

Sonderdruck aus

Lizenziert als Rezensionsexemplar.
Die Inhalte sind urheberrechtlich geschützt.

Archiv

für das Studium
der neueren Sprachen
und Literaturen

Herausgegeben von
JENS HAUSTEIN
CHRISTA JANSOHN
BARBARA KUHN
MANFRED LENTZEN

255. Band
170. Jahrgang
2. Halbjahresband 2018

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG

Edward Milton Anderson: *Ariosto, Opera, and the 17th Century. Evolution in the Poetics of Delight*. Ed. by Nicolo Badolato in collaboration with Amyrose McCue Gill. Firenze: Olschki 2017 (Historiae musicae cultores, CXXXII), XII, 278 S. + CD-ROM [=Bd. II]: *Documents*, VI + 650 S.

Der früh verstorbene Edward Milton Anderson (1966-2013) konnte seine von Patrick Boyde (Cambridge) betreute PhD-Dissertation nicht mehr selbst zum Druck befördern. Nicola Badolato hat das Manuskript durchgesehen, etliche bibliographische Angaben in den Fußnoten hinzugefügt (in eckigen Klammern) und die Transkriptionen der Texte im zweiten Band (auf der beigefügten CD) nach der gängigen editorischen Praxis eingerichtet (s. [Bd. II], S. V-VI)¹.

Andersons erstes Kapitel (S. 1-37) entwickelt die Grundlagen für die folgende Analyse auf dem *Orlando furioso* [=OF] basierender musikdramatischer Werke des 17. Jahrhunderts: Der Verf. verweist zunächst (S.1-7) auf die Vorläufer-Rolle der polyphonen Madrigal-Vertonungen von Strophen des OF (667 im Zeitraum 1517-1632, S. 3); nach 1560 werden Madrigalzyklen auf der Grundlage mehrerer aufeinanderfolgender Strophen häufiger, die gleichsam musikalische Dramen *in nuce* sind (S. 5). Der Übergang zur Monodie Ende des 16. Jahrhunderts (zur Rolle der Florentiner Camerata S. 7-12) tut der Popularität des OF keinen Abbruch. Zwischen 1600 und 1642 entstehen auch vierzehn auf Ariosts Romanzo basierende Sprechdramen².

Die Feststellung, italienische Literaturhistoriker vernachlässigten die Gattung Libretto (S. 18f.), ist nicht falsch, man sollte allerdings auf die wichtigen einschlägigen Editionen und Studien von musikwissenschaftlicher Seite (Lorenzo Bianconi und seine

¹ Einige Versehen sind stehengeblieben: S. 112 Z. 9 v.u. «Sections 9.1 and 9.2» l. «10.1 and 10.2»; S. 113n164 «note 46 above» l. «note 49»; S. 119n174 «note 45» l. «note 49»; S. 117 Z. 2 v.u. «1,088 lines» l. «1,088 words» wie S. 118 Z. 8; S. 141 Z. 5 «see Chapter II § 10» l. «§ 11»; S. 141 Z. 5 v.u. «III.4» l. «III.2»; S. 145 Z. 16 «Aurilla» l. «Armilla»; S. 164 Z. 8 v.u. die Aussage, Bissaris (*Angelica in India*, 1756) Liste von Similien enthalte «no mention of Ariosto», wird durch die Abbildung der ersten Seite (auf S. 165) widerlegt, wo einmal «Arios.» erscheint; S. 172n2 «Thomas Corneille» l. «Pierre Corneille», ebenso S. 181n19; u.a.m.

² Aufgelistet S. 15, nach Renate Döring, *Ariostos Orlando furioso im italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Diss. Hamburg 1973. – Döring (der Sartoris Libretto-Katalog noch nicht zur Verfügung stand, vgl. S. 30f.) hat für das 17. Jh. 14 Libretti nach Ariost ermittelt, Anderson verzeichnet 50 musikdramatische Werke (25 Originallibretti plus 25 *rifacimenti*, S. 15). Den größten Teil der Neufunde machen Prologe, Intermedien, Roßballette u.ä. aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts aus. – Andersons Zahlenangaben sind nicht ganz konsistent: S. 15 ist von 50 Werken die Rede (s.o.), die Liste im Anhang (S. 221-225) umfaßt 43 Nummern plus acht nicht gezählte Neueinstudierungen bzw. Zweit- (oder Dritt-)Vertonungen, macht 51; später (S. 33) spricht Anderson von 53 Titeln. Warum in der Liste z.B. die Einstudierungen von *Olimpia vendicata* (Text Aureli, Musik Freschi) Pavia 1684 und Lucca 1686 als *rifacimenti* der Uraufführungsversion Venedig 1682 erscheinen, die 1688 in Bologna aufgeführte *Olimpia vendicata* (ebenfalls Aureli / Freschi) aber eine eigene Nummer hat (und warum Fano 1688 als *rifacimento* von Bologna 1688 verbucht wird), geht aus Andersons Darstellung nicht hervor. – Für das 18. Jahrhundert hat Anderson eine vorläufige Liste von 96 einschlägigen Titeln erstellt (S. 227-235), worunter allerdings nur 18 abendfüllende Originallibretti seien (vgl. S. 13n35).

Schüler) hinweisen (und auf die literaturwissenschaftliche Librettoforschung im deutschen Sprachraum, die Anderson nicht zur Kenntnis genommen hat). – In Hinblick auf die Veröffentlichungsgeschichte des *OF* (S. 21-25) wird das 17. Jahrhundert als Epoche der Stagnation beschrieben (30 Ausgaben gegenüber 136 1532-1600, S. 23f.), was mit Recht darauf zurückgeführt wird, daß der Text um 1600 längst seine gültige Form gefunden hatte (S. 22). – Eine noch stark von Aristoteles geprägte Literaturkritik tadelte die Uneinheitlichkeit und Unwahrscheinlichkeit des *OF* (S. 26-30); für das Musiktheater sollte sich die episodenhafte Vielfalt von Ariosts Dichtung allerdings eher als Vorteil erweisen (vgl. S. 211).

Für das 17. Jahrhundert unterscheidet Anderson drei Phasen der Auseinandersetzung des Musiktheaters mit dem *OF* (begründet S. 33-37). Im folgenden werden knapp 30 zwischen 1609 und 1699 entstandene Texte³ kursorisch besprochen, fast alle sind im Dokumentenband abgedruckt.

In der ersten Phase (1609-1635, S. 39-125) ist die neue Gattung «Oper» bzw. «musikalisches Drama» erkennbar noch auf der Suche nach ihrer Form und experimentiert mit verschiedenen Möglichkeiten (S. 39). Die Stücke sind relativ kurz, die Intrigen einfach. Häufig wird weniger eine Episode des *OF* dramatisiert als eine einzige Situation entfaltet: In *Il pianto di Rodomonte* von Giovan Leone Sempronio (Urbino 1633, vgl. S. 114-116) nimmt Rodomontes reuevolle Klage, nachdem er sich von Isabella (die lieber sterben als ihrem toten Geliebten untreu werden will) hat verleiten lassen, ihr den Kopf abzuschlagen, mehr als ein Drittel der 177 Verse ein. In Andrea Salvadoris *Medoro* (Florenz 1623, S. 78-85) wird im wesentlichen gezeigt, wie sich die stolze Angelica in den verwundeten Krieger verliebt (S. 80); deshalb spielt Cupido (der zu Beginn im Dialog mit Venus gezeigt wird) eine wichtige Rolle (S. 81). Auch Silvestro Branchis *Angelica legato allo scoglio, liberata da Ruggiero* (Bologna 1623; eines von vier Intermedien zu Branchis *favola pastorale Amorosa Innocenza*, S. 86-94) beschränkt sich auf die im Titel genannte, zentrale Situation.

Gesungen wird in dieser ersten Phase wesentlich im *stile recitativo*, Ariosi sind verhältnismäßig selten. Große Bedeutung kommt den *meraviglie*, den wunderbaren Elementen, zu (S. 44-46): Branchi läßt nicht nur Ruggiero auf dem Hippogryphen (einer Flugmaschine) erscheinen; anders als bei Ariost eilt auch der Gott Neptun Angelica zu Hilfe (S. 91). Gelegenheiten zu (Maschinen-)Zauber bieten sich naturgemäß besonders dann, wenn Feen wie Alcina (Ridolfo Campeggi, *Ruggiero liberato*, Bologna 1620, S. 64-71) oder Zauberer wie Atlante (Ascanio Pio di Savoia, *Bradamante contro Atlante*, Parma 1629, S. 102-108) auftreten. Als anerkannte Autorität steht der Dichter Ariost auf einer Stufe mit Ovid oder Vergil (S. 40): Branchi läßt ihn im Prolog auftreten, gemeinsam mit Ovid, Petrarca und Tasso (S. 88f.)⁴. Die Autoren gestatten sich daher im Umgang mit ihrer Vorlage nicht allzu viele Freiheiten.

Allerdings hat Ariost selbst die Späteren explizit eingeladen, die Geschichte Angelicas und Medoros, die im *OF* mit ihrer Einschiffung nach Indien endet, weiterzuerzählen.

³ Nur für sechs der ca. 50 Werke ist die Musik überliefert (vgl. S. 33n97; in der Liste der Vertonungen des 17. Jahrhunderts, S. 221-225, sind die Werke, für die es musikalische Quellen gibt, gekennzeichnet, was bei Nr. 17: *Il pianto di Rodomonte* versehentlich unterblieb).

⁴ Auch in Prospero Bonarellis Sprechdrama *Medoro incoronato* (Ancona 1623, S. 58-64) tritt Ariost (allein) auf, um den musikalischen Prolog zu singen (S. 58-61).

len (*OF* XXX, 16/17, vgl. S. 61f.); von dieser Möglichkeit machen sowohl Bonarelli (im Sprechdrama *Medoro incoronato*) wie Ottavio Tronsarelli (*Il ritorno d'Angelica nell'India*, Rom 1632, S. 108-112) Gebrauch.

Nachdem 1637 in Venedig das erste kommerziell betriebene Opernhaus eröffnet worden ist, ändert sich auch der Charakter der Ariost-Opern: Das zahlende Publikum will vor allem unterhalten werden⁵; die Libretti der zweiten Phase (1642-1675, S. 127-170) machen daher Anleihen z.B. bei der *Commedia dell'arte* (S. 129) und geben spektakulären visuellen Effekten und den *meraviglie* noch mehr Bedeutung als in der ersten Phase (S. 131), vor allem aber verknüpfen sie unterschiedliche Episoden des *OF* zu komplexeren – oder verworreneren – Intrigen; Anderson übernimmt dafür von einem zeitgenössischen Autor die Bezeichnung *farraginosità* (‘Durcheinander, Verwirrung’, S. 129). Außerdem nehmen Arien und Ariosi wesentlich mehr Raum ein als in der ersten Phase, und die Autoren führen dafür eine Vielzahl neuer Vers- und Strophenformen ein (S. 133). Musterbeispiel für den neuen Operntypus ist Giulio Rospigliosis *Palazzo incantato* (acht Stunden Spieldauer! Rom 1642), dem Anderson allerdings nur etwas enttäuschende sechs Druckseiten widmet (S. 134-140).⁶

In dieser zweiten Phase gewinnen auch komische (Diener-)Figuren, die in der Regel kein Vorbild im *OF* haben, an Bedeutung. In Pietro Paolo Bissarinis *Bradamante* (Venedig 1650, S. 151-157) gibt es – neben dem Pagen Fioretto (S. 153f.) – den stotternden Schmied Nico (S. 154); diese Figur, die ihr Vorbild zweifellos in der *Commedia dell'arte* (Tartaglia) hat, tritt – in unterschiedlichen Funktionen – auch in vielen späteren Opern auf.⁷

Die Vielfalt der Gattungen aus der ersten Phase (*intermedio / intermezzo*, ‘*torneo a piedi*’, ‘*torneo a cavallo*’, ‘*prologo*’...) findet in der zweiten keine Entsprechung, die vierzehn von Anderson verzeichneten Werke⁸ heißen sämtlich *melodramma*, *drama per musica* oder ähnlich. In der dritten Phase 1682-1699 (S. 171-206) hat sich *dram(m)a per musica* (Varianten: *drama musicale*, *drama*) endgültig durchgesetzt. Die Werke der beiden letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zeichnen sich durch ‘narrative clarity’ ähnlich wie vor 1635 aus (S. 171). Ein Grund dafür ist die ‘Reform’ der *Accademia dell'Arcadia*, die der barocken Ästhetik ein klassizistisches Ideal entgegengesetzt (S. 172f.). Gemäß der von Aristoteles postulierten Trennung von Tragischem und Komischem wird die Zahl komischer Rollen begrenzt (S. 174). Die Figurenkonstellation erscheint weitgehend standardisiert: In der Regel gibt es in den Libretti des späten 17. Jahrhunderts zwei Liebespaare (vgl. die Übersicht, S. 205). Die *meraviglie* spielen kaum noch eine Rolle, das Interesse konzentriert sich auf die Geschichte des (ersten) Liebespaars. Als vorherrschende musikalische Form setzt sich die *Da capo*-Arie durch (S. 175). Die Nähe

⁵ Während Giulio Rospigliosi im *Argomento* zu *Lealtà con valore* (= *Il palazzo incantato*) noch im horazischen Sinn für ein Gleichgewicht von *insegnamento* und *diletto* eintritt (S. 137 und f.), erklären andere Librettisten etwa gleichzeitig den *diletto* zum Hauptzweck (Aurelio Aureli, 1640, S. 168) bzw. einzigen Zweck der Oper (Vincenzo Nolfi, 1642, S. 169).

⁶ Mit Verweis (S. 137) auf die ausführlichere Behandlung bei Döring (Anm. 2).

⁷ Z.B. der Diener Demo in Cavallis *Giasone* (Text Andrea Cicognini), 1648/49.

⁸ Fünf in Italien aufgeführte Originallibretti sowie *Orlando generoso* von Ortensio Mauro, Text Agostino Steffani, Hannover 1692 (in Andersons Analyse nicht berücksichtigt), außerdem neun Varianten / *risfacimenti* von Aurelis *Olimpia vendicata*-Libretto, eine Variante des *Orlando generoso*.

zu Werken der ersten Phase zeigt sich u.a. daran, daß Gerolamo Giovanolli in *La fortunata sventura di Medoro o sia La pazzia d'Orlando* (Lodi 1697, S. 194-199) so eng an Bonarellis *Pazzia d'Orlando* (von 1631) anschließt, daß Anderson von einem Plagiat spricht (S. 194).

Das letzte Kapitel (S. 207-219) bietet – neben einer nochmaligen Zusammenfassung der Ergebnisse – u.a. einen Vergleich der Ariost- mit den Tasso-Opern (eine vorläufige Liste verzeichnet für das 16. Jahrhundert 39 Werke nach der *Gerusalemme liberata*, S. 208-210, gegenüber ca. 50 nach dem *OF*) und verweist auf die von Ovids Cephalus- und Procris-Geschichte inspirierte Treueprobe im *OF* (XXX, 9-46) als Vorlage des Librettos zu *Così fan tutte* (S. 218f.).⁹

Die Phasengliederung, die Edward Milton Anderson für die Entwicklung der Ariost-Opern im 17. Jahrhundert vorschlägt, ist schlüssig, die Textanalysen (die man sich manchmal etwas ausführlicher gewünscht hätte) bieten wertvolle Beobachtungen. Vor allem hat der Verfasser durch die Erschließung neuer Quellen und die Publikation der Texte im Dokumentenband unsere Kenntnis des italienischen Musiktheaters im 17. Jahrhundert auf höchst willkommene Weise bereichert.

Albert Gier
Heidelberg
albert.gier@uni-bamberg.de

⁹ Hier wie auch anderswo findet deutschsprachige Literatur keine Berücksichtigung, vgl. zu *Così fan tutte* z.B. Jürgen von Stackelberg: *Senecas Tod und andere Rezeptionsfolgen in den romanischen Literaturen der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer 1992 (Mimesis, 14), S. 93-101; Cornelia Kritsch / Herbert Zeman: «Das Rätsel eines genialen Opernentwurfs – Da Pontes Libretto zu «Così fan tutte» und das literarische Profil des 18. Jahrhunderts», in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*. Hg. von Herbert Zeman. Teil I. Graz: Akad. Druck- und Verlagsanstalt 1979 (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, 7/9, [1]), S. 355-377. – Zu Ferdinando Saracinellis *Liberazione di Ruggieri da l'isola di Alcina* (Florenz 1625, S. 94-99) vgl. z.B. Adrian La Salvia: «La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. Gender, Orient und kulturelle Identitäten in Ferdinando Saracinellis Libretto», in: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. Räume und Inszenierungen in Francesca Caccinis Ballettoper (Florenz, 1625)*. Hg. von Christine Fischer. Zürich: Chronos 2015, S. 37-53.

Heidi Aschenberg / Sarah Dessì Schmid (Hg.): *Romanische Sprachgeschichte und Übersetzung*. Heidelberg: Winter 2017 (Studia Romanica, 206). 195 S.

Anlässlich Richard Fanshawes Übersetzung des *Pastor fido* schrieb John Denham in «To the Author of this Translation»: «A new and nobler way thou dost pursue / To make Translations, and Translators too. / They but preserve the ashes, thou the flame».¹ Dass

¹ Walter F. Staton, Jr. / William E. Simeone: *A Critical Edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 Translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor fido*. Oxford: Clarendon Press 1964, 6.