wc ML48 [S11246], Digitalisat, <https://www.loc.gov/resource/musschatz.13860.0?st=gallery>, abgerufen am 08.04.2021
- , *La distruzione di Gerusalemme. Drame sacro per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nella quadragesima del 1815. Sotto la protezione di [...] Ferdinando III gran-duca di Toscana ec. ec.*, Libretto, CDN-Ttfl itp pam 00988, Digitalisat, <https://archive.org/details/ladistruzione-dig00zing/page/18/mode/2up>, abgerufen am 08.04.2021; sowie I-Bc Lo.05664, I-Fc E.V.1241 und I-Vgc ROLANDI ROL.1259.09
- , *La distruzione di Gerusalemme. Drame sacro per musica in due atti da rappresentarsi nel Teatro Imperial e reale privil. alla Vienna*, Libretto, US-Wc ML48 [S11245a], Digitalisat, <https://www.loc.gov/item/2010660304/>, abgerufen am 08.04.2021
- , *La distruzione di Gerusalemme. Oratorio sacro eseguito dalla Accademia Filarmonica Viterbese in occasione della festa di Santa Cecilia nella Chiesa di S. Leonardo l'anno 1831*, Libretto, I-Fm Melodrammi Mel.2214.16, Digitalisat in Teilen, <http://corago.unibo.it/esemplare/ZAP1656995/ZAP1656994>, abgerufen am 08.04.2021

VINCI, Leonardo, *Didone abbandonata*, Libretto, Rom 1726, Digitalisat Ufficio Ricerca Fondi Musicali, <http://www.urfm.braidense.it/rd/02297.pdf>, abgerufen am 28.01.2021

VIVIANI, Giovanni und ZINGARELLI, Niccolò Antonio, *La nascita del re di Roma cantata da eseguirsi in Campidoglio la sera de' 16 giugno 1811 per ordine della Municipalità di Roma*, Libretto, Rom 1811, I-Rc MISC 121 3

Periodika

Allgemeine musikalische Zeitung, 50 Bde., 1799–1848, D-Mbs, Digitalisate zugänglich über Münchener Digitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek, <https://www.digitale-sammlungen.de>, abgerufen 01.11.2021

Deutsche Roman-Zeitung, 5. Jg., Bd. 4, Berlin 1868

Gazzetta musicale di Milano, 1847, Casa della musica. centro internazionale di ricerca sui periodici musicali (CIR-PeM) AV. 4–AV. 5, <https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusicait%3A6%3APR0164%3A1847GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>, abgerufen am 27.10.2021

Gazzette toscane, Bd. 3, 1768, I-Rsmc TO00184817, https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ATO00184817_41250&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1, abgerufen am 27.10.2021

Gazzette toscane, Bd. 26, 1791, I-Rsmc TO00184817, https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ATO00184817_41256&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1, abgerufen am 01.11.2021

Gazzette toscane, Bd. 27, 1792, I-Rsmc TO00184817, https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ATO00184817_41257&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1, abgerufen am 01.11.2021

Gazzette toscane, Bd. 28, 1793, I-Rsmc TO00184817, https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ATO00184817_41258&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1, abgerufen am 01.11.2021

Gazzette toscane, Bd. 29, 1794, I-Rsmc TO00184817, https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ATO00184817_41259&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1, abgerufen am 01.11.2021

Gazzetta universale, o sieno notizie Istoriche, Politiche, di Scienze, Arti, Agricoltura ec., Bd. 6, 1779, Digitalisat, <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101066872910>, abgerufen am 04.02.2021

Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, 2/67 (1812)

Giornale dei Teatri di Venezia, Bd. 1, Nr. 3, 1796, Digitalisat, https://www.google.de/books/edition/Giornale_dei_teatri_di_Venezia_che_conti/WjC-GJwb0oC?hl=de&gbpv=1&dq=Giornale+dei+Teatri+di+Venezia+1796+Tamagni&pg=RA1-PR7&printsec=frontcover, abgerufen am 01.11.2021

Giornale del Campidoglio, Nr. 33, 17. März 1810 und Nr. 45, 14. April 1810

Giornale del Campidoglio riunita al Giornale Romano, Nr. 46, 17. April 1811

I Teatri Giornale Drammatico Musicale e Coreografico, Bd.1,2 (1827)

Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Nr. XVII, November 1811 und Nr. IV, April 1812

Journal de Paris, Nr. 131, 11. Mai 1811

Münchener Musikzeitung, Nr. 15, 10. Januar 1829

Tablettes de Polymnie, Journal consacré a tout ce qui intéresse l'art musical, rédigé par une société de compositeurs, 11. Jg., 5. Juni 1811

Thalia, Nr. 57, 17. Juli 1811

The Harmonicon, Nr. 42, Juni 1826, Digitalisat, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015024144332&view=1up&seq=123&skin=2021>, abgerufen am 02.11.2021

Bibliographie

ACTON, Harold, *The Bourbons of Naples (1734 – 1825)*, London 2009

ABERT, Hermann, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908

ANSELM, Gerhard, »Republikanische Zustände – Der ›tragico fine‹ in den Dramen Metastasio«, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma, Italienische Oper im 18. Und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. J. Maehder und J. Stenzl, Frankfurt am Main u.a. 1994 (Perspektiven der Opernforschung, 1)

ANTOLINI, Bianca Maria, »Teatro e musica a Roma nell'Ottocento attraverso gli archivi familiari«, in: *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio: atti del convegno internazionale, Roma 4–7 giugno 1929, a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli, Vera Vita Spagnuolo*, hrsg. von ders., Lucca 1994 (Strumenti della ricerca musicale, 2)

Dies. und PIRAS, Marcello, »Musica e Teatro Musicale a Roma negli anni della dominazione francese (1809–1814)«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 38/2 (2003), S. 283–380

ANTONICEK, Theophil, *Zur Pflege Händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Wien 1966 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 4, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften 250/1)

ASSMANN, Jan, »Ombra – Die musikalische Darstellung von Todesnähen in Mozarts Lucio Silla«, in: *Mozart Lucio Silla. Ein frühes Meisterwerk*, hrsg. von Michael Fischer u.a., Salzburg 2013, S. 125–138.

BENEDETTO, Renato di, »Music and Enlightenment«, in: *Naples in the Eighteenth Century. The Birth and Death of a Nation State*, hrsg. von Girolamo Imbruglia, Cambridge 2000 (Cambridge studies in Italian history and culture), S. 135–153

BERLINER, Abraham, *Geschichte der Juden in Rom*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1893

BING, Anton, *Rückblicke auf die Geschichte des frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zu Gegenwart*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1896

BLONDEAU, Auguste Louis, *Voyage d'un musicien en Italie (1809–1812): précédé des observations sur les théâtres Italiens*, hrsg. von Joël-Marie Fauquet, Liège 1993

BRANDENBURG, Daniel, »Die komische italienische Oper«, in: *Geschichte der Oper*, hrsg. von Silke Leopold, Bd. 2, *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2006, S. 99–111

–, »Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)«, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Francesco Cotticelli u. Paologiovanni Maione., Bd. 1, Kassel u.a. 2010, S. 225–244

–, »Giacomo Tritto: Il convitato di pietra«, in: *Napoli e il Teatro Musicale in Europa tra Sette e Ottocento, Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hrsg. von Bianca Maria Antolini u. Wolfgang Witzemann, Florenz 1992 (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 28), S. 145–174

- BRANDENBURG, Irene, Art. »Boschi, Giuseppe Maria«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14571>, abgerufen am 27.01.2021
- , Art. »Amorevoli, Angelo Maria«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16632>, abgerufen am 27.01.2021
- BROSSARD, Sebastian de, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam 1964
- CAFIERO, Rosa, Art. »Saverio Mattei«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28980>, abgerufen am 07.01.2021
- CALELLA, Michele, »Die Opera seria im späten 18. Jahrhundert«, in: *Geschichte der Oper*, hrsg. von Silke Leopold, Bd. 2, *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2006, S. 40–57
- CARBONELLA, Grazia, »Il trionfo della castità di Santo Alessio. Il dramma religioso come antenato dell'opera buffa«, in: *La Capitanata: rivista quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia* 43/18 (2005), http://opac.bibliotecaprovinciale.foggia.it/sebinaBO/repository/opac/FDI%20Biblioteca/2005_18/Capitanata_2005_18.pdf, S. 203–214
- CASAMORATA, L.F., »Salvatore Pazzaglia«, in: *Gazzetta musicale di Milano*, 6/38 (1847)
- CHIOSI, Elvira, »Intellectuals an academies«, in: *Naples in the Eighteenth-Century. The Birth and Death of a Nation State*, hrsg. von Girolamo Imbruglia, Cambridge 2000, S. 118–134
- CHIAPPORI, Giuseppe, *Serie cronologica della rappresentazioni drammatico-pantomimiche poste sulle scene dei principali teatri di Milano dall'autunno 1776 sino all'intero autunno 1818*, Mailand 1818
- CHIRICO, Teresa, »Una vesta larga [...] Tutta piena di Merletto d'Oro«. Documenti inediti su costumi di allestimenti teatrali promossi a Roma dal Cardinale Pietro Ottoboni (1689 – 1700)«, in: *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the late Renaissance to 1900*, Fondazione Giorgio Cini (2014), https://www.cini.it/wp-content/uploads/2014/04/04_Chirico_28-43_WEB.pdf, abgerufen am 22.09.2020, S. 28–43
- CLEMENTZ, Heinrich, *Des Flavius Josephus kleinere Schriften. Selbstbiographie – Gegen Apion – Über die Makkabäer*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Heinrich Clements, Halle a. d. S. [ca. 1901]
- COTTICELLI, Francesco und MAIONE, Paologiovanni (Hrsg.), *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Kassel 2010
- COLLETTA, Pietro, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, Tomo I, Capolago 1834
- CROCE, Benedetto, *I Teatri di Napoli, secolo XV–XVIII*, Neapel 1891
- CROLL, Gerhard; CROLL Renate; BRANDENBURG Irene und RICHTER, Elisabeth, Art. »Christoph Gluck«, *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, veröffentlicht Oktober 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/399100>, abgerufen am 16.10.2020
- DELDONNA, Anthony R., *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples*, Ashgate 2012
- , »Behind the Scenes: the Musical Life and Organizational Structure of the San Carlo Opera Orchestra in Late-18th Century Naples«, in: *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, hrsg. von Paologiovanni Marione, Neapel 2001, S. 427–448
- , »Production Practise at the Teatro di San Carlo, Naples, in the Late 18th Century«, in: *Early Music*, 30/3 (2002), www.jstor.com/stable/3519314, abgerufen am 16.10.2020, S. 429–445
- DEUPI, Jill Johnson *Cultural Politics in Bourbon Naples, 1734–1799: Antiquities, Academies and Rivalries with Rome*, Diss. University of Virginia, 2006, <https://www.proquest.com>, abgerufen am 18.10.2021
- DUBOWY, Norbert und STROHM, Reinhard, Art. »Dramma per musica«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12507>, abgerufen am 21.10.2020

- , Art. »Ottoboni«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372611>, abgerufen am 20.09.2020
- ECK, Werner, »Herrschaft, Widerstand, Kooperation: Rom und das Judentum in Judaea/Palaestina vor dem 4. Jh. n. Chr.«, in: *Jüdische Lebenswelten. Von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ernst Baltrusch und Uwe Puschner, Frankfurt/Main u. a. 2016, S. 32–52
- EHRMANN-HERFORD, Sabine, »Rinaldos Weg von London nach Italien: die Stationen London (1711), Hamburg (1715) und Neapel (1718)«, in: *Händels Weg von Rom nach London*, Tagungsbericht Engers 2009; in memoriam Christoph-Hellmut Mahling, hrsg. von Wolfgang Birtel, Mainz 2012 (Schriften zur Musikwissenschaft, 21), S. 249–271
- ELWERT, W. Theodor, *Italienische Metrik*, zweite überarbeitete Fassung, Wiesbaden 1948
- EMANS, Reinmar, Art. »Kantate, Italien, Der Niedergang der Kantate, Die Kantate in Italien nach 1750« in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/374147>, abgerufen am 13.01.2021
- ESCHENBURG, Johann Joachim, *Dr. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprung, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß*, Leipzig 1769
- FABBRI, Mario, »La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo«, in: *Luigi Cherubini nel II centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera*, hrsg. von Adelmo Damerini, Florenz 1962 (Historiae musicae cultores, 19), S. 3–46
- , »Nuova luce sull'attività di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e Giorgio F. Haendel. Valore storico e critico di una "Memoria" di Francesco M. Mannucci«, in: *Chigiana* 21 (1964), S. 143–190
- FABBRI, Paolo, Art. »Rossini, Gioachino«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12709>, abgerufen am 07.09.2021
- , »Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico«, in: *Napoli e il Teatro Musicale in Europa tra Sette e Ottocento, Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hrsg. von Bianca Maria Antolini u. Wolfgang Witzemann, Florenz 1992 (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 28), S. 121–144
- , »Saverio Mattei e la „Musica filosofica“«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, 2 Bde., hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1998 (Analecta Musicologica, 30,2), S. 611–631
- FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, 8 Bde., Paris 1867, Digitalisat, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb304321593>, abgerufen am 02.11.2021
- FINKENSTEIN, Israel, »Tell el-Ful Revisited: The Assyrian and Hellenistic Periods (with a New Identification)«, in: *Palestine Exploration Quarterly* 143/2 (2011), <https://israelfinkelstein.files.wordpress.com/2013/07/tell-el-ful-peq-2011.pdf>, abgerufen am 11.05.2020, S. 106–118
- FONTANA, Francesco, *Vita di Benedetto Marcello Patrizio Veneto. Con l'aggiunta delle risposte alle censure del signor Saverio Mattei. Con l'indice delle Opere stampate, e manoscritte, e alquante Testimonianze intorno all' insigne suo merito nella facoltà musicale*, Venedig 1788
- GEYER, Helen, *Das venezianische Oratorium 1750–1820*, Laaber 2005 (Analecta Musicologica, 35/I)
- GIBSON, Elizabeth, »Earl Cowper in Florence and his correspondence with the Italian Opera in London«, in: *Music & Letters* 68/3 (1987), S. 235–252
- GOTTWALD, Clytus, *Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek. Codices musici (Hb XVII 481–946)*, Bd. 6, 3. Teil, Wiesbaden 2004 (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 2)
- GREMLER, Martina, *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit*, Kassel 2012 (Analecta musicologica, 48)

- , *Chronologie des Teatro Valle (1727–1850)*, Ergänzung zur Monographie: *Das Teatro Valle in Rom 1729–1850*, Rom 2012, http://dhi-roma.it/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/Online-Publikationen/Grempler/Chronologie_Teatro_Valle_III.pdf, abgerufen am 08.04.2021
- GRIBENSKI, Jean, Art. »Barthélemon«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18870>, abgerufen am 30.06.2020
- HAAG, Martina, Art. »Cimaroas, Domenico Nicola«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11443>, abgerufen am 05.10.2020
- HAAKH, Adolf, *Beiträge aus Württemberg zur neueren Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1863
- HARER, Ingeborg, Art. »Martines, Marianna von«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, veröffentlicht September 2020, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372825>, abgerufen am 11.01.2021
- HEARTZ, Daniel, *Mozart's Operas*, Los Angeles 1990
- HERCZOG, Johann, »Spiritualität, Dichtung und Komposition. Die variablen Entwicklungsebenen des italienischen Oratoriums«, in: *Musicologica Brunensia*, 49/1 (2014), <http://dx.doi.org/10.5817/MB2014-1-3>, abgerufen am 28.10.2020
- HERR, Corinna, *Gesang gegen die ›Ordnung der Natur?‹ Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2007
- HIGHFILL, Philip H.; BURNIM, Kalman A. und LANGHANS, Edward A., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, 16 Bde., Carbondale 1973–1993
- JOHNSON, Joyce Lynne, *The Oratorio at Santa Maria in Vallicella in Rome, 1770-1800*, Diss. University of Chicago, Illinois 1983
- JOSEPHUS, Flavius, *Geschichte des jüdischen Krieges. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen von Heinrich Clementz*, Halle a. d. S. [ca. 1900]
- KATALINIČ, Vjera und RUSSO, Francesco Paolo, Art. »Guglielmi, Pietro«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016 <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25660>, abgerufen am 02.09.2021
- KOST, Katharina, *Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, Textband, Diss. Universität Heidelberg, 2004, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/6611/1/Dissertation_KKost.pdf, abgerufen am 18.10.2021
- KRAUSE, Christian Gottfried, *Von der musikalischen Poesie*, unveränd. fotomechan. Nachdr. d. Orig.-Ausg. 1753, Leipzig 1973
- KUTSCH, K. J.; RIEMENS, Leo und ROST, Hansjörg, *Großes Sängerlexikon*, 4. erw. und aktual. Auflage, 7 Bde., München 2003
- LEOPOLD, Silke, Art. »Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14236>, abgerufen am 16.10.2020
- , »Not Sex but Pitch: Kastraten als Liebhaber – einmal über die Gürtellinie betrachtet«, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik. Festschrift für Klaus L. Neumann*, hrsg. von Hans-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart 2000, S. 219–240
- LIPPE, Marcus Chr., *Rossinis opere serie. Zur musikalisch-dramatischen Konzeption*, Stuttgart 2005 (Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, 55)
- LONGYEAR, R.M. und TIBALDI, Rodobaldo, Art. »Zingarelli«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 27, London 2001

- McCLELLAND, Clive, *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lanham, Maryland 2012
- McCLYMONDS, Marita S., *Niccolò Jommelli: the last years, 1769–1774*, Ann Arbor 1980
- MAIONE, Paologiovanni: »Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707–1750)«, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Francesco Cotticelli u. d. ers., Bd. 1, Kassel u.a. 2010, S. 155–224
- MAIORINI, Maria Grazia, »The capital and the provinces«, in: *Naples in the Eighteenth Century. The Birth and Death of a Nation State*, hrsg. von Girolamo Imbruglia, Cambridge 2000, S. 4–21
- MATTEI, Lorenzo, »Die neapolitanische Bühne und der europäische Kontext: die Opera seria«, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Francesco Cotticelli u. Paologiovanni Maione., Bd. 1, Kassel u.a. 2010, S. 81–152
- MATTEI, Saverio, *I libri poetici della bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia italiana*, 8 Bde., Neapel 1766–1779
- , *La Filosofia della Musica*, hrsg. von Milena Montanile, Padova 2008
- , *I voti di Davide per Salomone*, Libretto, 1775, I-Nn A*(A2+a²), Var. B
- , *I salmi di Davide tradotti dall'Ebraico originale e adattati al gusto della Poesia e Musica Italiana*, Neapel 1838, Digitalisat, GB-Lbl Digital Store 3089.aaa.26, http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100022906222.0x000001, abgerufen am 13.01.2021
- MIELKE-GERDES, Dorothea und RIEPE, Juliane, Art. »Oratorium, Das italienische Oratorium«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, veröffentlicht August 2016 <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52225>, abgerufen am 27.10.2020
- MONTRONI, Giovanni, »The Court: Power Relations and Forms of Social Life«, in: *Naples in the Eighteenth Century*, hrsg. von Girolamo Imbruglia, Cambridge 2000, S. 23–43
- MOYER, Brigitte, »Ombra and Fantasia in late eighteenth-century Theory and Practice«, in: *Convention in eighteenth- and nineteenth-century music. Essays in honor of Leonard G. Ratner*, hrsg. von Wye J. Allanbrook u.a., Stuyvesant, NY 1992 (Festschrift series, 10) S. 283–306
- NEVILLE, Don, Art. »Rondò«, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, abgerufen am 16.03.2016
- OSBORNE, Richard, Art. »Mosè in Egitto«, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, abgerufen am 07.09.2021
- PADOAN, Maurizio und CARTER, Tim, »Music, Language and Society in Antonio Planelli«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 19/2 (1988), www.jstor.org/stable/836783, abgerufen am 21.10.2020., S. 161–179
- PASQUÉ, Ernst, *Musikalische Statistik des Grossherzoglichen Hoftheaters zu Darmstadt von 1810 – 1868 und der Krebs'schen Epoche von 1807 – 1810*, Darmstadt 1868
- PASTOR, Ludwig von, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters mit Benutzung des Päpstlichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive*, 16 Bde., Freiburg im Breisgau u.a. 1886–1933
- PELKER, Bärbel, Art. »Ouvertüre«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14194>, abgerufen am 06.05.2021
- PFEIFFER, Roland, *Eine einzigartige Opersammlung: die Privatbibliothek Massimo. Einführung in die digitale Sammlung*, <http://partitura.dhi-roma.it/massimo.html>, abgerufen am 09.04.2021
- PIPERNO, Franco, »Azione Sacra per Musica: Neapolitan Sacred Dramas for Lenten Operatic Seasons and the Freemasonry«, in: *Opera as Institution. Networks and Professions (1730–1914)*, hrsg. von Cristina Scuderi und Ingeborg Zechner, Wien und Zürich, S. 69–82
- , *La Bibbia all'opera. Drammi sacri in Italia dal tardo Settecento al Nabucco*, Rom 2018

- , »Stellati sogli« e »Immagini portentose«: Opere bibliche e stagioni quaresimali a Napoli prima del Mosè«, in: *Napoli e il Teatro Musicale in Europa tra Sette e Ottocento, Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hrsg. von Bianca Maria Antolini u. Wolfgang Witzemann, Florenz 1992 (Quadern della rivista italiana di musicologia, 28), S. 267–299
- RAO, Anna Maria, Art. »Saverio Mattei«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 72 (2008), [https://www.treccani.it/enciclopedia/saverio-mattei_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/saverio-mattei_(Dizionario-Biografico)), abgerufen am 07.01.2021
- RICE, John A., *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003
- , »An Early Handel Revival in Florence«, in: *Early Music* 18/1 (1990)
- , *Grand Duke Pietro Leopoldo's Musical Patronage in Florence, 1765–1790, as a Reflected in the Ricasoli Collection*, https://www.academia.edu/7023440/Grand_Duke_Pietro_Leopoldos_Musical_Patronage_in_Florence_1765_1790_as_Reflected_in_the_Ricasoli_Collection, abgerufen am 15.06.2020
- , »Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790–1792«, in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologica, Bologna 1987. Transmission e recezione delle forme di cultura musicale*, Bd. 3, hrsg. von Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi und F. Alberto Gallo, Turin 1990, S. 243–250
- RODRÍGUEZ, José Ignacio Ruiz und NOCELLA, Pierluigi, »Der Dynastiewechsel in Südtalien und der Erbfolgekrieg (Zusammenfassung)«, in *Hispania – Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española*, hrsg. von Friedrich Edelmayer, Virginia León Sanz und José Ignacio Ruiz Rodríguez, Wien 2008, (*Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberoamerikanischen Länder*, 13)
- ROUSSEAU, Jean–Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768
- RUSSO, Francesco Paolo, Art. »Paisiello, Giovanni«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13205>, abgerufen am 22.10.2020
- SALVADÓ, Joaquim Albareda, »Das Fortbestehen des Austrazismus in Wien nach dem Vertrag von Utrecht (1713–1727). Der Schatten des Marqués de Rialp«, in: *Hispania – Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española*, hrsg. von Friedrich Edelmayer, Virginia León Sanz und José Ignacio Ruiz Rodríguez, Wien 2008 (*Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberoamerikanischen Länder*, 13), S. 319–338
- SARTORI, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origine al 1800*, 5 Bde., Cuneo 1990–1994
- SCHEIBE, Johann Adolph, *Compendium musices. Theoretico-practicum, das ist Kurzer Begriff derer nöthigsten Compositions-Regeln, abgefaßt von Johann Adolph Scheibe*, D-LEm, ca. 1730, Digitalisat des Autographs in der Leipziger Stadtbibliothek – Musikbibliothek, <http://digital.slub-dresden.de/id45400754X>, abgerufen am 22.10.2021
- , *Critischer Musikus*, Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1745, Hildesheim 1970
- SCHNETTGER, Matthias, *Der Spanische Erbfolgekrieg (1701–1713/14)*, München 2014
- SCHNOEBELN, Anne (Hrsg.), *Padre Martini's collection of letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna, an annotated index*, New York 1979 (Annotated reference tools in music, 2)
- SEEDORF, Thomas, Art. »Benedetti, Michele«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19254>, abgerufen am 12.04.2021
- Ders. und ANTOLINI, Bianca Maria, Art. »Babbini, Matteo«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18384>, abgerufen am 24.02.2021
- SENNEFELDER, Doris, »Moitié italien, moitié français«. *Untersuchung zur Gioachino Rossinis Opern Mosè in Egitto, Maometto II, Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge und Le siège de Corinthe*, München 2006 (Theaterwissenschaft, 5)

- SHAHEEN, Ronald, Art. »Sografi«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 23, London 2001, S. 622
- SHARP, Samuel, *Letters from Italy, Describing the Customs and Manners of that Country in the Years 1765, and 1766*, London [31767]
- SHOLD, Jonathan Matthew, *Mosaic Perspectives: Lenten Sacred Drama in Naples (1818–1830)*, Diss. University of Pittsburgh, 2017, <https://www.proquest.com>, abgerufen am 18.10.2021
- SIEBENMORGEN, Katharina, »Staat und Stände im spanischen Neapel«, in: *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, hrsg. von Salvatore Pisani und dies., Berlin 2009, S. 105–115
- SIEGERT, Christine, *Cherubini in Florenz. Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts*, Laaber 2008 (Analecta musicologica, 41)
- SMITHER, Howard E., *A History of the Oratorio*, 4 Bde., Chapel Hill 1977–2000
- , »Oratorio and Sacred Opera, 1700–1825: Terminology and Genre Distinction«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 106/1 (1979–1980), S. 88–104
- SOMMER, Michael, *Das römische Kaiserreich. Aufstieg und Fall einer Weltmacht*, Stuttgart 2018
- STEINHEUER, Joachim, Art. »Goldoni, Carlo Osvaldo«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13663>, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, abgerufen am 07.10.2020
- STENDHAL [Beyle, Marie-Henri], *Bekenntnisse eines Ichmenschen. Selbstbiographie, Tagebücher, Nekrologe*, in: *Stendhal: Gesammelte Werke*, hrsg. und übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Berlin 1923, Nachdruck, Hamburg 2011
- STROHM, Reinhard, *Dramma per Musica. Italian Opera seria of the Eighteenth Century*, Yale u.a. 1997
- TACITUS, Cornelius, *Historiae. Lateinisch-deutsch*, hrsg. und übers. von Joseph Borst unter der Mitarbeit von Helmut Hross und Helmut Borst, Mannheim 2010
- TAMUSSINO, Ursula, *Des Teufels Großmutter. Eine Biographie der Königin Maria Carolina von Neapel-Sizilien*, Wien 1991
- TARALLO, Alfredo, Art. »Giordani, Giuseppe«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24985>, abgerufen am 02.09.2021
- TOSCANI, Claudio Art. »Zingarelli, Niccolò Antonio«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21316>, abgerufen am 02.09.2021
- TUFANO, Lucio, *Josef Mysliveček e l'esequazione napoletana dell'Orfeo di Gluck (1774)*, http://dlib.lib.cas.cz/3300/1/2006_257-279.pdf, abgerufen am 16.10.2020
- , »L'orchestra del Teatro San Carlo nel 1780 e nel 1796«, in: *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, hrsg. von Paologiovanni Marione, Neapel 2001, S. 449–476
- VILLINGER, Christine, *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, Tutzingen 2000
- WANDRUSZKA, Adam, *Leopold II., Erzherzog von Österreich, Großherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser*, 2 Bde., München 1963–1965
- WALTHER, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck unter dem Titel *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953 (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 3)
- WEAVER, Robert Lamar und WEAVER, Norma Wright, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751–1800, Operas, prologues, farces, intermezzos, concerts, and plays with incidental music*, Warren, Michigan 1993 (Detroit studies in music bibliography, 70)

WEIDENBUSCH, Waltraud, *Das Italienische in der Lombardei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schriftliche und mündliche Varietäten im Alltag*, Tübingen 2002

WOYKE, Saskia Maria, »Anmerkungen zu Tenorpartien in der Opera seria«, in: *Der Tenor. Mythos – Geschichte – Gegenwart*, hrsg. von Corinna Herr, Arnold Jacobshagen und Thomas Seedorf, Würzburg 2017 (Musik – Kultur – Geschichte, 8), S. 105–120

WURZBACH, Constantin von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, 60 Bde., Wien 1856–1891

Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764–1823, Faksimile hrsg. von Roberto Verti, 2 Bde., Pesaro 1996 (Staggi e fonti / Fondazione Rossini Pesaro, 2)

Art. »Lembert, Wilhelmine«, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*. Digitale Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A001291>, abgerufen am 26.04.2021