

Thomas Synofzik ›Prima donna‹ und ›First Lady‹.
Gesangsstars in der Londoner Oper um 1710

¶ Am 24. Februar 1711 erklang mit Händels Oper *Rinaldo* die erste in England komponierte italienische Oper in London. Über Händels spätere Opernsänger an der Royal Academy informiert die aufschlußreiche Monographie von Steven LaRue.¹ Die folgende Studie gilt den fünf Jahren Londoner Opernlebens, die der *Rinaldo*-Aufführung vorausgingen.² Nicht zufällig stehen im Titel die Sänger im Mittelpunkt, denn bei jenem Repertoire, um das es hier geht, ist die Kategorie des Komponisten problematisch: In fast allen Fällen handelt es sich um Pasticci aus Werken mehrerer Urheber. Seit 1705 wurden italienische Opern in London aufgeführt. Doch diese italienischen Opern waren Importware. Es gibt keine Hinweise auf eine Autorisation dieser Importe, keinerlei Belege, daß Komponisten wie Giovanni Bononcini, Alessandro Scarlatti oder Francesco Mancini vielleicht sogar spezielle Fassungen für die Londoner Bühne geschrieben hätten. Die Adaption geschah in London in den meisten Fällen durch die beteiligten Musiker – zumeist aus der Continuogruppe, im Einzelfall aber auch durch einen Sänger. In das Spannungsfeld zwischen Komponist und Sänger tritt deshalb in der Regel mit dem Arrangeur oder Bearbeiter eine dritte Person, die die Komponistenseite repräsentiert, aber durch persönliche Beziehungen eher den Sängern als dem Komponisten verbunden ist.

Ausgewählt für diese Studie wurden vier ›Gesangsstars‹, die prototypisch für die im Londoner Opernleben dieser Zeit charakteristische Nationalitätenvielfalt stehen. Noch sind italienische ›Prima donna‹ und englische ›First Lady‹ als Besetzung weiblicher Opernpartien austauschbar; gleichwohl ist zu fragen, inwieweit die rekonstruierbaren Sängerprofile bereits nationaltypisch geprägt sind. Austauschbar sind jedoch nicht nur italienische und englische Sängerinnen, sondern ebenso männliche und weibliche Sänger – auch Gender-Aspekte treten bei dem Thema somit ins Blickfeld: Gerade in den Anfangsjahren italienischer Oper in London war Rollentausch an der Tagesordnung; einzelne Sänger konnten im Abstand weniger Monate in einer Oper in zwei verschiedenen Rollen eingesetzt werden. Und eine einzelne Rolle konnte im Extremfall zunächst mit einem Knabensopran, dann mit einer Sopranistin und schließlich mit einem Kastraten besetzt werden.³

1 C. Steven LaRue: *Handel and his singers. The creation of the Royal Academy operas 1720–1728*, Oxford 1995.

2 Vgl. dazu Allardyce Nicoll: *Italian opera in England. The first five years*, in: *Anglia* 46 [= N.F. 34] (1922), S. 257–281; J. Merrill Knapp: *Eighteenth-century opera in London before Handel, 1705–1710*, in: *British theatre and the other arts, 1660–1800*, hg. von Shirley Strum Kenny, Washington (DC) 1984, S. 92–104.

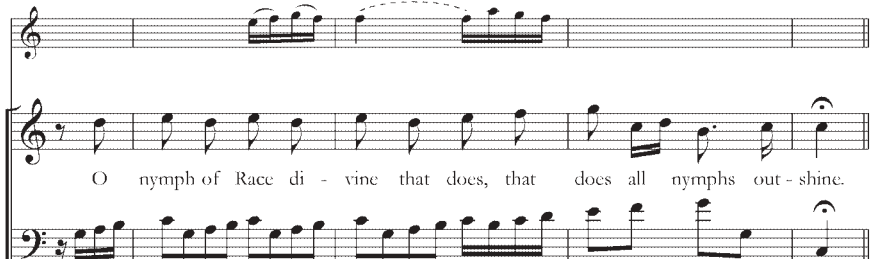
A Nymph of
Race divine



a



Since you
from death

O nymph of Race di - vine that does, that does all nymphs out - shine.

b



save me I live for you a - lone.

c



me, like flow'rs bla-sted soon 't is was-ted, and lyes a dy - ing.

d

D. C.

ABBILDUNG 3

- a *Graces in Camilla* (US-NH Misc. MS. 170. Filmer 23),
diplomatiscbe Übertragung der ersten drei Systeme
- b Giovanni Bononcini: *Camilla*, 1. Akt, 2. Szene, Takt 8 (Preneſto)
- c 1. Akt, 3. Szene, Takt 22 (Preneſto)
- d 3. Akt, 6. Szene, Takt 25 (*Camilla*)

parallel to the decrease of personal connections between aristocrats and singers (so clearly revealed by libretti) also the modelization of aristocracy gives way to new attitudes and probably the appropriation of verbal language and rhetorics as a means to self-define professional status and honourableness is the most significant novelty along the 18th century, witnessed on one hand by the increasing publication of theoretical works on singing, on the other by the self-awareness and self-defense of theatrical people from slanderous commonplace.

Abstract ›Il trionfo dell'onore‹ oder Strategien sozialer Anerkennung von Theaterkünstlern

Im Unterschied zu vielen aktuellen Forschungsansätzen, die die Bedeutung und den Einfluß von Sängern durch Verallgemeinerung überakzentuieren, plädiert Sergio Durante für ein differenzierteres Bild der historischen Verhältnisse, das sich stärker aus der Betrachtung von Einzelfällen zusammensetzt.

Der Artikel greift aus der Fülle von Aspekten, die bei einer sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte von Sängern eine Rolle spielen, nur einen einzelnen und noch dazu nur ansatzweise zu erfassenden heraus: die Bedeutung von Ehre und Ehrenhaftigkeit als Mittel sozialer Anerkennung, dessen sich Theaterkünstler in einer höfisch geprägten Gesellschaft, die großen Wert auf tradierte Verhaltensmuster legt, bedienten. Das soziale wie berufliche Schicksal eines Sängers wurde durch die Kombination mehrerer Faktoren bestimmt: durch sängerische und darstellerische Fähigkeiten, die Reputation, die sich ein Künstler durch sein Wirken erworben hat, und die öffentlich bekundete Protektion durch eine hochgestellte Persönlichkeit.

Daß der Prozess der Emanzipation der Sänger aus ihrer Abhängigkeit vor allem von aristokratischen Gönnern im 18. Jahrhundert kein Vorgang war, der sich in ganz Europa einheitlich ereignete, zeigen beispielhaft verschiedene Dokumente, beginnend mit Virtuosen-Patenten des letzten Herzogs von Mantua, Ferdinand Carlo Gonzaga, über Zeugnisse, die die Karrieren einiger Sänger wie der Sopranistin Francesca Cuzzoni, des Tenors Lodovico Aureli und des Altkastraten Gaetano Berenstadt beleuchten, bis hin zu Quellentexten, die Auskunft über die soziale Existenz zweier Künstlerhepaare – Faustina Bordoni und Johann Adolf Hasse sowie Giuseppe Tibaldi und Rosa Tartaglino – geben. Sie alle zeigen deutlich, daß man sehr genau zwischen verschiedenen Künstlern im Hinblick auf die oben genannten Aspekte zu differenzieren pflegte.

Le arti della scena e l'esotismo in età moderna, Francesco Cotticelli and Paologiovanni Maione eds., Naples 2006 (I Turchini saggi, vol. 3), p. 285–298.

Reinhard Strohm Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern

¶ Die künstlerische Praxis der Opera seria des 18. Jahrhunderts ist der Nachwelt hauptsächlich in ihren Resultaten überliefert. Dazu gehören vor allem die sogenannten Quellen – musikalische Partituren, Libretti, ein paar bildliche Dokumente – und die historiographischen und kritischen Zeugnisse, deren Darstellung normalerweise erst bei der fertigen Aufführung ansetzt. Von solchen Resultaten her auf die Produktion rückzuschließen, ist die traditionelle philologisch-genetische Methode. Bei ihrer Anwendung werden allerdings diejenigen Prioritäten, die die Anschauungsweise der Nachwelt bestimmt haben (das Interesse für den Autor und für das objektivierte Werk) oft zu automatisch auf die Entstehungsgeschichte übertragen. Auch in der musikgeschichtlichen Analyse dominieren also die Studien der Werkgenese und des Schaffensvorgangs, und zwar etwa in dem Maße, als die überlieferten Quellen selbst an Werk, Schöpfung und Autor erinnern sollten; daß dies weitgehend ihr ideologischer und historisierender Zweck gewesen ist (und daß sie uns gewöhnlich aus diesem Grund erhalten sind), bleibt bisweilen unbeachtet. Die Beiträge anderer an der Genese beteiligter Personen, Tätigkeiten oder Umstände spielen meist nur als ›im Werk aufgelöst‹ eine Rolle.

Die von der Postmoderne entwickelte kritische Theorie der Leser-Ermächtigung und Autor-Entthronung geht zwar von einem ganz anderen Interesse aus, nämlich einer Art neuer Grenzabsteckung zwischen Konsument, Vermittler und vermittelter Welt, hat aber den Anstoß gegeben, in der Kulturtheorie die Wirkungen von Performanz und Identität in den Vordergrund zu rücken. Auch die Opernforschung fragt heute mit besonderer Dringlichkeit nach dem Beitrag anderer zu den künstlerischen und historiographischen Resultaten. Dabei wird manchmal die Vorstellung der überragenden Autorschaft nicht eigentlich revidiert, sondern nur kurzerhand auf andere übertragen, indem zum Beispiel unterstellt wird, in manchen Musikgattungen hätten die ausführenden Musiker eigentlich das Werk verantwortet.

Im folgenden soll mithilfe von Zeugnissen (vor allem textlicher Art) aus dem Bereich der Praxis der italienischen Pasticcio-Oper des frühen 18. Jahrhunderts gezeigt werden, daß die Verteilung von künstlerischer Verantwortung, Autorschaft, Aufführung, Mitwirkung und natürlich auch Überlieferung bei solchen Opern nicht einseitig festgeschrieben werden kann. Besonders das kritische Konzept der ›agency‹ (›Urheberschaft‹, aber auch einfach ›Handeln‹, ›puissance d'agir‹) verhilft zu differenzierteren Beschreibungen davon, wie sich Oper ›eigentlich abgespielt hat‹ – um vom vielgeschmähten Ranke-Zitat das entscheidende Wort zu

stehen, Tertium comparationis ist jedoch die Rückbindung an das Problem Werkgestalt und Werkgenese. Die zur Diskussion stehenden Beispiele stammen mit einer Ausnahme aus der Zeit zwischen 1748 und 1753, also aus einer Periode, die nicht nur den absoluten Höhepunkt von Jélyottes künstlerischem Wirken darstellt, sondern auch eine für die französische Operngeschichte bedeutsame Umbruchszeit markiert.

Aufführungspraktische Variantenbildungen Das individuelle Ausgestalten einer Rolle durch den Sänger gehört zwar zu den Grundkonstituenten von Musiktheater, die Frage ist jedoch, inwieweit sich dieses Phänomen in einem Notentext konkretisiert respektive durch Quellen verifizieren läßt. Im Zusammenhang mit Rameaus *Les Fêtes d'Hébé* (1739) ist einem Rezeptionszeugnis die interessante Bemerkung zu entnehmen, daß Jélyotte die Ariette des Mercure »L'objet qui règne« aus der III. Entrée *La Danse* in jeder Aufführung dieser Oper anders interpretierte: »On a admiré [...] l'ariette de cet acte, et l'art avec lequel M. Jelyotte l'a chanté, la faisant paroître nouvelle à chaque représentation par les variations qu'il y met.«¹³ Bedeutsam scheint hier die Wortwahl »variations«, die auf eine deutlich hörbare Abweichung vom Notentext verweist und mit welcher der Rezensent ferner eine gewisse »Freizügigkeit« im Umgang mit der Komposition beschreibt. Daß es sich dabei um eine Ariette handelt, ist in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich, insofern als im Kontext der Opéra diese Bezeichnung nicht das Diminutiv von Air beschreibt, sondern das genaue Gegenteil.¹⁴ Jélyottes »variations« betrafen also ein größer dimensioniertes Vokalstück, das sich bereits durch seine »virtuosere« Faktur deutlich von der Air-Tradition der französischen Tragédie lyrique absetzte.

Selbstredend fanden solche aufführungspraktischen Extravaganzen selten Niederschlag in einem Notentext, dennoch vermögen einige Aufführungsmaterialien der Rameau-Zeit Aufschluß über die vokalen Interpretationen zu geben. Anhand von Variantenbildungen zwischen Aufführungsmaterial und Partiturdruk lassen sich teilweise individuelle Ausgestaltungen der einzelnen Interpreten nachweisen. Die meisten Aufschlüsse bieten hier immer noch die handschriftlichen Rollenhefte beziehungsweise Stimmen der Vokalsolisten, die »rôles«. Diese Rollenhefte erlauben – sofern die Überlieferungslage es zuläßt – einen Vergleich der Interpretationen

13 *Mercur de France*, August 1747, hier zit. nach: Jean-Philippe Rameau: *Œuvres complètes* [im folgenden: OC], Bd. 9, Paris 1904, S. XXX.

14 Die *Encyclopédie* (Bd. 1, Paris 1751, S. 651) verweist explizit auf den Bedeutungswandel dieses Lexems, nach der unter Ariette nunmehr ein »grand morceau de musique d'un mouvement par l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chante avec des accompagnemens de symphonie« zu verstehen ist. Diese Definition stammt von 1751, ist von den ideologischen Infiltrationen des nachfolgenden Buffonistenstreits also noch unberührt.

- 1766 Aline in: Pierre Alexandre Monsigny/Michel Jean Sedaine: *Aline, reine de Golconde*. Ballet
- Silvie in: Pierre Montan Berton, Antoine Trial/Pierre Laujon: *Sylvie*. Pastorale
- Zirphé in: François Rebel, François Francœur/François-Augustin Paradis de Moncrif: *Zélindor, roi de sylphes*. Pastorale (Wiederaufnahme)
- 1767 Antiope in: Jean Benjamin François de La Borde/Antoine Léonard Thomas: *Amphion*. Ballet
- Colette in: Jean-Jacques Rousseau: *Le Devin du village*. Intermède (Wiederaufnahme)
- Pomone im Akt *La Terre* in: André Cardinal Destouches/Pierre-Charles Roy: *Les Éléments*. Ballet (Wiederaufnahme)
- 1768 Iphise in: Jean-Philippe Rameau/Charles-Antoine Leclerc de La Bruère: *Dardanus*. Tragédie (Wiederaufnahme)
- 1769 Psyché im Akt *Amour et Psyché*, in: Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville/Jean-Baptiste Collet de Messine, Charles-Antoine Leclerc de La Bruère, Claude Henri de Fusée, Abbé de Voisenon: *Fêtes de Paphos*. Ballet (Wiederaufnahme)
- Iphise in: Jean-Philippe Rameau/Charles-Antoine Leclerc de La Bruère: *Dardanus*. Tragédie (Wiederaufnahme)
- Érosine im Akt *Érosine* in: Henri Montan Berton/François-Augustin Paradis de Moncrif: *Fêtes lyriques*. Ballet (Wiederaufnahme)
- 1770 Églé in: Jean-Baptiste Lully/Philippe Quinault: *Thésée*. Tragédie (Wiederaufnahme)
- 1771 Oriane in: Jean-Baptiste Lully/Philippe Quinault: *Amadis de Gaule*. Tragédie (Wiederaufnahme)
- Thisbé in: François Rebel, François Francœur/Jean Louis Ignace de La Serre: *Pyrame et Thisbé*. Tragédie (Wiederaufnahme)
- 1772 Psyché im Akt *Amour et Psyché*, in: Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville/Jean-Baptiste Collet de Messine, Charles-Antoine Leclerc de La Bruère, Claude Henri de Fusée, Abbé de Voisenon: *Fêtes de Paphos*. Ballet (Wiederaufnahme)
- Télaire in: Jean-Philippe Rameau/Pierre-Joseph Bernard: *Castor et Pollux*. Tragédie (Wiederaufnahme)
- Adèle in: Jean Benjamin François de La Borde, Henri Montan Berton/Jean Paul André de Razins Marquis de Saint Marc: *Adèle de Ponthieu*. Tragédie
- 1773 Télaire in: Jean-Philippe Rameau/Pierre-Joseph Bernard: *Castor et Pollux*. Tragédie (Wiederaufnahme)
- Zirphé in: François Rebel, François Francœur/François-Augustin Paradis de Moncrif: *Zélindor, roi de sylphes*. Pastorale (Wiederaufnahme)
- 1774 Iphigénie in: Christoph Willibald Gluck/François Gand-Lebland Du Roulet: *Iphigénie en Aulide*. Tragédie
- Euridice in: Christoph Willibald Gluck/Pierre Louis Moline: *Orphée*. Tragédie
- 1775 Érosine im Akt *Érosine* in: Henri Montan Berton/François-Augustin Paradis de Moncrif: *Fêtes lyriques*. Ballet (Wiederaufnahme)
- 1776 Lyris in: Léopold-Bastien Désormery/Maximilien-Jean Boutillier: *Euthyme et Lyris*. Ballet
- 1777 Iphigénie in: Christoph Willibald Gluck/François Gand-Lebland Du Roulet: *Iphigénie en Aulide*. Tragédie (Wiederaufnahme)

ABBILDUNG 1 Vincenzo
Pucitta: *La vestale*, »Vittima
sventurata«, Takt 44–46

The musical score shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'in tau - ta bar - ba - ra fa - ta - li - tà'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand, with dynamic markings 'f' (forte) in the right hand.

findet sich eine prinzipielle Oktavrelation zwischen den beiden Stimmen (das heißt sukzessive Einsätze im Oktavabstand, parallele Stimmverläufe abwechselnd in Sexten und Dezimen), die auf eine im Oktavabstand stehende Tessitura hinweisen würde. Vielmehr überwiegen geringere Stimmabstände mit Tenor-Spitzentönen, die oft nur eine Quinte unter denen des Soprans liegen, und Parallelführungen im Sextabstand – und dies nicht nur in Opernarien, die für einen bestimmten, womöglich besonders hohen Tenor komponiert sein mögen, sondern auch in dem von Catalani selbst komponierten Duett aus *Four ariettes and a duetto*, bei dem es keinen Hinweis auf einen bestimmten Tenorpartner gibt. Eine solche ›kurze‹ Relation zwischen den Stimmen kann selbstverständlich ebenso auf einen hohen Tenor wie auf einen tiefen Sopran hinweisen und ist sicher auch im Kontext damit zu sehen, daß der Typus des hoch und leicht veranlagten ›tenore leggero‹ in der Epoche Catalanis eine weitaus wichtigere Stellung einnahm als in der Zeit seit der Mitte des 19. Jahrhunderts; er bestätigt jedoch auch noch einmal, daß Catalanis Stimme nicht als leichter hoher Koloratursopran einzuschätzen ist.

Dies bedeutet allerdings keineswegs, daß die von den Zeitgenossen immer wieder hervorgehobene stupende Geläufigkeit der Sängerin angezweifelt werden müßte. Ein solcher Schluß könnte nur auf der heute zu Unrecht oft vorausgesetzten Identifikation von Koloraturfähigkeit und leichter Höhe basieren, die jedoch das Ergebnis einer stimmgeschichtlichen Entwicklung ist, welche sich erst nach Ende der Laufbahn Catalanis vollzog. Die Favoritstücke zeigen nicht nur deutlich, daß Catalani extrem schwierige Koloraturen zu bewältigen in der Lage war (das andernfalls notwendigerweise entstehende Fiasko hätte sich auch durch noch so großes Charisma nicht kompensieren lassen); sie geben darüber hinaus auch Hinweise darauf, welche Arten von Koloraturen ihr besonders lagen.

Zu den technischen ›Spezialitäten‹ der Sängerin gehören etwa große Intervallsprünge, die die bereits erwähnte starke Tiefe bedingen. Ein Beispiel hierfür bietet »The grand scena« aus Ferraris *L'eroina di Raab*, ein Dialog der Primadonna mit dem Chor, an dessen Schluß die Solistin effektiv mit Intervallen von anderthalb Oktaven und mehr quasi in den Chorsatz hinein- und wieder hinaus springt (Abbil-

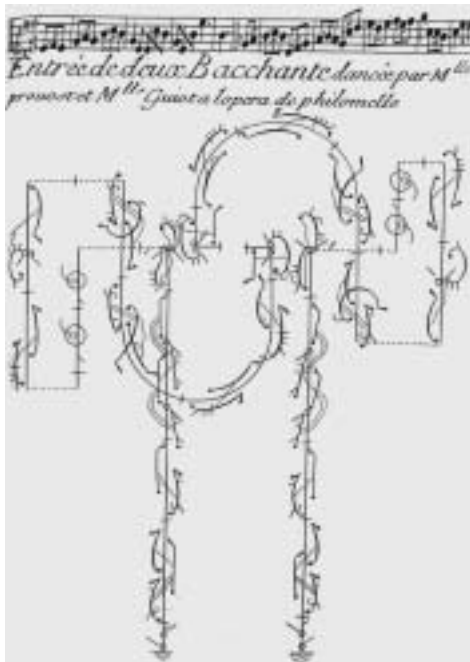


ABBILDUNG 1 »Entrée de deux Bacchantes« zu einer Melodie aus Louis de Lacostes Philomèle (1705) und einer Choreographie von Louis-Guillaume Pecour aus dem *Nouveau Recueil de dance de bal et celle de ballet contenant un tres grand nombres des meillieures entrées de ballet de la composition de Mr. Pecour [...] par Mr. Gaudrau Me. de dance [...]*, Paris (ca. 1713)

tatsächlich nur an einem kleinen, privaten Theater im Kreise reformatorisch gesinnter Kunstexperimentatoren stattfinden konnte.

Ein Blick auf das beeindruckend umfangreiche Repertoire von Françoise Prévost zeigt, daß sie mit den Strömungen des zeitgenössischen Musiktheaters auf das engste vertraut war: Als Nachfolgerin von Marie-Thérèse Sublingy (1666–1735), einer der ersten professionellen Tänzerinnen, die sich auf Lullys Initiative an der Académie royale de musique etablieren konnten, wirkte sie ebenso an zahlreichen Tragédie-lyrique- und Comédie-ballet-Inszenierungen mit, wie sie in den neu aufkommenden Opéra-ballets beziehungsweise Ballets héroïques auftrat.¹³ Die Rollen, die sie dabei übernahm, stecken ein breites Spektrum ab: Neben überwiegend im pastoralen Ambiente angesiedelten Personen,¹⁴ verkörperte sie heroische Gestalten,¹⁵ übernahm noch aus dem Ballet de cour tradierte Allegorien,¹⁶ trat in den äußerst beliebten Darstellungen fremder, exotischer Nationen auf¹⁷ sowie sie vereinzelt auch im Genre

13 Vgl. Edouard Gregoir: *Des Glories de l'Opéra et la musique à Paris*, Brüssel u. a. 1878; zu einer übersichtlichen Zusammenfassung vgl. den in Anm. 10 genannten Artikel des *International dictionary of ballet*.

14 So trat sie beispielsweise als Bergère, Chasseuse, Faune, Fée, Grâce, Gondolière, Matelotte, Néréide, Nymphe, Ombre heureuse, Paysanne, Petite Jardinière und Zéphir auf.

15 Sie war unter anderem als Divinité, Prêtresse sowie Athénienne, Babylonienne, Crétoise, Ethiopienne, Grecque, Thébaine, Thracienne und Troyenne zu sehen.

16 Sie verkörperte zum Beispiel eine Heure de Jour und Suivante de la Paix.

17 Hier sind ihre Rollen als Bohémienne, Espagnolette, Moresse, Sarrazine und Sultane zu nennen.