



Sarah-Denise Fabian

»brennende Imagination«

—

die Zusammenarbeit von Niccolò Jommelli und Mattia Verazi

Vortrag gehalten am 24. Oktober 2019
in der Volkshochschule Schwetzingen

Vortragsmanuskript



Schwetzingen
Forschungsstelle »Südwestdeutsche Hofmusik«
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
2019

Sehr geehrte Damen und Herren,

mein Name ist Sarah-Denise Fabian und ich bin wissenschaftliche Mitarbeiterin der Forschungsstelle ›Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert‹ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Ich freue mich, Ihnen in der nächsten Stunde ein wenig über die Zusammenarbeit des württembergischen Komponisten Niccolò Jommelli mit dem kurpfälzischen Librettisten Mattia Verazi erzählen zu dürfen.

»brennende Imagination« attestierte Christian Friedrich Daniel Schubart dem württembergischen Oberkapellmeister Niccolò Jommelli. Damit bezog er sich auf dessen Opern, die vor allem durch das Einfügen französischer Elemente in die italienische Opera seria und durch spektakuläre Aufführungen für großes Aufsehen sorgten. Dies gilt besonders für die Opern Jommellis, die ein Libretto des kurpfälzischen Hofpoeten Mattia Verazi vertonen. Bevor ich auf die Ergebnisse der Zusammenarbeit eingehe, möchte ich Ihnen zunächst Verazi und Jommelli mit einer kurzen Darstellung ihrer Biographien und einem allgemeinen Überblick über ihr Schaffen vorstellen. Anschließend werde ich auf drei Opern aus der Zusammenarbeit der beiden ausführlicher eingehen und Ihnen anhand ausgewählter Beispiele einige Merkmale der Opern zeigen.

Mattia Verazi

Wann genau der Librettist Mattia Verazi geboren wurde, ist nicht belegt, bekannt ist nur, dass er um 1730 in Rom zur Welt kam. Gleich zu Beginn seiner Arbeit als Librettist steht eine Zusammenarbeit mit Jommelli: 1751 schrieb Verazi das Libretto *Ifigenia*, das im gleichen Jahr in Rom in der Vertonung des damals noch in Italien arbeitenden Jommellis zur Aufführung kam. 1755 – gut ein Jahr nach Jommelli – wurde Verazi schließlich an den württembergischen Hof Carl Eugens nach Stuttgart berufen, wo er jedoch nicht lange bleiben sollte. Bereits ein Jahr später wirkte er als Hofpoet von Kurfürst Carl Theodor am kurpfälzischen Hof in Mannheim und Schwetzingen. Der Kurfürst ernannte ihn 1762 auch zum Sekretär. Verazi schrieb am kurpfälzischen Hof regelmäßig neue dramatische Texte und auch Bearbeitungen älterer Werke, wobei vor allem seine Libretti, die er in den Jahren 1760 bis 1764 schuf, als innovativ eingeordnet werden und von Jommelli, Tommaso Traetta und Gian Francesco de Majo für den kurpfälzischen Hof vertont wurden.

Als 1778 der kurpfälzische Hof aufgrund der Wittelsbacher Erbverträge nach München umzog, folgte Verazi nicht. Er ging nach Mailand, um dort für die Eröffnung der

Scala das Libretto *L'Europa riconosciuta* und anschließend *Troja distrutta* zu schreiben. In beiden Werken ließ er die Neuerungen seiner Mannheimer Zeit einfließen, allerdings nahm das Mailänder Publikum diese deutlich weniger euphorisch auf als der kurpfälzische Hof in den 1760er Jahren. Es folgten zwei konventionellere Dramen (*Calliroe* und *Cleopatra*), bevor Verazi wieder nach Deutschland ging, jedoch nur noch Gelegenheitswerke schrieb und schließlich am 20. November 1794 in München verstarb.

Verazi zählt zu den zentralen Librettisten der italienischen Oper im 18. Jahrhundert, was nicht zuletzt mit seiner Stellung als reformorientierter Literat zusammenhängt. Um die Neuerungen Verazis (und auch Jommellis) besser nachvollziehen zu können, möchte ich Ihnen ganz kurz das vorstellen, was im 18. Jahrhundert als Standard der italienischen Opera seria galt: Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte der Wiener Hofpoet Pietro Metastasio mit seinen Libretti im Prinzip ein Muster für die Libretti der italienischen Opera seria etabliert: Die Dramaturgie seiner Libretti wurde zum Modell für die Opera seria. In der Regel gab es bei der Handlung einen Konflikt zwischen staatstragender Pflicht und privater Liebe, der sich zum ›lieto fine‹ (glücklichen Schluss) hin löste und so am Ende der Oper die ins Wanken geratene Ordnung wieder hergestellt wurde.

An das Libretto der Opera seria war eine relativ klare Rollenhierarchie geknüpft: An der Spitze stand (als Abbild der gesellschaftlichen Hierarchie im 18. Jahrhundert) der Herrscher, ihm folgten zwei Paare: Primo Uomo und Prima Donna (erster Mann und erste Frau) sowie Secondo Uomo und Seconda Donna, darunter gab es meist noch die sogenannten Confidenti (Vertraute, Stichwortgeber). Das Libretto sah für die musikalische Anlage eine relativ standardisierte Abfolge von Rezitativ und Arie vor. Während das Rezitativ primär dazu da war, die Handlung voranzutreiben, dienten die Arien dem Darstellen der Gefühle. Diese wurden dann vom Komponisten als da-Capo-Arien komponiert, was bedeutete, dass nach einem A-Teil ein kontrastierender B-Teil folgte und anschließend noch einmal (als da Capo) eine Wiederholung des A-Teils erklang, wobei der Sänger oder die Sängerin den erneuten A-Teil virtuos verzierte. Die da-Capo-Arien waren in sich geschlossen – gingen also nicht in die nächste Musiknummer über – und mit der rezitativisch erzählten Handlung meist nur lose verbunden. Die Hierarchie der Rollen schlug sich wiederum in der Anzahl der Arien nieder – der Herrscher hatte in der Regel drei oder vier Nummern zu singen, die Primarier fünf, die Sekundarier drei Arien und die Confidenti eine.

Mit diesem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts standardisierten Typus der italienischen Opera seria experimentierten um die Jahrhundertmitte einige Librettisten und Komponisten. An verschiedenen Orten wurde versucht, die italienische Oper zu reformieren,

sich von der als zu undramatisch empfundenen Metastasianischen Ästhetik zu distanzieren und Elemente der französischen Oper zu integrieren – allen voran Tommaso Traetta in Parma und Christoph Willibald Gluck in Wien.

In Verazis Libretti spiegeln sich die Tendenzen wider, die innerhalb der reformorientierten Position typisch für die Zeit nach der Mitte des 18. Jahrhunderts sind: Zum einen eine Modifizierung und Erweiterung des dramaturgischen Modells Metastasios, indem er unter anderem Ensembles für die Finali einsetzte, zum anderen eine Integration von Elementen, die eigentlich typisch für die französische Oper (die *Tragédie lyrique*) waren, in die italienische *Opera seria*: Dazu zählt unter anderem das Verwenden von Chören, Ballett, spektakulären Bühnengeschehnissen sowie ein fließender Übergang zwischen beziehungsweise ein Zusammenziehen der einzelnen szenischen und musikalischen Bestandteilen zu zusammenhängend komponierten Szenenkomplexen. Häufig ist bei Verazi ein Aufbrechen der geschlossenen Formen und eine Bildung von größeren Komplexen aus Rezitativ, Arien, Chor, Ballett und programmatischer Instrumentalmusik festzustellen, außerdem sieht er in seinen Libretti eine realitätsnahe Einbindung von Aktion in den Arien sowie allgemein spektakuläre Szenen nach französischem Vorbild vor. Typisch für Verazi ist zudem eine Ausrichtung der Dramaturgie auf den Aktschluss sowie eine spezielle Form der Ensembles mit zu- oder abnehmender Rollenzahl.

In den Vorworten seiner Mailänder Libretti legt Verazi sein Anliegen bezüglich der Modifizierung von Metastasios Libretto-Modell dar: So schreibt er im Vorwort von *L'Europa riconosciuta* unter anderem von »purezza, eleganza, e dolcezza«. Verazi macht also deutlich, dass es ihm um eine sprachlich-stilistische Reinheit und Eleganz geht. Weiter betont er, dass er Aktion und Vielfalt in seinen Libretti enthalten haben möchte sowie die dramatische Wahrscheinlichkeit im Vordergrund stehen soll.

Niccolò Jommelli

Ein Großteil der Libretti Verazis wurde von Niccolò Jommelli vertont und dabei wiederum die meisten während Jommellis Zeit am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg – um eben diese Werke soll es gleich gehen, zunächst möchte ich Ihnen aber wie versprochen noch kurz den Komponisten Jommelli vorstellen und ein paar allgemeine Dinge über sein Wirken am württembergischen Hof sagen.

Niccolò Jommelli wurde am 10. September 1714 in Aversa bei Neapel geboren – sein Vater, Francesco Antonio Jommelli, war ein wohlhabender Tuchhändler. Seinen ersten Musikunterricht erhielt Jommelli bei dem Kanonikus Muzzillo in Aversa, ab 1725 wurde er

dann am Conservatorio San Onofrio in Neapel weiter ausgebildet und schließlich wechselte er drei Jahre später an das Conservatorio Santa Maria della Pietà dei Turchini.

Insgesamt wurden Jommellis Ausbildung und erste Tätigkeiten als Komponist in Italien von der Bekanntschaft mit führenden Komponisten und Theoretikern wie Leonardo Leo, Johann Adolph Hasse und Padre Giovanni Battista Martini sowie von Kontakten zu einflussreichen Herrschenden geprägt. So trat er – unterstützt vom Marchese del Vasto Avalos – 1737 mit der Opera buffa *L'errore amoroso* in Neapel das erste Mal an die Öffentlichkeit. Jommellis erste Opera seria *Ricimero re de'Goti* wurde wiederum dank der Bekanntschaft mit dem einflussreichen Herzog von York (dem späteren Kardinal Heinrich Benedikt) 1740 in Rom erfolgreich aufgeführt.

Im gleichen Jahr komponierte er noch weitere Opern für verschiedene italienische Städte, wandte sich aber auch geistlichen Werken zu und wurde Mitglied der traditionsreichen Accademia filarmonica in Bologna. Schließlich führte sein Weg weiter in den Norden Italiens: Nachdem 1741 Jommellis Opera seria *Merope* in Venedig sehr erfolgreich uraufgeführt worden war, wurde er dort vermutlich ab Herbst 1745 am Ospedale degl'Incurabili als Kapellmeister angestellt. Jommelli wurde also Nachfolger von Hasse, der ihn dafür empfohlen hatte. Entsprechend der Anforderungen der Stelle komponierte Jommelli in der Lagunenstadt zahlreiche Kirchenwerke für die Schülerinnen des Instituts.

Zwei Jahre später ging Jommelli wieder weiter in den Süden – nach Rom. Der Herzog von York war dort inzwischen Kardinal und so setzte sich dieser gemeinsam mit Kardinal Alessandro Albani bei Papst Benedikt IV. dafür ein, dass Jommelli die Stelle eines maestro coadiutore der päpstlichen Kapelle erhielt. Außerdem wurde Jommelli in die Accademia di Santa Cecilia aufgenommen.

Zuvor wurde ihm ein Aufenthalt in Wien ermöglicht, wo er auch mit dem dortigen Hofdichter Pietro Metastasio persönlich bekannt wurde, die reformatorischen Bestrebungen um die Opera seria kennen lernte und selbst einige Opern für das Wiener Burgtheater komponierte. Zurück in Rom kam Jommelli seiner Stelle am Petersdom nach und so entstand in diesen Jahren der Großteil seiner geistlichen Werke. Daneben schrieb er aber weiterhin für das Musiktheater – Opere serie, Opere buffe und Intermezzi. Schließlich wurde Jommelli im Jahr 1753 in die renommierte Accademia dell'Arcadia aufgenommen – eine besondere Wertschätzung, die sein Ansehen als Komponist widerspiegelt.

Dass Jommelli zunehmend auch über Italiens Grenzen hinaus berühmt wurde, zeigen die Angebote verschiedener Höfe Anfang der 1750er Jahre. Mannheim, Lissabon und Stuttgart bemühten sich um den geschätzten Italiener – Jommelli ging schließlich 1753 an den

württembergischen Hof. Doch schon vor seiner Anstellung erklang in Stuttgart Jommellis Musik: Am 11. Februar 1751, am Geburtstag des Herzogs, wurde etwa die ursprünglich für Italien komponierte Oper *Ezio* aufgeführt. 1753 kamen dann in Stuttgart auch extra für den württembergischen Hof komponierte Opernserie Jommellis zur Aufführung: Im Februar 1753 wurde Jommellis erste Fassung von *Fetonte* nach einem Libretto von Leopoldo de Villati uraufgeführt. Nachdem Herzog Carl Eugen im Frühjahr 1753 nach Rom gereist war und dort persönlich Jommelli kennengelernt hatte, komponierte der Italiener für den Geburtstag der Herzogin am 30. August eine Festoper (*La clemenza di Tito*) und leitete diese Aufführung auch selbst in Stuttgart. Anschließend erhielt Jommelli seinen Anstellungsvertrag als Oberkapellmeister am württembergischen Hof – offizieller Dienstbeginn war jedoch erst der 1. Januar 1754.

Jommellis Zeit in Stuttgart und Ludwigsburg ist als Glanzzeit seines musikalischen Schaffens zu sehen. Es handelt sich dabei um eine Phase am württembergischen Hof, in der viel Geld in die Erweiterung und Italianisierung des Personals sowie in prunkvolle Feste mit musikalischen Aufführungen floss. Jommelli hatte also ideale Arbeitsbedingungen: Er hatte sehr gute Sänger und Sängerinnen sowie Instrumentalisten zur Umsetzung seiner Ideen zur Verfügung und auch für spektakuläres Bühnengeschehen war der Herzog bereit, große Summen auszugeben. Das beschreibt auch der württembergische Journalist Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*: »Diese Opern [also Jommellis] wurden nicht nur mit ungewöhnlicher Pracht aufgeführt, sondern auch bis zur höchsten Vollkommenheit executirt. Unter Jomelli ward die Wirtembergische Hofmusik eine der ersten der Welt.«¹ Entsprechend der Vorliebe des Herzogs Carl Eugen stand während Jommellis württembergischen Zeit das Komponieren von Opern im Vordergrund, das Komponieren von Instrumentalmusik und geistlicher Musik stellte nur einen Randbereich dar. Als Oberkapellmeister komponierte Jommelli in Stuttgart und Ludwigsburg circa zwei Bühnenwerke pro Jahr, dabei musste er eigentlich nur die Sujets und die Gestaltung der Opern mit dem Herzog absprechen – Carl Eugen wählte die Libretti aus.

Gut 15 Jahre lang blieb Jommelli am württembergischen Hof. Der Oberkapellmeister genoss anfangs das vollste Vertrauen des Herzogs, Ende der 1760er Jahre verschlechterte sich das Verhältnis allerdings. 1769 bat Jommelli schließlich um seine Entlassung – unbeantwortet gebliebene Briefe an den Hof, Einstellung neuer Musiker ohne Absprache mit ihm, der Tod seiner Frau und Jommellis eigener angegriffener gesundheitlicher Zustand bewegten ihn zu diesem Schritt. Er ging zurück in seine Heimat und lebte bei seinen Geschwistern in Aversa.

¹ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 149f.

² Wolfgang Amadeus Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen

Von dort komponierte er jedoch weiterhin für italienische Städte (etwa Neapel und Rom) sowie regelmäßig für den portugiesischen Hof von Joséf I. in Lissabon. Hier lieferte Jommelli vor allem revidierte Fassungen früherer Opern. Mit seinen letzten, weniger ausgedehnten Opern (zum Beispiel die Opera seria *Armida abbandonata* 1770) erzielte er allerdings in Neapel keine großen Erfolge mehr – Wolfgang Amadeus Mozarts Urteil über Jommellis Musik („zu altväterisch“²) mag dabei für die jüngere Generation charakteristisch sein.

Trotz einer teilweisen Lähmung durch einen Schlaganfall im Jahr 1771 komponierte Jommelli weiter – Giuseppe Sigismondo und sein Bruder halfen dem Komponisten beim Schreiben seiner Partituren und Briefe. Die 1774 komponierte Psalmaphrase ›Pietà Signore‹ dürfte noch einmal recht erfolgreich gewesen sein – zahlreiche Abschriften und Drucke aus dem 18. Jahrhundert belegen ihre weite Verbreitung. Nach einem zweiten Schlaganfall starb Jommelli am 25. August 1774 und wurde in der Kirche Sant’ Agostino della Zecca in Neapel beigesetzt.

Insgesamt wurde und wird Jommelli in erster Linie als Komponist von Opern wahrgenommen. Vor allem in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Verazi experimentierte er – insbesondere während seiner Zeit am württembergischen Hof – mit der Form der italienischen Opera seria, indem französische Elemente in das italienische Musiktheater eingefügt wurden. Das im Libretto angelegte Verwenden von Ensembles und Chören sowie eine freie Kombination derselben mit Accompagnato-Rezitativen und Arien zu Szenenkomplexen setzte Jommelli in seinen Vertonungen um. Die Arien weichen dabei teilweise vom bis dahin etablierten ABA-Schema der Metastasianischen Opern ab.

Wirft man einen Blick auf die am württembergischen Hof komponierten Werke, so fällt auf, dass Jommelli hierbei einige Libretti Verazis vertonte, dem Großteil der Opern aber Libretti Metastasios zugrunde liegen. Diese Zahlen verdeutlichen eigentlich ganz gut Jommellis Wirken: Er experimentierte mit der italienischen Opera seria – vorrangig in den Opern mit Libretti Verazis, bezog aber auch die reformierende Umarbeitung von Metastasio-Libretti in seine Bemühungen ein. Jommelli ging es jedoch nicht nur um dramaturgische und formale Neuerungen, sondern auch um genuin musikalische. In allen Werken sticht nämlich als Merkmal auch das hervor, was seine Musik durchweg kennzeichnet: der Versuch, die Ausdrucksfähigkeit der Musik (und das heißt des Orchesterparts) zu steigern. Die Instrumentalmusik gewinnt bei Jommelli an Eigenständigkeit, indem er die Emotionen der jeweiligen Szene nicht nur wie bisher üblich über den vokalen Part, sondern gerade durch

² Wolfgang Amadeus Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, erweiterte Ausgabe, hrsg. von Ulrich Konrad, Bd.1, Kassel u.a. 2005, S. 358.

eine affektgeladene Instrumentalmusik auszudrücken versuchte. Dies gelang ihm etwa durch eine eigenständigere Behandlung der Bläser, der zweiten Violinen und Bratschen, aber auch durch das gezielte Einsetzen von Crescendo, dem Ansteigen der Lautstärke.

Pelope (1755)

Wie das reformatorische Zusammenwirken von Jommelli und Verazi in den Opern aussah – wie also das vor allem durch Verazi im Libretto angelegte Aufweichen der dramaturgischen Gestaltung der italienischen Opera seria von Jommelli in der musikalischen Umsetzung umgesetzt wurde und wie der Komponist dazu die Ausdrucksfähigkeit des instrumentalen Parts steigerte – , möchte ich Ihnen nun anhand einzelner Beispiele aus solch neuartigen Opern, die am württembergischen Hof entstanden sind, zeigen.

Am Anfang seiner Dienstzeit in Stuttgart, im Jahr 1755, vertonte Jommelli Verazis Libretto *Pelope*, wovon ich Ihnen nun zwei Ausschnitte vorstellen möchte. Das Sujet von Pelope ist – eigentlich typisch für das französische Musiktheater, aber eben zugleich typisch für Verazis Integrieren französischer Elemente in die italienische Opera seria – der Mythologie entnommen. Die Vorgeschichte besagt, dass das Orakel Toante (der Name wurde für die Oper wegen der besseren Aussprache von Oenomaus zu Toante geändert), Vater der Ippodamia, vorhergesagt hatte, dass der zukünftige Gemahl ihn töten und ihn seines Reiches berauben wird. Deswegen soll jeder, der um die Hand der Tochter anhält, mit ihm ein Wettrennen machen – Toante besitzt die schnellsten Pferde, der Verlierer des Wettrennens soll umgebracht werden. Nun beginnt die eigentliche Opernhandlung: Ippodamia und Pelope sind ineinander verliebt und Pelope bereit für den Wettstreit. Zunächst kämpft er erfolgreich gegen wilde Tiere. Dann ruft er Jupiter um Hilfe, ein Unwetter kommt auf und Jupiter erscheint. Im Gegensatz zur mythologischen Überlieferung, bei der ein Rad am Wagen von Ippodamias Vater gelockert wird, kommt in der Oper Neptun Pelope beim Wettrennen zu Hilfe. So erhält Pelope Pferde, die diejenigen des Toante übertreffen, und gewinnt schließlich. Pelope ist jedoch ein ehrlicher Gewinner: Ihm ging es nur um seine Liebe zu Ippodamia; Toante soll sein Leben und auch sein Reich behalten. Daraufhin tritt Toante die Herrschaft an seinen zukünftigen Schwiegersohn ab.

Die Opernhandlung enthält also einige Momente – der Kampf gegen die wilden Tiere, Unwetter, das Erscheinen Neptuns, der Wettkampf – die eine besondere, spektakuläre Umsetzung auf der Bühne verlangen. Entsprechend vielgestaltig ist auch Jommellis musikalische Umsetzung, die entsprechend schon im Libretto Verazis angelegt ist: Neben dem für die italienische Oper typischen Wechsel von Rezitativ und Arie finden sich in jedem

der drei Akte ein längeres deskriptives Instrumentalstück, Duette oder Chöre. Häufig werden dabei auch unterschiedliche Bestandteile zu Szenenkomplexen verknüpft, was wiederum eher an das französische Musiktheater erinnert.

Verdeutlichen möchte ich Ihnen dies nun zunächst an der neunten und letzten Szene im ersten Akt. Zu Beginn teilt Toante mit, dass Pelope gegen wilde Tiere kämpfen soll und sofern er dies überlebt hat, gegen ihn selbst beim Pferde-Wettrennen antreten soll. In der folgenden Regieanweisung wird geschildert, dass die wilden Tiere herausgelassen werden. Pelope kämpft erfolgreich, doch schließlich ruft er Jupiter um Hilfe. Nun kommt ein Unwetter auf, das sich wieder beruhigt und am blauen Himmel erscheint Jupiter, der mit »Donnerkeilen« die wilden Tiere trifft und besiegt. Schließlich rühmt das Volk Pelope, der mit Jupiters Hilfe die wilden Tiere überwinden konnte – das Volk glaubt, dass Pelope so auch das Pferderennen gewinnen kann. Im Libretto ist also von Verazi für die letzte Szene im ersten Akt rezitativischer Gesang und zum Schluss ein Chor vorgesehen, wobei durch längere Szenenanweisungen (wilde Tiere, das Unwetter und das Erscheinen Jupiters) immer wieder Bühnenaktion vorgesehen ist.

Die im Libretto gedruckte Szenenanweisung wird im überlieferten Exemplar der Stuttgarter Aufführung von 1755 durch eine längere handschriftliche Regieanweisung ergänzt, die sehr detailliert beschreibt, wie das Geschehen auf der Bühne umgesetzt werden soll (und wahrscheinlich auch umgesetzt wurde). Als Beispiel lese ich Ihnen davon den Absatz zum Erscheinen Jupiters vor: »Pelope hat sich inzwischen an die nechste Scene retiriret, allwo er auf die Knie niederfällt, und den Jupiter um Hülfe anruft, es erfolget hierauf donnern und blizen, worüber die thiere erschrecken, denn ohngeachtet gehen sie auf den Pelope loß, welcher sich zur Gegenwähr setzet, es erscheint aber Jupiter in einer Wolke, und erschlagt die Thiere mit einem Donnerkeul.«³

Jommelli vertont diese Szene nun zunächst – wie im Libretto vorgesehen – mit einem rezitativischen Gesang, der aber sogleich zu einem Accompagnato-Rezitativ wechselt – zu einem Sprechgesang also, der vom Orchester begleitet wird und in der Tat kommt der Instrumentalmusik hierbei durch ausgedehnte Takte, in denen nur das Orchester spielt (ohne Gesang), eine große Bedeutung zu. Dem schließt sich sofort eine Sinfonia an und zwar an der Stelle, an der im Libretto die Regieranweisung steht, nach der die Kämpfer erscheinen, die Pelope alle besiegt. Die Sinfonia beginnt mit einem »Larghetto«, also einem langsamem Abschnitt, nach einem Trompetensignal erklingt ein »Allegro non presto«, das mit seinem punktierten Rhythmus und den folgenden Sechzehntel- und Zweiunddreißigstellläufen die

³ PELOPE. DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DUCALE DI STUTT GART [...], Stuttgart 1755, S. 36r.

Kämpfer und den stattfindenden Kampf musikalisch untermalt. Dem schließt sich unmittelbar ein rezitativischer Gesang Toantas an, mit dem er ankündigt, dass die wilden Tiere freigelassen werden. Erneut lässt Jommelli durch Zweiunddreißigstelläufe und Triolen den abermaligen, auf der Bühne dargestellten Kampf auch über die Musik hörbar werden. Schließlich erklingt ein kurzes Rezitativ Pelopes: Er bittet Jupiter um Hilfe, entsprechend erklingt in den Violinen eine getragener wirkende Achtelmotivik in zurückgenommenem Tempo (›Larghetto‹). Dies geht sofort in einen deutlich kontrastierenden Abschnitt über: Das ›Allegro con molto spirito‹ ist vor allem von einer triolischen Bewegung in den Violinen sowie aufwärts gerichteten, raschen Läufen in der Bassgruppe geprägt. Dies spiegelt die aufgebrachte Natur rund um das Erscheinen Jupiters wider, die Läufe im Orchester bilden dabei vermutlich die Blitze und »Donnerkeile« ab, die der Gott gegen die wilden Tiere schleudert. Dem schließt sich dann der Chorgesang an, der Pelopes Sieg über die ihm entgegengebrachten Gefahren preist. Entsprechend der Vorgabe im Libretto erklingt als Mittelteil ein etwas zurückgenommener, kleiner besetzter Abschnitt, um dann noch einmal den ersten Teil im Tutti zu wiederholen. Danach folgt wieder ein kontrastierender, kleiner besetzter Choranteil und schließlich erklingen als letzter Abschnitt noch einmal die preisenden Worte des ersten Tutti-Chor-Abschnitts »La tua gloria eterna«. Dieses Mal aber ist dieser in zurückgenommener Besetzung vorgesehen, indem nur der Bass singt und er lediglich ab und zu von Sopran und Alt ergänzt wird. Mit einem längeren instrumentalen Nachspiel, das mit Läufen und punktierten Rhythmen den fröhlichen Gestus des Chorgesangs aufgreift, endet schließlich der erste Akt.

An dieser neunten Szene kann man also gut sehen, wie über die Anlage im Libretto ganz unterschiedliche Abschnitte – rezitativischer Gesang, Instrumentalmusik und Chor – zu einem großen Szenenkomplex zusammengefügt werden – in der metastasianischen Oper hätte der Akt lediglich mit einer Arie oder höchstens mit einem Duett geschlossen. Dabei ergänzen sich selbst innerhalb der einzelnen Abschnitte verschiedene Bestandteile wie zum Beispiel der rezitativische Gesang Toantes in der eigentlich instrumentalen Sinfonia, der dann wiederum durch die Aufforderung, die wilden Tiere frei zu lassen, den nächsten Abschnitt mit programmatischer Instrumentalmusik im Prinzip zwingend erforderlich macht. Die Szene ist somit zugleich ein Beispiel für das Verwenden von spektakulärem Bühnengeschehen, das durch die handschriftlichen Anweisungen im Libretto zusätzlich dokumentiert ist. Zugleich entspricht dies Jommellis Intention, die Ausdrucksfähigkeit des Orchesterparts zu steigern, denn die Aktion auf der Bühne, die zum Teil ohne Gesang stattfindet, verlangt nach einer

untermalenden Instrumentalmusik – oder anders betrachtet: die programmatische Orchestermusik gibt dem Geschehen auf der Bühne den nötigen Raum und die nötige Zeit.

Auch im zweiten Akt von *Pelope* gibt es eine Passage, die spektakuläres Bühnengeschehen vorsieht und damit programmatische Instrumentalmusik notwendig macht – auf den Auftritt Neptuns werden wir nun noch einen kurzen Blick werfen. Im Libretto beschreibt Pelope in der achten Szene ein Unwetter: das Meer tobt, es stürmt und ein Gewitter zieht auf. Plötzlich beruhigen sich die Naturelemente, sodass Pelope sich fragt, wer dies so schnell bewirken konnte. In der Ferne meint er, eine Gottheit zu erkennen. Dass dem so ist, schildert die Regieanweisung zu Beginn der neunten Szene: Nachdem sich das Meer beruhigt hat, sollen die Wellen auseinander gehen und Neptun auf einem Wagen erscheinen. Dieser wird von vier Seepferdchen gezogen; Tritonen folgen, die wiederum vier mutige Pferde führen. Schließlich spricht Neptun Pelope an, dass dieser seiner Hilfe würdig ist, da er so tugendhaft sei.

Jommelli wählt dafür eine interessante musikalische Lösung: Im Prinzip setzt er die Worte Pelopes aus der achten Szene und die Regieanweisung zu Beginn der neunten Szene gemeinsam in einem musikalischen Großabschnitt um: Das ›Allegro con spirito‹ der achten Szene stellt quasi mit den Worten Pelopes ein *Accompagnato-Rezitativ* dar. Allerdings handelt es sich nicht um eine einfache Instrumentalbegleitung, vielmehr ist die Instrumentalmusik so sprechend komponiert, dass deutlich wird, dass sie das ausdrückt, was Pelope beschreibt und auch in der Regieanweisung zur neunten Szene genannt wird. Läufe und Bewegungen in Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, unterstützt von dynamischen Kontrasten bilden die unruhige Natur ab. Wie das Wetter beruhigt sich auch plötzlich die Musik: In langsamem Tempo (›Andante‹) und deutlich zurückgenommener Dynamik (›piano assai‹) erklingen ruhige Achtelbewegungen und lang ausgehaltene Noten. Diesem musikalischen Großabschnitt schließt sich dann unmittelbar der Gesang des Neptuns an – ein majestätisch wirkender punktierter Rhythmus unterstützt in der neunten Szene den Auftritt der Meeressgottheit.

Es handelt sich hier also wie bei der letzten Szene des ersten Aktes um eine Passage, in der Verazi bereits im Libretto Bühnengeschehen und ein Zusammenschließen verschiedener Bestandteile vorgesehen hat, allerdings setzt Jommelli sich mit seiner Vertonung ein Stück weit über die Anlage im Libretto hinweg: Achte und neunte Szene werden hier durch die musikalische Gestaltung Jommellis untrennbar zu einem Komplex zusammengefügt, bei dem der Instrumentalmusik eine bedeutungstragende Rolle zukommt. Was die Singstimme beschreibt, wird mit dem Orchester vergegenwärtigt – ausgedehnte

instrumentale Abschnitte zwischen den Vokalpassagen verdeutlichen dabei das Geschehen, das laut den Regieanweisungen auf der Bühne realisiert wird.

Vologeso (1766)

Auch 1766 vertonte Jommelli anlässlich des Geburtstags von Herzog Carl Eugen ein Libretto von Verazi – *Vologeso*. Eigentlich handelt es sich dabei um kein Libretto, das für Verazis reformorientierte Position angeführt werden kann. Das Libretto weist nämlich eine gewisse Nähe zur ursprünglichen Quelle auf – Apostolo Zenos Libretto *Lucio Vero*, das im Jahr 1700 von Carlo Francesco Pollarolo zum ersten Mal vertont wurde. Doch Verazi überarbeitete die italienische Vorlage, indem er einige Szenen kürzte – insbesondere Rezitative und Stränge der Nebenhandlung wurden gestrichen –, andere Szenen erweiterte beziehungsweise veränderte Verazi, indem er beispielsweise Gleichnisarien strich und stattdessen Arientexte einfügte, die deutlicher den unmittelbaren Gefühlsmoment zum Ausdruck bringen. Des Weiteren spitzte er den Handlungsverlauf stärker auf die Finali zu, indem er – und dies ist wiederum charakteristisch für Verazis reformorientierte Libretti – den Aktschlüssen durch Ensembles ein besonderes Gewicht verlieh – so endet der erste Akt mit einem Quartett, der zweite mit einem Terzett und der dritte Akt schließlich mit einem Chor. Insofern ist es also doch gerechtfertigt, Ihnen diese Oper in diesem Kontext als Beispiel vorzuführen, vor allem weil hier die Gleichzeitigkeit traditioneller und reformatorischer Opera-Seria-Gestaltung besonders deutlich wird.

Die Opernhandlung von *Vologeso* beruht auf einem antiken Sujet. Der Vorgeschichte entsprechend befindet sich der Partherkönig Vologeso, dessen Frau die Armenische Königin Berenice werden soll, im Krieg mit den Römern. Der Römer Lucio Vero, der die Prinzessin Lucilla heiraten soll, siegt bei der Schlacht und nimmt Berenice gefangen, in die er sich schließlich verliebt. Hier beginnt die eigentliche Opernhandlung: Berenice wird von Lucio Vero gefangen gehalten und beide glauben, Vologeso sei in der Schlacht gestorben, Berenice widersetzt sich aber Lucio Veros Annäherungsversuchen. Vologeso gelingt es heimlich in den Palast zu kommen. Lucio Vero will schließlich Berenice als erste aus einem goldenen Becher trinken lassen, doch Vologeso entreißt ihn ihr noch rechtzeitig, da er Gift für Lucio Vero untergemischt hatte. Daraufhin erkennt Berenice Vologeso, der schließlich in den Kerker geworfen wird. Als der Gefangene im Amphitheater einem Löwen ausgesetzt wird, glaubt Vologeso, Berenice sei ihm untreu geworden, woraufhin Berenice zu Vologeso ins Amphitheater steigt. Da der Löwe schon frei gelassen wurde, wirft Lucio Vero Vologeso sein

Schwert zu, um Berenice zu retten. Daraufhin erkennt Lucilla, dass Lucio Vero ihr nicht treu ist. Vologeso wird wieder in das Gefängnis gesperrt.

Im zweiten Akt möchte Lucio Vero Vologeso die Freiheit schenken, wenn dieser ihm Berenice gibt. Vologeso stimmt jedoch nicht zu und warnt Berenice vor Lucio Vero. Schließlich stellt Lucio Vero sie vor die Wahl: entweder das Leben Vologesos oder seine Hand, woraufhin Berenice Lucio Vero ihr Herz verspricht, um Vologesos Leben zu retten. Vor Vologeso sagt Lucio Vero, dass ihm nun Berenice gehört, doch Berenice verlangt, dass er ihr Herz aus ihr herausreißen solle, da sie ihm nur das Herz versprochen habe. Daraufhin lässt Lucio Vero Vologeso und Berenice einsperren.

Der dritte Akt beginnt mit einem Aufstand, der angezettelt wurde, weil Lucio Vero Lucilla untreu war. Vologeso wird aus dem Gefängnis geholt, um beim Aufstand zu helfen, Berenice glaubt, er sei zum Tode verurteilt. Ihr wird ein schwarzes, mit einem Tuch verdecktes Becken gebracht. Berenice glaubt, der Kopf Vologesos wäre darauf, als sie es jedoch aufdeckt, liegt darauf eine Krone und ein herrlicher Palast erscheint. Berenice bleibt aber nach wie vor Vologeso treu. In diesem Moment kommen die aufständischen Truppen herein, die dem Tyrannen Lucio Vero die Herrschaft entreißen möchten. Lucilla stoppt den Aufstand und stellt Lucio Vero vor die Wahl, ob er sie zur Frau nehmen möchte oder nicht. Lucio Vero entscheidet sich schließlich für Lucilla und gibt Vologeso das Reich und Berenice.

Es handelt sich also bei *Vologeso* um eine traditionelle Opera-seria-Handlung – der Konflikt löst sich am Ende zu einem lieto fine, einem glücklichen Schluss. Auch der Libretto-Aufbau Verazis mit einer recht klassischen Abfolge von Rezitativ und Arie ähnelt dem Typus, wie ihn Metastasio etablierte. Im Libretto finden sich keine längeren Regieanweisungen, die spektakulärem Bühnengeschehen Raum geben würden – selbst an den Stellen, bei denen es die Handlung ermöglichen würde. Beispielsweise geschieht der Kampf gegen den Löwen quasi ›nebenbei‹, während des Rezitativs wirft Lucio Vero Vologeso sein Schwert zu und der Löwe wird getötet.

Ein Beispiel für den traditionellen Anteil der Oper ist die Arie »Luci belle« in der fünften Szene des ersten Aktes. Nach einem Rezitativ folgt eine Arie Lucio Veros, in der er die schönen Augen Berenices besingt, durch die er sich wieder Ruhe erhofft. In der zweiten Strophe fragt er sich schließlich, was diese Augen in ihm auslösen könnten, wenn Berenice nicht mehr von der Trauer wegen Vologeso gefangen wäre, sondern sich Lucio Vero öffnen könnte.

Jommellis Vertonung beginnt mit einem recht ausgedehnten instrumentalen Vorspiel, das die Motivik der Singstimme bereits vorweg nimmt. Wie üblich gibt es neben einigen Wortwiederholungen im A-Teil einen zweimaligen Textdurchlauf, wobei Jommelli auch virtuose Koloraturen integriert, die den Wörtern »pace« (Frieden oder Ruhe) und »cor« (Herz) besonderes Gewicht verleihen. Der B-Teil, der die nachdenklichere zweite Strophe vertont, ist im Tempo zurückgenommen und leitet dann wieder zur Wiederholung des A-Teils über. Allerdings wird nicht – wie bei einer da-Capo-Arie typisch – der gesamte A-Teil wiederholt, sondern nur ein Abschnitt, der durch ein Zeichen (»Segno«) gekennzeichnet ist – es handelt sich um eine dal-Segno-Arie, die Jommelli sehr häufig als Arienform in seinen Opern wählte.

Neben solch traditionellen Anteilen gibt es aber auch Passagen, die von der typischen Opera-seria-Erwartung abweichen. Ein Beispiel hierfür ist die Arie »Tu chiedi il mio core« der Berenice im zweiten Akt. Bereits der Text im Libretto Verazis verlangt besondere Beachtung; Verazi sieht hier nämlich keine Arie vor, die lediglich der Darstellung eines Gefühls dient, sondern im Prinzip findet konkret Handlung in der Arie statt. Im vorherigen Rezitativ hat Lucio Vero Berenice vor die Wahl gestellt, ob sie ihm ihr Herz gibt und damit Vologesos Leben rettet. In der Arie überlegt Berenice nun und entscheidet sich dafür, ihr Herz Lucio Vero zu versprechen, um nicht Vologesos Leben aufs Spiel zu setzen. Sie trifft diese Entscheidung, weil sie keinen anderen Rat mehr weiß. Verazi legt also in die Arie die eigentliche Entscheidungsfindung.

Diese Besonderheit wird durch Jommellis Vertonung noch einmal mehr hervorgehoben, denn er wählt keine klassische da-Capo- oder dal-Segno-Arie, mit der die Arie auch dramaturgisch wieder an ihren Anfangspunkt zurückkehren würde. Vielmehr wählt er eine deutlich offenere Form, die in der Gestaltung zum Teil an ein Accompagnato-Rezitativ, zum Teil an eine Arie erinnert, um damit die dramaturgisch wichtige Gefühlsentwicklung musikalisch zu verdeutlichen. So sieht Jommelli eben keine Wiederholung der ersten Strophe am Ende vor, sondern vertont den ganzen Text (mit einigen internen Wiederholungen) fortlaufend und fügt nur am Ende noch einmal die letzten zwei Zeilen der ersten Strophe an (»l'ira sospendi: Sì, il cor ti darò« – Mäßige deinen Zorn: Ja, ich werde dir mein Herz geben). Hervorzuheben ist hierbei die Instrumentalbegleitung, die den Gefühlzustand der Protagonistin widerspiegelt: Ruhiger gehaltene, lyrische Passagen wechseln mit Abschnitten, die von Läufen und dynamischen Gegensätzen auf engem Raum geprägt sind. So lässt Jommelli über den Orchesterpart die Unruhe und innere Zerrissenheit Berenices geradezu hörbar werden.

Die im Libretto vorgesehene Verwendung von Ensemble und Chor stellt auch eine Modifizierung des klassischen Seria-Aufbaus dar. Am Ende des ersten Aktes – als im Amphitheater nach dem Kampf gegen den Löwen allen klar ist, dass Berenice Vologeso liebt, Lucio Vero seiner Lucilla jedoch untreu ist – sieht Verazi ein Quartett vor, in dem alle ihre Gefühle mitteilen: Berenice und Vologeso zwar glücklich, einander treu zu sehen, aber zugleich verzweifelt, da sie nicht zusammen sein dürfen; Lucio Vero und Lucilla verzweifelt und enttäuscht angesichts ihrer unerfüllten Liebe. Typisch für Verazi ist das Quartett so angelegt, dass zunächst alle vier Figuren auf der Bühne sind und schließlich Lucio Vero und Lucilla die Bühne verlassen, es also zu der für Verazi charakteristischen Reduktion der Personen- (und damit Stimmen-)Anzahl kommt. In Jommellis Vertonung baut es sich zwei Mal entsprechend bis zur Vierstimmigkeit auf, um dann mit einem Duett von Berenice und Vologeso zu enden.

Fetonte (1768)

Zwei Jahre später, im Jahr 1768, also gegen Ende seiner Dienstzeit am württembergischen Hof, vertonte Jommelli noch einmal ein Libretto von Verazi – im Gegensatz zu *Vologeso* ist *Fetonte* wieder deutlicher dem reformorientierten Ansatz verpflichtet. Dieses Mal diente kein älteres Opera-seria-Libretto als Quelle, sondern Verazi orientierte sich am Textbuch der Tragédie en musique *Phaéton* von Philippe Quinault, die 1683 von Jean-Baptiste Lully in Musik gesetzt worden war. Entsprechend der Vorlage – ein Libretto des französischen Musiktheaters – handelt es sich hierbei um einen mythologischen Stoff, der Szenerie, Musik und Tanz verband und einige Möglichkeiten für spektakuläre Bühneneffekte bot.

Die Oper handelt von Fetonte, Sohn des Sole und der Climene, der Libia liebt, die Erbin des Reichs der Jackeser. Orcane, König von Kongo, und Epafo, König von Ägypten, der wiederum auch Libia zur Frau haben möchte, fordern einen Beweis für Fetontes göttliche Abstammung. Das Orakel hatte schließlich prophezeit, dass der zukünftige Gemahl Libias ein Göttersohn wäre. Als Beweis soll Fetonte seinen Vater um Erlaubnis bitten, einen Tag mit dem Sonnenwagen und der Strahlenkrone am Himmel zu erscheinen. Sole warnt seinen Sohn vor diesem Plan; Fetonte weist die Hilfe Fortunas ab. Schließlich erscheint Fetonte am Horizont mit dem Sonnenwagen. Unkontrolliert breiten sich die Flammen aus, Jupiter erscheint am Himmel und schleudert seinen Blitz. Dieser trifft Fetonte, der ins Meer stürzt. Libia, die nichts von Fetontes Vorhaben wusste, stirbt vor Schmerz und Climene stürzt sich aus Verzweiflung ins Meer.

Verazi und Jommelli bewegen sich bei ihrer Version von *Fetonte* nun vielfach abseits der Konventionen der Opera seria, indem sie auch hier Elemente des französischen Musiktheaters integrieren und sie mit neuartigen Formen und dramaturgischen Lösungen experimentieren. Dies wird schon zu Beginn der Oper deutlich. Es erklingt zwar eine Sinfonia, aber diese weicht von den damaligen Hörgewohnheiten ab. Üblicherweise erklang zu Beginn einer italienischen Oper ein instrumentales Eröffnungstück, die Sinfonia. Sie bestand in der Regel aus drei Sätzen: einem raschen ersten Satz, einem langsamen zweiten Satz und schließlich einem schnellen, tanzartig gestalteten dritten Satz. Dies alles erklang bei geschlossenem Vorhang – erst anschließend begann die eigentliche Opernhandlung.

Bei *Fetonte* ist dies anders. Zunächst beginnt die Oper wie zu erwarten mit einem raschen ersten Satz (›Allegro di molto‹) und anschließend erklingen auch ein zweiter langsamer und ein dritter schneller Satz, aber mit diesen wird schon der Anfang der Opernhandlung und damit Geschehen auf der Bühne verknüpft. Im Libretto wird ausführlich beschrieben, wie das Ganze von statten gehen soll: Am Ende des ersten Satzes öffnet sich der Vorhang und man sieht ein Ballett der Priester. Dann erscheint Climene von weiteren Priestern begleitet, die beim Andante (sozusagen dem zweiten Satz der Sinfonia, in der Partitur als ›Larghetto‹ bezeichnet) zunächst alleine singt und dann vom Chor abgelöst wird, wobei dieser wiederum vom Tanz der Priester begleitet wird. Dem folgt der dritte Satz der eigentlichen Sinfonia (erneut ein ›Allegro di molto‹), bei dem nun wieder kein Gesang erklingt, der aber dennoch mit Bühnengeschehen verbunden ist. Es handelt sich um programmatische Musik, die die Opernhandlung mit den Mitteln der Instrumentalmusik unterstützt: Die Priester fliehen, Climene bleibt alleine in der Höhle zurück, die schließlich einstürzt. In der Musik wird dies durch zahlreiche Sechzehntelbewegungen und dynamische Kontraste nachgezeichnet. Anschließend folgt dann die zweite Szene mit dem Auftritt der Thetis.

Verazi und Jommelli haben hier also für die Eröffnung der Oper eine neue formale Lösung geschaffen: Einerseits gibt es die für die italienische Opera seria zu erwartende dreisätzige Anlage der Sinfonia, andererseits wird diese aber zugleich mit der ersten Szene verknüpft, wobei im Libretto trotzdem ganz klar von den drei Sätzen der Sinfonia die Rede ist. Dadurch verwischen die Grenzen zwischen eröffnendem Instrumentalstück und eigentlicher Opernhandlung und verschiedene musik-theatrale Bausteine – Instrumentalsatz, solistischer Gesang, Chor, Tanz und programmatische Musik – werden zu einem Komplex zusammengeschlossen.

Der Fetonte-Stoff bot insgesamt genug Möglichkeiten für großangelegtes Bühnengeschehen – ganz besonders gilt das für Fetontes Erscheinen mit dem Sonnenwagen im dritten Akt. Im Libretto wird zu Beginn der sechsten Szene durch eine ausführliche Regieanweisung beschrieben, wie Fetonte am Horizont auftaucht: »Phaeton auf dem Sonnenwagen erscheint von ferne an dem Horizont. So wie derselbe auf seinem Wege verirrt, und an dem entzündeten Himmel vor- und hinterwärts ganz verlegen umher fährt, breiten sich in der Luft fürchterliche mit dichtem Rauch vermengte Flammen aus, welche bis an die Erde reichen, und eine allgemeine Entzündung drohen.«⁴ Der folgende Dialog zwischen Epafo und Climene dient schließlich auch der Beschreibung des Geschehens am Himmel – je deutlicher wird, dass Fetonte scheitert, um so mehr wächst Climenes Angst um Fetonte und Epafos Entsetzen über die Flammen, die sich überall ausbreiten.

Jommellis Vertonung beginnt nun zunächst mit dem Gespräch zwischen Epafo und Climene, wie im Libretto vorgesehen als Rezitativ komponiert. An der Stelle, an der die beiden zunehmend Fetontes Fahrt auf dem Sonnenwagen und dessen verheerende Folgen wahrnehmen, wechselt die Musik zu einer deutlich programmatischeren. Eine Motivik aus Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln verbunden mit starken dynamischen Kontrasten untermalt das dramatische Geschehen. Unterbrochen wird dies immer wieder durch rezitativischen Gesang – programmatische Orchestermusik, beschreibende Rezitation und konkrete Aktion auf der Bühne spielen hier also zusammen. Wie dies 1768 auf der Bühne realisiert wurde, kann man einer Skizze entnehmen, die glücklicherweise im Hauptstaatsarchiv Stuttgart überliefert ist. Dank einer elaborierten Bühnenmaschinerie schwebte Fetonte tatsächlich in der Luft mit dem Wagen und bewegte sich am Himmel entlang.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Verazi und Jommelli Werke schufen, die die italienische Opera seria um Elemente des französischen Musiktheaters wie das Verwenden von Ensembles und das Einbinden von spektakulärem Bühnengeschehen ergänzte. Dies führte insbesondere zur Bildung von größeren Szenenkomplexen, indem Bestandteile, die sonst eher getrennt nacheinander erklangen, untrennbar zusammengehörten – rezitativischer und arioser Gesang wechseln etwa mit programmatischer Instrumentalmusik. Vorzufinden ist dies vor allem in den Opern, denen ein mythologisches Sujet zugrunde liegt, deren Libretto-Vorlage also zumeist dem französischen Musiktheater entstammt – deutlich wird dies bei einem

⁴ *FETONTE. DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL GRAN TEATRO DUCALE DI LUISBURGO* [...], Stuttgart 1768, S. 143.

Vergleich der Vertonung des Kampfes gegen die wilden Tiere. Während bei *Pelope* die Szene genutzt wird, um eine aufwendige Bühnenaktion zu realisieren, geschieht bei *Vologeso*, dessen Libretto eine Bearbeitung einer älteren Opera seria darstellt, der Kampf gegen den Löwen nur ›nebenbei‹ – es gibt keine längere programmatische Instrumentalmusik oder größeres Bühnengeschehen.

Bei allen Opern finden sich hingegen bei Jommellis Vertonung sowohl klassischere Dal-Segno-Arien, als auch offenerer Formen – eine Beobachtung, die sich allerdings ebenfalls auch für Jommellis Opern, die ein Libretto Metastasios vertonen, machen lässt. Die vermutlich interessanteste Beobachtung ist, dass Jommelli wahrscheinlich das, was er eigentlich in all seinen Opern umzusetzen versuchte, in der Zusammenarbeit mit Verazi – und zwar insbesondere bei den Libretti, deren Sujet der Mythologie entnommen ist – besonders verwirklichen konnte: Die im Libretto enthaltenen ausführlichen Szenenanweisungen, die spektakuläres Bühnengeschehen vorsehen, verlangen nach programmatischer Instrumentalmusik oder zumindest nach einer Orchesterbegleitung, die auf die Aktion auf der Bühne eingeht. Jommellis Bestreben, die Ausdrucksfähigkeit des Orchesterparts zu steigern, konnte er also gerade in der Vertonung von Verazis Libretti besonders verwirklichen. Auf diese Stellen trifft also in besonderem Maße zu, was der Komponist, Musiktheoretiker und kurpfälzische Kapellmeister Georg Joseph Vogler allgemein über Jommellis Komponieren schrieb und was damals bemerkenswert neu war: »Er [Jommelli] sprach ohne Wörter, und ließ die Instrumenten [sic!] fort declamiren, wenn der Dichter schwieg.«⁵

⁵ Georg Joseph Vogler: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, V–VI* (Oktober–Dezember 1778), S. 160.

Literatur (Auswahl):

Dubowy, Norbert: Art. »Verazi, Mattia«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel u.a. 2006, Sp. 1424–1426.

Haug-Moritz, Gabriele: »Carl Eugen«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz et al, Stuttgart 1997, S. 258–264.

Henze, Sabine: »Zur Instrumentalbegleitung in Jommellis dramatischen Kompositionen«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3 (1982), S. 168–178.

Hochstein, Wolfgang: *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli*, Bd. 1, Hildesheim 1984.

Nägele, Reiner: Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 9, Kassel u.a. 2006, Sp. 1148–1159.

Ders.: »Die Württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme«, mit einer Zusammenstellung der Musikerliste von Bärbel Pelker, in: *Süddeutsche Hofkapellen. Eine Bestandsaufnahme (= Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 1)*, hg. v. Silke Leopold u. Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 479–536.

Petzold McClymonds, Marita: »Jommelli, Verazi und »Vologeso«. Das hochdramatische Ergebnis einer schöpferischen Zusammenarbeit«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 3 (1996), S. 213–222.

Dies.: *Niccolò Jommelli. The last Years, 1769–174*, Michigan 1980, (= Studies in Musicology 23).

Schauer, Eberhard: »Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon der Hofmusiker, Tänzer, Operisten und Hilfskräfte«, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hrsg. v. Reiner Nägele, Stuttgart 2000, S. 11–83.

Tolkoff, Audrey Lyn: *The Stuttgarter Operas of Niccolò Jommelli*, Diss., Yale 1974.