

Italien und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jahrhunderts

 SEBASTIAN WERR

Eine Untersuchung der Rezeption der Opéra comique in Italien mag auf den ersten Blick wenig ertragreich erscheinen. Während ihre Werke im übrigen Europa die Bühnen beherrschten, konnten sie sich hier nie recht im Repertoire etablieren. Wiederholt wurden Versuche unternommen, dies zu ändern; belegt sind immer wieder Vorstellungsserien einzelner Werke, in der Regel mit Rezi-tativen und in italienischer Übersetzung. Kurzzeitig gab es sogar lokale Auf-führungstraditionen, aber von einer auch nur annähernd flächendeckenden Ver-breitung konnte nicht die Rede sein. Eines von vielen gescheiterten Expe-ri-menten war das Gastspiel einer französischen Theatertruppe im Teatro d'An-ge-nnes in Turin – wo eine Tradition französischsprachigen Theaters bestand – im Frühjahr 1858, wobei Opéras comiques in Originalsprache und mit gespro-chenen Dialogen gespielt wurden. Wegen wirtschaftlicher Erfolglosigkeit fand das Unternehmen ein vorzeitiges Ende.¹

Verstärkt fanden sich die Werke der Opéra comique erst in den letzten Jahr-zehnten des 19. Jahrhunderts auf den Spielplänen der italienischen Theater. Als Folge der in den vorhergehenden Jahren erfolgten breiten Rezeption der großen Opern Giacomo Meyerbeers war das Interesse am Musiktheater aus Frankreich allgemein gewachsen. Nicht nur brachte man nun auch seine Opéras comiques in Italien auf die Bühne – *Dinorah* mit mehr Erfolg als *L'étoile du Nord* –, son-der-n auch die anderer Komponisten. Daneben konnte das italienische Musikle-ben aus eigener Kraft nicht genug bieten, um das Interesse des Publikums zu befriedigen. Nicht ohne Grund spricht man von dem Abschnitt der Opernge-schichte zwischen Donizettis letzten Opern und dem Aufkommen der “giovane

¹ Zur Aufführung gelangten Aubers *Les diamants de la couronne*, *Haydée* und *Le do-mino noir*, Adams *Le châlet* und *Si j'étais roi!*, Thomas' *Le Caïd* und Halévys *Les mous-quetaires de la reine*, s. CORDERO DI PAMPANATO, “Alcuni appunti sul teatro melodramma-tico francese in Torino nei secoli XVII, XVIII e XIX”, *Rivista musicale italiana* 37 (1930), S. 562-571, und 38 (1931), S. 21-36.

scuola” auch vom “periodo verdiano”. Wenngleich auch einige “compositori minori” mit einzelnen Werken langanhaltende Erfolge verbuchen konnten, so wurde die italienische Oper letztlich von Giuseppe Verdi dominiert. Im Jahre 1856 beobachtete ein Kritiker:

“Se Verdi tacesse noi non avremmo che rappresentare sui nostri teatri, e giocaforza ci sarebbe mestieri ricorrere alla Francia per offrire novità agli spettatori. Le opere di Meyerbeer sono già quasi esaurite nei teatri principali, poiché ai minori non si possono accontentare: ci sarà d’uopo in breve (ove non sorga un nuovo ingegno) dar mano al repertorio francese di Halévy, di Auber, di Adam e degli altri che illustrano le scene parigine.”²

Frankreich war wohl das einzige Land, das über ein Opernleben verfügte, aus dem man sich in Italien bedienen konnte. Es sei hier ein Exkurs gestattet, der notwendig ist, um die volle Bedeutung aufzuzeigen, der der französischen Oper hierbei zukam. Die Forschung widmete sich bisher vor allem dem in den ersten Theatern Italiens angesiedelten Musikleben. Wenig Beachtung fand aber der Umstand, daß das Repertoire der “teatri minori”, der zweitklassigen Theater der großen Städte sowie der Provinztheater, sich davon signifikant unterschied.³ Ein typisches Theater dieser Art war der Mailänder Circo Cineselli,⁴ das spätere Teatro dal Verme. Ab Mitte der sechziger Jahre begann man in der Lokalität das typische Opernrepertoire der “teatri minori” aufzuführen. “Fra lo sparo delle gazzose e il fumo degli zigari, l’opera buffa e l’opera seria hanno fatto il loro ingresso trionfale in quei due teatri popolari che si chiamano il Nuovo teatro Re ed il Circo Cineselli”, beschrieb der Berichterstatter der *Gazzetta musicale di Milano* das Ambiente, und fügt an: “Non andiamo a cercare in questi ambienti il sublime d’arte.”⁵ Die oben erwähnten aufführungspraktischen Schwierigkeiten von Meyerbeers Opern, die die Verbreitung an kleineren Bühnen erschwerten, trafen natürlich genauso auf Wagners Werke zu. Diese fanden zwar mit Beginn der siebziger Jahre zunehmendes Interesse in Italien, aber für das breite Publikum werden Wagners Opern nicht die Bedeutung gehabt haben, die sie bei der Fachwelt fraglos genossen. Um das Unterhaltungsbedürfnis der breiten Masse zu befriedigen, waren auch Verdis spätere Werke – in denen der populäre Charakter der mittleren Opern zugunsten des Dramas in den Hintergrund gerückt war – nur mehr bedingt geeignet. Neben Werken wie *Il trovatore*

² *Il trovatore* (1856), Nr. 100, S. 1.

³ S. dazu SEBASTIAN WERR, *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente* (= Primo Ottocento, 2), Wien: Edition Praesens 1999, S. 12ff.

⁴ Der Name geht auf Gaetano Cineselli zurück, einen von König Vittorio Emanuele II. protegierten Kunstreiter, der dort ursprünglich seine Pferdedressuren darbot.

⁵ *Gazzetta musicale di Milano* (1866), S. 131.

oder *La traviata* wurde das Repertoire von den schon klassischen Werken von Rossini oder Donizetti sowie einer Reihe neuerer Opern heute vergessener Kleinmeister beherrscht. In der ersten Stagione des Circo Cineselli im Jahre 1866 wurden beispielsweise Errico Petrellas *Le precauzioni*, Gioachino Rossinis *Il barbiere di Siviglia* und Serafino De Ferraris *Pipelet* gespielt.⁶

Hinzu trat im Laufe der Zeit eine neue Gattung des französischen Musiktheaters: Die Opéra bouffe. Die Inkompatibilität von Opera buffa und Opéra comique beruhte – wie später noch ausführlicher dargestellt werden soll – zu einem wesentlichen Teil darauf, das letztere nicht zwingend komisch war. Es überrascht nicht, daß die französische Oper in dem Moment in Italien an Bedeutung gewann, als sich von der Opéra comique eine Gattung abspaltete, die sich eben die Rückkehr zu einer heiteren, buffonesken Musik zum Ziel gesetzt hatte. Der europaweite Erfolg der Opéras bouffes von Jacques Offenbach und Charles Lecocq setzte sich auch in Italien fort. Eine Schilderung von Eduard Hanslick aus dem Jahre 1880 gibt einen plastischen Eindruck von der Bedeutung dieser Komponisten für das Repertoire der italienischen Bühnen:

“Ich brauche keine lustigen Bücher, ich bin selber lustig!” sagte ein lebenswürdiger Wildfang, als ich ihm humoristische Lectüre anbot. Könnten die Italiener von heute das Gleiche von sich rühmen! Sie, die vordem so viel lachende Melodien, so viel musikalischen Frohsinn produzierten, daß halb Europa damit versorgt ward, sind jetzt durch Politik und Geschäfte verdrießlich geworden und ‘brauchen lustige Bücher’, das heißt, sie müssen für ihre musikalische Erheiterung ununterbrochen Offenbach und Lecocq importieren. In jeder größeren Stadt wird von französischen und italienischen Operettensängern allabendlich die *Schöne Helena*, *Blaubart*, die *Prinzessin von Trapezunt*, vornehmlich aber *Madame Angot* aufgeführt. Gesellschaften dritten Ranges, haben sie doch ein regelmäßig starkes Publikum von Italienern, welche der Buffomusik nicht entbehren können und doch musikalisch selber nicht mehr lustig sind. In diesen Operetten muß wirklich ein unverwüstlicher Fonds von Komik und Melodienreiz stecken, wenn sie selbst bei so mittelmäßiger, mitunter elender Darstellung noch Liebhaber finden. *Angot* namentlich wurde – in Rom französisch, in Neapel italienisch – fast die gesamte Saison hindurch gegeben.”⁷

Dadurch wurde auch die Neugier auf ältere komische Opern aus Frankreich geweckt, wenngleich diese nie an die Beliebtheit Offenbachs und Lecocqs herankommen konnten. In Italien wurde zwischen Opéra comique und Opéra bouffe/Operette kaum differenziert, da durch Übersetzung und musikalische Bear-

⁶ ANTONIO CALZONI, *Per la storia di alcuni minori teatri milanesi*, Milano: Eigenverlag 1932, S. 63f.

⁷ EDUARD HANSLICK, “Opern und Theater in Italien”, in: DERS., *Musikalische Stationen*, Berlin: Hofmann 1880, S. 45-74, hier S. 51ff.

beitung eine weitgehende Nivellierung stattfand.⁸ Nicht durchsetzen konnte sich eine Übersetzung des Terminus “Opéra bouffe” in “Opera buffona”, die Antonio Ghislanzoni im Jahre 1866 in einer Rezension von Offenbachs *La belle Hélène* vorgeschlagen hatte.⁹ Unterschiedslos wurden sie in der Regel unter “Opera comica” subsumiert, ein Terminus, der – wie an einigen Beispielen gezeigt werden soll – gelegentlich auch für italienische Opern Verwendung fand, die auf die eine oder andere Weise eng mit der Opéra comique verbunden sind.

Die neuere Forschung hat den französischen Einfluß als einen der mächtigsten Kräfte in der Entwicklung der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts identifiziert. Er läßt sich vielleicht am ehesten als ein Pool begreifen, aus dem je nach Bedarf entnommen wurde, was italienische Komponisten und Librettisten gerade benötigten. Nicht nur Grand opéra, sondern auch Opéra comique, Opéra bouffe und das Sprechtheater trugen zu der Erweiterung und Erneuerung des musikdramatischen Vokabulars bei. Schon bevor die Opéra comique auf breiterer Basis in Italien rezipiert wurde, hinterließ sie Spuren im italienischen Musiktheater, und zwar nicht nur in der komischen, sondern auch in die ernsten Oper. Eine wichtige Rolle wird in diesem Zusammenhang sicherlich Giacomo Meyerbeers Oper *Robert le Diable* gespielt haben, die ja bekanntlich ursprünglich als Opéra comique geplant gewesen war und die erst zu einem relativ späten Zeitpunkt der Entstehung zu einer Grand opéra umgearbeitet wurde.

Das Strophenlied, hier in der Regel mit zwei Strophen, gewann in der italienischen Oper der Mitte des 19. Jahrhunderts stark an Bedeutung. Es fand vor allem dann Verwendung, wenn der Einlagecharakter der jeweiligen Nummer unterstrichen werden sollte, meist dient das Strophenlied dabei zur Charakterisierung der sie vortragenden Figur. Die Orientierung am Couplet wird in diesem Zusammenhang besonders deutlich in den Fällen, in denen die Strophen im Librettodruck mit “I.” und “II.” nummeriert wurden, wie beispielsweise im ersten Akt von Francesco Maria Piaves Libretto *Olema la schiava* für Carlo Pedrotti (Modena 1872). Viele dieser Nummern tragen die Bezeichnung “Ballata”, meist jedoch ohne die Funktion der “Ballade” der Opéra comique zu erfüllen, in der erzählt wird, was sich einst zugetragen hat und was für den Fortgang der Handlung nun von Bedeutung ist. Ferrandos “Racconto” aus dem ersten Akt Verdis *Il trovatore* jedoch erfüllt diese Funktion:¹⁰ Ferrando berichtet hier von einer

⁸ TIZIANA GRANDE, “Dagli anni dell’unificazione alle ultime stagioni della musica”, in: *Il Teatro Mercadante*, hrsg. von TOBIA R. TOSCANO, Napoli: Electa 1989, S. 153f.

⁹ *Gazzetta musicale di Milano* (1866), S. 89.

¹⁰ Siehe dazu JAMES H. HEPOKOSKI, “Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in ‘Il trovatore’”, in: *Verdi’s Middle Period (1849-1859): Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, hrsg. von MARTIN CHUSID, Chicago: University of Chicago Press 1997, S. 147-196.

alten Zigeunerin, die der Conte di Luna einst verbrennen ließ, und von ihrer Tochter, die aus Rache dafür einen Säugling in das Feuer warf. Auf der im "Racconto" dargestellten Begebenheit baut sich bekanntlich die Handlung von Verdis Oper auf.

Besonders auffällig zeigt sich der musikalische Einfluß der Opéra comique auf die komische Oper Italiens in der Mitte des 19. Jahrhunderts beim Finale ultimo. Eine der mächtigsten Konventionen des italienischen Musiktheaters, die in der Opera buffa der Mitte des 19. Jahrhunderts besonderes Gewicht behielt, war der Operschluß mit einer Aria finale. Das Festhalten an dieser Konvention ist um so bemerkenswerter, als die Libretti eines erheblichen Teils dieses Repertoires bekanntlich auf französischen Vorlagen der Opéra comique beruhen, bei der ein Ensemble aller Beteiligten die Norm war. Die erfolgreichsten in der Mitte des Jahrhunderts entstandenen komischen Opern, Antonio Cagnonis *Don Bucefalo* (Mailand 1847), Lauro Rossis *Il domino nero* (Mailand 1849), *Crispino e la comare* der Brüder Ricci (Venedig 1850), Serafino De Ferraris *Pipelet* (Genua 1855) und Carlo Pedrotti *Tutti in maschera* (Verona 1856), enden alle mit einer Aria finale des Soprans. In der Mitte der fünfziger Jahre zeichnet sich aber ein Paradigmenwechsel ab: Von nun an werden fast alle komischen Werke mit einem Ensemble abgeschlossen, das tänzerischen Charakter aufweist. Das beste Beispiel für diese Entwicklung dürfte die Umarbeitung sein, der Errico Petrella seine ebenfalls einst sehr beliebte Opera buffa *Le precauzioni* (Neapel 1851) unterzog. Auch diese Oper, in der der Sopran eine nur untergeordnete Rolle spielt, endete ursprünglich mit einer kurzen "Cabaletta Finale Soprano" (40 Takte). Im Jahre 1858 wurde diese bei der Revision durch ein ausgedehntes Walzer-Finale (307 Takte) aller Mitwirkenden ersetzt.

Verbunden ist die Opera buffa mit der Opéra comique durch die Bearbeitungen zahlloser Textbücher von italienischen Librettisten. Selbst die erfolgreichsten Opern wurden in Italien praktisch nicht aufgeführt, so daß ihre Stoffe nicht bekannt waren. Allerdings war diese Übernahme nicht immer unproblematisch, so bemerkte ein Rezensent zu Antonio Cagnonis *Giralda* (Mailand 1852, Libretto: Giorgio Giachetti und Raffaele Berninzone):

"Il libretto [...] è tolto da un'opera comica collo stesso titolo di Scribe, musica di Adam. Anche una volta convinciamo che trasportare dal francese in italiano un'opera comica è cosa assai ardua e rade volte riesce: i recitativi in prosa dei francesi preparano, sviluppano, e rendono chiaro l'azione, dovendo cantare i recitativi si debbono accorciare e generano o oscurità o monotonia."¹¹

Die grundsätzlichen Schwierigkeiten, die dies Verfahren mit sich bringt, legte Antonio Ghislanzoni in dem Artikel *Errori e pregiudizi dei Maestri nella*

¹¹ *Il trovatore* (1856), Nr. 87, S. 4.

scelta del libretto per musica dar. Er beklagt sich dort über die Komponisten Italiens, die nicht den Mut aufbrächten, die Phantasie des Librettisten zu fordern, sondern die lieber auf bereits erprobte Stoffe zurückgriffen. Anschließend führt er aus, weswegen die Übernahme von komischen französischen Texten oft unbefriedigende Resultate hervorbringe:

“Il giovane maestro, che non sempre (rare volte, pur troppo!) ha fatto studi letterarii e drammatici, nei diversi temi che sorridono alla sua immaginazione inesperta, si ostina a vedere degli effetti teatrali che in realtà non esistono, mentre il poeta quasi mai riesce a levargli le illusioni ed a fargli accettare altro programma più logico e più interessante. – Egli ha assistito ad una brillante commedia francese; ha riso di buon cuore l’intera serata, ha veduto ridere di pieno consenso tutta la platea – ecco dunque un eccellente soggetto di opera buffa! – Ma no, signorino! – Tutta l’ilarità di questa commedia che vi piace tanto, consiste nello spirito del dialogo, nello scoppietto delle facezie e dei *calembourgs*; consiste qualche volta in una accidentale coincidenza di elementi simpatici da cui trae effetto ogni nonnulla. Una figura d’artista – una decorazione – un vestito di donna – che so io? – Togliete i frizzi del dialogo, togliete i *calembourgs*, mettete in versi questa prosa, sostituite dei cantanti ai *comiques* francesi – cosa vi rimane? – Vi rimane qualche volta, la più stupida, la più goffa, la più sonnifera commedia.”¹²

Zwar finden sich auch italienische Textbücher, die der französischen Vorlage eng folgen, meist waren die Stoffe aber – um den oben genannten Schwierigkeiten zu begegnen – den Anforderungen des italienischen Musiktheaters gemäß bearbeitet worden. Als Beispiel für die mögliche Bandbreite des Bearbeitungsgrads mag hier Eugène Scribes Libretto *La part du Diable* (1843, vertont von Daniel F. E. Auber) dienen, das zwei italienischen Opern als Vorlage diente. Die Uraufführung von Achille Peris *Orfana e diavolo* (Libretto: Carlo Grisanti) fand am 27. Dezember 1854 in Reggio Emilia statt; bis auf die Produktion einer modifizierten Fassung im Jahre 1871 in Modena sind keine weiteren Aufführungen belegt.¹³ Die Dialoge wurden durch Rezitative ersetzt; der Ablauf der Handlung folgt, von Kürzungen abgesehen, weitgehend der Vorlage, die Szenenanweisungen etwa sind lediglich Übersetzungen. “Une forêt. A droite du spectateur, un convent. Au milieu du théâtre, une chène immense, au pied duquel est un banc de pierre”¹⁴ lautet die Anweisung zu ersten Szene bei Scribe. Im Libretto zu *Orfana e diavolo* heißt es hier: “Una foresta. A destra dello Spettatore si vede fra le piante un Convento: nel mezzo sorge una grande quercia con alcuni

¹² *Gazzetta Musicale di Milano* (1868), S. 355

¹³ THOMAS G. KAUFMAN, *Verdi and His Major Contemporaries: A Selected Chronology of Performances with Casts*, New York: Garland 1990, S. 171.

¹⁴ EUGÈNE SCRIBE, *Théâtre de Eugène Scribe*, VIII/IV, Paris: Levy 1856, S. 41.

cespugli al piede; presso è un sedile di pietre. Il sole tramonta.”¹⁵ Auch die Abfolge der Musiknummern zeigt zahlreiche Analogien. So findet an der Stelle des Couplets, mit dem Carlo Broschi im ersten Akt von Scribes Libretto den spanischen König Ferdinand VI. erfreut, in *Orfana e diavolo* ein Strophenlied:

“*Premier couplet*

“*I. Strofa*

CARLO	Ferme ta paupière Dors, mon pauvre enfant! Ne vois pas ta mère Qui prie en pleurant! Plaiguez sa misère. Et secourez-la, Dame noble et fière, Brillante senora.	Orfana e povero Deh chiudi il ciglio; Nè mai conoscere Tu possa o figlio, Tua madre supplice Chieder pietà. Dormi queto in pace stà. Trà là, là, là, là.
-------	--	---

Donnez, donnez, sur cette terre,
Dieu, dans le ciel, vous le rendra!

ENSEMBLE Tra, la, la, la, la, [...]

FERDINAND	Ah! sa voix douce et pure A calmé tous mes sens [...]	Mi si allevia la sventura E si calma il mio dolor. [...]
-----------	--	---

Deuxième couplet

II. Strofa

CARLO	O grands de la terre! O riches seigneurs! Que notre prière Arrive à votre cœurs? Si ma plainte amère Vous blesse déjà, A notre misère, Hélas, pardonnez-la!	Mie preci tocchino I vostri cuori.... Deh commovetevi Buoni Signori; Il duol dei miseri Trove pietà. Dormi in pace queto stà Trà là, là, là, là.”
-------	--	--

A qui pardonne sur la terre
Dieu, dans le ciel, pardonnera!
Tra, la, la, la, la, [...].”

Am Mißerfolg der Oper mögen auch andere Dinge schuld gewesen sein; sicher ist, daß das Libretto nicht sehr positiv aufgenommen wurde. Alessandro Gandini etwa charakterisierte es als eine “bizzarria francese” und beklagte die “mostruosità del soggetto”.¹⁶

Weit mehr Gefallen beim Publikum fand eine andere, freiere Bearbeitung von *La part du Diable*: Domenico Bologneses Libretto *Il folletto di Gresy* (Nea-

¹⁵ ORFANO E DIAVOLO / MELODRAMMA COMICO-FANTASTICO / in tre Atti / POSTO IN MUSICA / DAL MAESTRO / ACHILLE PERI / REGGIO / PRESSO GIUSEPPE BARBIERI / Strada Maestra a S. Pietro di fianco alla posta delle lettere. S. 5

¹⁶ *Il trovatore* (1871), Nr. 4, S. 6.

pel 1860), vertont von Errico Petrella.¹⁷ Die handelnden Personen sind hier sämtlich verändert, der Kastrat Carlo Broschi genannt Farinelli wurde etwa durch den Drehleierspieler Riccardo ersetzt. Übernommen hat Bolognese nur einige zentrale Situationen aus der Vorlage, so am Schluß des ersten Akts: Wie in *La part du Diable* verkleidet sich die Hauptfigur als Teufel/Kobold, und verspricht dem Geliebten seiner Schwester die Hilfe der bösen Mächte. Als Gegenleistung verlangt er von ihm die Hälfte von allem, was dieser dadurch erlangt. Eingefügt hat Bolognese in *Il folletto di Gresy* aber an dieser Stelle die Buffo-Figur des Haushofmeisters Conte Orazio:

“ORAZIO (*col massimo grado di terrore cercando evitar Riccardo e trovandosi sempre vicino allo stesso*) (Dove fuggo? dove movo!
Da per tutto il veggio, il trovo!
Già di fiamme s'alza un monte,
Già mi cozza colla fronte...
Conte Orazio sventurato,
Tu sei già precipitato...
Il mio caso, il mio spavento
È reale o un sogno fu?
Se non muio in tal momento,
Io morir non posso più).”¹⁸

Für den Fortgang der Handlung ist der Conte Orazio nicht unbedingt erforderlich, da er lediglich angsterfüllt das Geschehen kommentiert. Die Hinzufügung der Figur erfüllt dennoch eine wichtige dramaturgische Funktion, denn sie steuert die Buffo-Situationen bei, die aus der Opéra comique eine komische Oper machen, was die Rezipierbarkeit bei Publikum wesentlich erleichterte.

Es dauerte lange, bis sich in diesem Punkt etwas in Italien verändern sollte. Eine der ersten dezidiert als “komisch” ausgewiesenen Opern, die auch ernste Elemente einbringen und die dennoch vom Publikum angenommen wurden, war Antonio Cagnonis *Michele Perrin* (Mailand 1864), auf ein Libretto von Marcelliano Marcello. Eine der Hauptpersonen dieser “Opera comica” ist der berühmte Polizeiminister Joseph Fouché, der noch für die Gestapo der “glänzendste Organisator der politischen Polizei” war.¹⁹ Im Verlauf der Oper deckt

¹⁷ Kaufman nennt 22 Produktionen von *Il folletto di Gresy*. Siehe KAUFMAN (wie Anm. 13), S. 206f.

¹⁸ IL FOLLETO DI GRESY / COMMEDIA LIRICA IN TRE ATTI / DI / DOMENICO BOLOGNESE / POSTO IN MUSICA DAL MAESTRO / ENRICO PETRELLA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REAL TEATRO DEL FONDO / NAPOLI / STABILIMENTO TIPOGRAFICO DEL COSMOPOLITANA / Strada S. Carlo N.º 40 / 1860. S. 15.

¹⁹ HEINZ HÖHNE, *Der Krieg im Dunkeln. Die Geschichte der deutsch-russischen Spionage*, München: Bertelsmann 1985, S. 32.

Fouché eine Verschwörung der Royalisten gegen Napoleon Bonaparte auf. Die Handlung um den einfältigen Landpfarrer Michele Perrin, der, ohne es zu wissen, vom Geheimdienst als Spitzel angeworben wird, sprengt das in der italienischen komischen Oper bis zu diesem Zeitpunkt übliche. Der Rezensent der *Gazzetta dei Teatri* bemerkte zu dem Stoff, der auf einem zweiaktigen Comédie-vaudeville von Mélesville und Duveyrier basiert:

“L’argomento del *Michele Perrin* è di un sempre vivo crescente interesse, non è serio, non è buffo; è un nè carne nè pesce, che io chiamerei caratteristico, tanto è vero che se fossi nei panni dell’egregio maestro Cagnoni, avrei intitolato il suo nuovo lavoro «opera di carattere», non «opera comica».”²⁰

Vorhergehende Versuche dieser Art endeten meist mit einem Fiasko, nicht jedoch bei Cagnonis Oper, die vom Publikum und von der Kritik gleichermaßen enthusiastisch aufgenommen wurde und für viele Jahre auf den Spielplänen zu finden war. Cagnoni gelang das Kunststück, mit *Michele Perrin* gleichzeitig ein Virtuosenstück für den Baß-Buffo Alessandro Bottero zu schreiben, ohne dabei in die festgefahrenen Bahnen der Opera buffa zu verfallen. Der Rezensent des *Trovatore* rühmte an der Oper:

“Il pregio maggiore di questo spartito è di scorrere libero quasi sempre della pastoje del convenzionalismo e di aver tentato novelle forme, quali si convenivano all’andamento della commedia, alla varietà dell’azione ed alla verità de’ caratteri.”²¹

Bei genauer Betrachtung entpuppt sich ein wesentlicher Teil dieser Neuerungen als die geschickte Übernahme dessen, was aus Frankreich kommend das Musiktheater in Italien bereichert hatte. So findet sich zu Beginn des ersten Akts ein Strophenlied des Tenors, das inhaltlich mit dem Fortgang der Handlung verbunden ist. Es handelt sich hierbei um eine Barcarole im 6/8-Takt, wie sie in der italienischen Oper der Zeit oft für “volkstümliche” Bühnensituationen verwendet wurde. Die beiden Strophen sind durch eine 34 Takte umfassende Szene verbunden, während der die Arbeiter ihre Arbeit fortsetzen.

“ENRICO (*lavorando canta e tutti lo ascoltano*)

I.
Lo vidi al ponte d’Arcole:
Di Marte avea lo sguardo...
Innanzi a tutti egli agita
Il tricolor stendardo.
Là, si copri di gloria
Il nostro Caporal:

II.
Or, ch’egli è Primo Console,
Per voto della Francia,
Agli stranieri pallida
È per terror al guancia.
S’ei salverà la patria,
Lo cingerem d’allor;

²⁰ *Gazzetta dei Teatri* (1864), Nr. 20, S. 1.

²¹ *Il trovatore* (1864), Nr. 20, S. 1.

	Per man della Vittoria	Lo acclameremo unanimi
	Fu fatto General.	Il nostro Imperator!
TUTTI	Per man della Vittoria	Lo acclameremo unanimi
	Fu fatto General!	Il nostro Imperator!" ²²

Der Librettist Marcello folgt der Vorlage recht genau; daneben findet sich aber sogar ein Couplet in einer Szene (im zweiten Akt), die dieser hinzugefügt hat. Musikalisch bestehen weitere Verbindungen zur Opéra comique, für Julien Budden ist etwa das Finale des ersten Akts ein in seiner Deutlichkeit seltenes Beispiel für die Französisierung der musikalischen Sprache.²³ Zwar werden auch hier Rezitative verwendet, aber als Ganzes ist die "Opera comica" *Michele Perrin* mit dem für Italien ungewöhnlichen Stoff, den Couplets und der hier stellenweise verwendeten musikalischen Sprache sicherlich eine der markantesten Annäherungen an die Opéra comique.

Der gesprochene Dialog war das zweifellos auffälligste formale Merkmal der Opéra comique. In Italien stieß dieser auf besondere Ablehnung, der Theoretiker Carlo Ritorni etwa findet deutliche Worte gegen die Verwendung:

"Vorrebbero altri che i recitativi fossero in semplice prosa, onde quasi meglio per queste deserti trionfasser i fiori di canto; e adducono per autorità l'usar de' popoli stranieri. Siccome scrivo agl'Italiani, non ho d'uopo di prender contr'essi la lancia. So che l'uso a tutto avvezza, sicché appo i Chinesi sono cert'uomini così abituati alle bastonate, che le mercano avidamente per gli atrj de' tribunali da' ricchi rei a tal pena condannati, onde con savio soddisfacimento della giustizia portarne la pena con essi; ma non è delle bell'arti accostarne ad usanze assurde a dispiacevoli, bensì a care sensazioni."²⁴

Immer wieder gab es jedoch Versuche, ihn auch in Italien zu etablieren. 1851 fand in Mailand ein von dem Librettisten Giorgio Giachetti initiiertes Experiment statt, mit dem er die Opéra comique, so wie er sie verstand, auch in Italien einführen wollte. Am 24. Februar 1851 wurde im Teatro Santa Radegonda die "Opera comica" *Il magnetismo* des Turiner Kapellmeisters Achille Grafigna uraufgeführt. In seinem Vorwort zum Libretto dieser Oper stellt Giachetti den Bezug zum französischen Musiktheater dezidiert her.

²² MICHELE PERRIN / OPERA COMICA IN TRE ATTI / PAROLE DI M. MARCELLO / MUSICA DI / ANTONIO CAGNONI / Da rappresentarsi per la prima volta / AL TEATRO FILODRAMMATICO DI MILANO / Primavera 1864 / MILANO / COI TIPI DI FRANCESCO LUCCA.

²³ JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, Bd. II, Oxford: Clarendon 1992, S. 27.

²⁴ CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano: Pirola 1841, S. 121.

“Gli è questo uno scherzo, e nulla più tagliata alla foggia delle *opéra comiques*, e non già dei *vaudevilles*, come taluni asseriscono; imperciocchè assaisimo quelle da questi differiscono. Il *vaudeville* non è altro che una commedia, sparsa qua e là di strofe (*couplets*) e vien rappresentata dai comici; L’*opéra comique* invece è un melodramma come il nostro, eseguito dai cantanti, colla sola differenza che, in luogo dei recitativi cantati, havvi la prosa parlata.”²⁵

Die Notwendigkeit einer Reform der Opera buffa begründet Giachetti dann wie folgt:

“Sarebbe però desiderabile che prendesse voga l’opera comica anche in Italia, e ciò per i seguenti motivi: 1. Che il pubblico non sarebbe condannato ad ascoltare que’nauscanti eterni recitativi, di rado ben fatti, spesso male eseguiti. 2. Che il poeta si troverebbe meno inceppato nello sviluppo dell’azione. 3. Che gli artisti di canto, sapendo di dover recitare, si occuperebbero vie maggiormente del gesto e della declamazione, studio utilissimo senza dubbio ad ogni seguace d’Euterpe.”²⁶

Einen besonderen Widerhall beim Publikum fand die Oper aber nicht. Wenig später gelangte am gleichen Ort *Il sindaco babbeo* zur Aufführung. Vier Kompositionsstudenten des Mailänder Konservatoriums hatten unter Anleitung ihres Lehrers Lauro Rossi das Libretto von Giachetti vertont, unter ihnen Amilcare Ponchielli, der die Orchestereinleitung und eine Buffo-Arie beisteuerte. In der *Gazzetta dei teatri* findet sich eine kurze Besprechung des Ereignisses:

“Il genere dei recitativi non garba al nostro pubblico; d’altra parte bisogna confessare che i nostri artisti di canto non sono per la recitazione gran fatto nel loro centro; e non saprei con quanta speranza di successo convenerebbe ostinarsi a continuare in tentativi in simile genere. Dateci una semplice farsa, ma dare sul bel principio di una innovazione un’opera in tre atti, è cosa che va un po’ troppo per le lunghe, ed ogni cosa a lungo andare annoja!”²⁷

Das abrupte Ende dieses Experiments unterstreicht, wie sehr die Rezitative ein Grundbestandteil des italienischen Musiktheaters waren.

Die Ablehnung von gesprochenen Dialogen galt jedoch nicht für ganz Italien. In Neapel, genauer im Teatro Nuovo und einigen anderen kleinen Theatern wie dem Teatro La Fenice oder dem Teatro Partenope, bestand eine Tradition, bei der neben der Verwendung des lokalen Dialekts für einige Partien die gesprochene Prosa zur Norm erhoben war. Vor allem als Folge der französi-

²⁵ IL MAGNETISMO / OPERA COMICA IN DUE ATTI / DI / GIORGIO GIACHETTI / POSTO IN MUSICA DAL MAESTRO / ACHILLE GRAFFIGNA / da rappresentarsi Nel teatro di Santa Radegonda / il carnevale 1851 / MILANO / COI TIPI DI FRANCESCO LUCCA, S. 3.

²⁶ Ebd.

²⁷ *Gazzetta dei teatri* (1851), Nr. 12, S. 1.

schen Besetzung war es hier zu einer besonders tiefgreifenden Auseinandersetzung mit aus Frankreich importierter Oper und Theater gekommen. Auch hier wurden in großem Umfang Libretti der Opéra comique übernommen, die eigentlich in der Form "alla francese" dargeboten wurden, also mit Prosa.²⁸ Interessant ist aber der Umstand, daß die gesprochenen Dialoge gerade in den Stücken reüssieren konnten, in denen der spezifisch neapolitanische Charakter besonders hervortritt.²⁹ Offenbar wurde die neapolitanische Dialektoper durch die Assimilierung der gesprochenen Dialoge geradezu wiederbelebt, denn die Gattung nahm nun wieder einen Aufschwung, der nach den vorhergehenden Jahren nicht zu erwarten gewesen war. Um hierfür eine Erklärungsmöglichkeit anzubieten, ist es notwendig, kurz die Eigenheiten der neapolitanischen Dialektoper darzustellen. "Ma le strade sicure per muovere sino le panche del Teatro Nuovo sono due", beobachtete 1852 der Korrespondent der *Gazzetta dei teatri*, "cioè roba buffissima [...] o spettacolacci chiassosi ed abbaglianti."³⁰ Die Neigung der Gattung zu einer eher derberen Art von Humor teilt sie mit dem lokalen Theater. Aus dem traditionellen Kontext der Commedia dell'Arte inzwischen weitgehend herausgelöst, war Pulcinella die Lieblingsgestalt des neapolitanischen Volkstheaters. Und auch in zahllosen Dialektopern, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts komponiert wurden, tritt die Maske auf. Der "Spezialist" hierfür war Vincenzo Fioravanti, der gleich ein Dutzend Pulcinella-Opern komponierte.³¹ In dieser Figur, für die stets der Dialekt verwendet wird, konzentriert

²⁸ Zum Beginn dieser Tradition siehe den Beitrag von Marco Marica in diesem Band.

²⁹ Guido Pannain hat die Dialektoper und ihr Umfeld wie folgt charakterisiert: "Il Teatro Nuovo costituiva un mondo a sé nella vita musicale napoletana: un piccolo centro di provincia, una specie di villaggio sopra i vicoli di Toledo, con la sua vita consuetudinaria, i suoi tipi, le sue abitudini, il suo colore inconfondibile. Vi apparivano le antiche perone della commedia menandrea rifatte nel dialetto e nel costume napoletano, con un senso istintivo del ridicolo e del farsesco. Su tutti primeggiava il burlone, d'uno spirito pulcinellesco che sgorgava dal parlato, rapido e scoppigliante, di cui questa forma comica abbondava. [...] Vi s'innestavano episodi di schietta marca partenopea, anche se l'azione si svolgeva in altre città. E feste e canti popolari e carnevali e fiere e sospiri d'innamorati oppresse e sogghigni di tutori tirannelli che finivano per essere sempre mortificati e confusi." Siehe GUIDO PANNAIN, *Ottocento musicale italiano*, Milano: Curci 1952, S. 124f.

³⁰ *Gazzetta dei teatri* (1852), S. 13.

³¹ *Pulcinella molinaro* (1819), *Robinson Crusò nell'isola deserta* (1828), *La conquista di Messico* (1829), *La scimmia brasiliana* (1831), *Il ritorno di Pulcinella da Padova* (1837), *La larva, ovvero Gli spaventi di Pulcinella* (1839), *La dama ed il zoccolajo ossia La tras migrazione di Pulcinella* (1840), *Il notaro d'Ubeda, ovvero Le gelosie di Pulcinella* (1843), *Gli zingari o Gli amori di Pulcinella* (1844), *Pulcinella e la fortuna* (1847), *Pulcinella e la sua famiglia* (1849) und *La pirata* (1849). Siehe PAOLOGIOVANNI MAIONE "Pulcinella in musica nell'ottocento napoletano", in: *Quante storie per Pulcinella*, hrsg. von FRANCO CARMELO GRECO, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 1988, S. 183.

sich das spezifisch Neapolitanische. Bragaglia hat ihre Vielschichtigkeit hervorgehoben, die für ihn aus dem Charakter des Neapolitaners resultiert.³² Der "spirito pulcinellesco" findet sich auch in Opern aus Neapel, in den Pulcinella selbst nicht auftritt; er prägt dann Figuren wie die mit einem Buffo besetzte Mamma Agata in Donizettis *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*.³³ Eine Szene aus Andrea Leone Tottolas Libretto *Il giorno delle nozze, ovvero Pulcinella marito, e non marito* (1830, vertont von Petrella) mag in diesem Zusammenhang beispielhaft die typische Komik dieses Repertoires illustrieren.³⁴ Die Situation: Giocondo will seine entführte Braut und deren mit Pulcinella verlobte Schwester aus der Gewalt von Entführern befreien. Er nötigt den ängstlichen und ungelinken Pulcinella, ihn dabei zu begleiten. Das Unterhaltungsmoment beruht nun vor allem darauf, daß es Pulcinella nur mit Mühe gelingt, in den Turm einzudringen:

"Veggonsi dal forame su l'alto introdurre Giocondo, e Pulcinella; indi Romilda di dentro.

GIOCONDO Coraggio! ecco la stanza sottoposta, che sicuramente corrisponde al finestrino.

³² "In ogni sua incarnazione Pulcinella è comunque un *carattere contraddittorio*; giacché è sempre una cosa e insieme un'altra: presenta un aspetto umano e il suo contrario. Vile, ma «ai motti pronto ed alle zuffe intrepido», le piglia e le dà, è galantuomo e mariuolo, appare il semplicione paesano e l'imbroglione napoletano, è sentimentale e brutale, romantico e arido, soprattutto specula sull'esser creduto sciocco per ingannare gli altri agevolmente. E, siccome non fa tutti questi tipi in una sola volta ma in tante sere diverse, non può esser giusta nemmeno la definizione del carattere contraddittorio. [...] Ma alla sua maturità artistica fu un attore, non più una maschera: un attore che si solleva la maschera in segno di saluto e di cessata finzione, come per un'allegoria. Pulcinella era maschera e non lo era, sfuggiva al carattere fisso perché, essendo un attore, doveva averne cento. Un grande particolare riunisce i cento tipi di Pulcinella: È capace di commettere qualsiasi briconnata se gli vien promesso un piatto di maccheroni; l'origine dei quali alcuni poeti gli hanno attribuito e de' quali parla come del supremo ideale. Pulcinella può, dunque, essere tutti: vecchi e giovani, buoni e cattivi, popolani e borghesi, perché rappresenta i napoletani della vita." Siehe ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Pulcinella*, Firenze: Sansoni 21982, S. 111f.

³³ Vgl. DANIEL BRANDENBURG, "Pulcinella, der 'Orpheus unter den Komikern'. Commedia dell'arte und komische Einakter in Neapel des 18. Jahrhunderts", in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, hrsg. von FRIEDRICH LIPPMANN (= *Analecta musicologica*, 30), Laaber 1998, II, S. 520f.

³⁴ IL GIORNO DELLE NOZZE / OVVERO / PULCINELLA MARITO, / E NON MARITO / POESIA / DEL SIG. ANDREA LEONE TOTTOLA, AUTORE / MELODRAMMATICO DE' REALI TEATRI / DI NAPOLI / MUSICA DEL MAESTRO NAPOLITANO / SIG. ERRICO PETRELLA / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra / Toledo il Carnevale del corrente anno 1830 / NAPOLI / Dalla Stamperia di Gio. Battista Seguin. S. 30f.

- PULCINELLA Ah! Giocunno mariuolo! che t' ha fatto sta povera noce de cuollo mio!³⁵
- GIOCONDO Coraggio, ti replico, ed imitarmi. (*arrampicandosi discende al piano*) io sono disceso.
- PULCINELLA Si sciso? e statte buono, ca io me ne torno...³⁶
- GIOCONDO Scendi, o ti brucio il cervello! (*impugnando una pistola*)
- PULCINELLA Ma cheste so azione da zeppolajuolo!³⁷
- GIOCONDO Poggia il piede sul cornicione, e poi slanciati facendo un salto.
- PULCINELLA E tu sì ausato ad abballá ncoppa a la corda; ma io so stato sempe n'abballarino de passaglia.³⁸
- GIOCONDO Presto, o ti trascinerò abbasso!
- PULCINELLA Chiano, chiano! lassame alommanco fa li cunte, si m'aggio da rompere la capo, o qualche gamma... (*scende a stento, e co' suoi lazzi*) ah! arrassosia! le stentina me so sagliute ncanna!³⁹
- GIOCONDO Ci siamo finalmente!
- PULCINELLA Gnorsi, p'essere accise tutte duje?⁴⁰
- GIOCONDO Non ti aveva detto, che il castello è deserto? coll'ajuto di una lunga scala siamo saliti su i merli, e colla scala medesima abbiamo guadagnato l'alto di questa torre.
- PULCINELLA E pregammo lo Cielo, che no la saglimmo n'auta vota pè scenne-re pò pè la funa.⁴¹
- GIOCONDO Ma qui non è Romilda, nè Giulietta!
- PULCINELLA Statte a bedè, che avimmo fatte zero niro! chelle saranno asciute a piglià no poco d'aria, e nuje restammo ncastagnate ccà dinto!⁴²

³⁵ "Ach! Giocundo, Du Gauner! Was hat Dir denn mein armer Hals getan!" ["noce de cuollo": eigentlich Nuß/Kern des Halses, also = Hals, Genick oder dergleichen. Der Satz meint also: "Was hat Dir denn mein armer Hals getan, daß Du mich jetzt dazu zwingst zu riskieren, daß ich ihn mir breche?"] (Übersetzung von Daniel Brandenburg und Lucio Tufano).

³⁶ "Bist Du hinunter geklettert? Dann mach es gut, denn ich kehre zurück zu..."

³⁷ "Aber das sind doch ganz miese Methoden!" ["zeppolajuolo": Verkäufer von «zeppole», einem Gebäck. Offensichtlich waren diese wenig angesehen, so daß man ihnen allerhand schlechte Dinge zutraute.]

³⁸ "Du bist so tollkühn auf dem Seil zu tanzen; ich bin aber schon immer nur ein Pas-sacaglia-Tänzer gewesen." [Pulcinella meint natürlich, daß er kein Akrobat sei.]

³⁹ "Langsam, langsam! laß mich wenigstens einmal überlegen [«fare li cunte»: rechnen], ob ich mir den Schädel oder ein Bein ruinieren [brechen] muß... (*klettert mühsam und mit allerhand Faxen herunter*) Ach! Weg da! Jetzt sind mir meine Eingeweide von der Anstrengung in den Hals gestiegen!"

⁴⁰ "Jawohl mein Herr, um alle beide abgemurkst zu werden?"

⁴¹ "Und bitten wir den Himmel, daß wir nicht noch einmal hinaufklettern müssen um dann am Seil wieder herunter zu turnen."

⁴² "Du wirst sehen, wir haben voll daneben gehauen [haben eine schwarze Null «zero

- GIOCONDO Che siano in quel gabinetto? ah! sì! eccole là! Romilda? Giulietta?
- ROMILDA (*di dentro*) Chi chiama?
- GIOCONDO Il tuo Giocondo!
- PULCINELLA Addavero! ah! ca già m'è passata la paura!"⁴³

Zwar waren im Ottocento neben den Texten auch die "lazzi" (Witze, komische Gebärden) schriftlich fixiert, aber eine Selbstverständlichkeit war die "libertà agli attori di slagarli o di aggiungerne altri".⁴⁴ Die neapolitanischen Buffi waren für ihre Fähigkeiten zur Improvisation bekannt. So bemerkte im Jahre 1869 ein Mailänder Rezensent: "Come tutti i buffi napoletani il Fioravanti non si accontenta di riprodurre il personaggio, ma ne fa un po' la caricatura, aggiunge lazzi, parole, scene intere al libretto".⁴⁵ Daneben zeichnen sich bereits die Akteure der frühesten Dialektoper des Settecento aus durch "their tendency to involve themselves in scuffles, arguments, etc., that have little to do with the plot, but present a picture of Neapolitan life and the volatile and extrovert nature of some of the city's inhabitants".⁴⁶ All diesen Tendenzen mußte die Einführung des gesprochenen Dialogs in idealer Weise entgegenkommen. Ohne Rezitative waren den Darstellern weit weniger Fesseln angelegt, sie konnten problemlos auf die momentane Stimmung des Publikums reagieren.

Die Opéra comique hat in vielfältiger Weise auf die italienische Oper der Mitte des 19. Jahrhunderts eingewirkt, wobei hier nur einige wenige Aspekte skizziert werden konnten. Im Gegensatz zu den übrigen Ländern Europas bestand in Italien eine starke eigene Tradition, die die unmittelbare Rezeption der Opéra comique durch ihre Werke behinderte. Zu einer besonders fruchtbaren Auseinandersetzung kam es mit der neapolitanischen Dialektoper, die durch die Übernahme der gesprochenen Dialoge eine besonders deutliche Annäherung an die Opéra comique darstellt. Das Resultat war aber mehr als nur eine Kopie der französischen Oper, denn durch die Assimilation einiger Errungenschaften wurden dieser in sehr lokalen Traditionszusammenhängen verwurzelten Gattung Möglichkeiten eröffnet, um den spezifischen Charakter noch besser herauszustellen.

niro» gemacht = genau eine Null gemacht]. Die werden ein wenig Luft schnappen gegangen sein und wir sitzen hier drinnen fest."

⁴³ "Ja wirklich! ach! schon ist meine Angst verfliegen!!"

⁴⁴ GIULIO TREVISANI, *Teatro napoletano. Dalle origini a Edoardo Scarpetta* (= *Fenice del teatro*, 3), Parma: Guanda 1957, Vorwort S. 30.

⁴⁵ *Gazzetta musicale di Milano* (1869), S. 402.

⁴⁶ MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford: Clarendon Press 1972, S. 190.