

Oliver Huck (Weimar–Jena)

Oper in den Villen der Republik Venedig und Villeggiatura in der Oper

Johann Jakob Volkmann stellt in seinen *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien*, einer Art Baedeker des 18. Jahrhunderts, den auch Goethe auf seiner Italienreise mit sich führte, mit »Oper« und »Villeggiatura« zwei kulturelle Besonderheiten Venedigs heraus, die konstitutiv für die Identität der Serenissima waren. Der zeitweise Aufenthalt der Venezianer in den seit der Ausdehnung des Territoriums der Republik auf das Festland ab dem 15. Jahrhundert entstandenen Villen war zunächst in der Überwachung der landwirtschaftlichen Ernte begründet gewesen. In der Folge wandelte sich dessen Motivation jedoch grundlegend, Volkmann berichtet: »Von Zeit zu Zeit gehen die Venezianer aufs feste Land, um der frischen Luft zu genießen. Die reichen Familien wohnen im Herbste auf dem Lande, und die vielen Gesellschaften, welche bey dieser Gelegenheit zu ihnen kommen, verursachen großen Aufwand.«¹ Im 18. Jahrhundert war die Villeggiatura damit vor allem ein gesellschaftliches und – wie Carlo Goldoni immer wieder mahnend betont – für den Gastgeber mitunter ruinös kostspieliges Ereignis. Die vormals urbane Oper folgte den Venezianern nicht nur auf die Terraferma, sondern auch in die Campagna, und die Verbindung von Villa und Oper ist beständig. Den Freskenzyklen in den Villen und den Skulpturenensembles in den Gärten liegen mythologische und historische Stoffe zugrunde, die im 17. und 18. Jahrhundert in Italien vor allem durch die Oper vermittelt wurden.² Die Gärten der Villen sind damit ein dauerhaftes, Stein gewordenes Theater.³

Während das Musikleben in der Stadt Venedig ausführlich dokumentiert ist, war die Musik in der Saison der Villeggiatura und damit das Musikleben in der Campagna der Terraferma bisher nicht Gegenstand einer eingehenden Untersuchung.⁴ Auch sind nur wenige Quellen über die Musikkultur in den Villen erschlossen,⁵ wie sie etwa die in den 1560er Jahren entstandenen Fresken von Giovanni Antonio Fasolo in der Villa Campiglia

1 Johann Jakob Volkmann, »Historisch-kritische Nachrichten von Italien«, Leipzig 1770, zitiert nach Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher*, Bd. 1,2, hrsg. von Wolfgang Albrecht und Andreas Döhler, Stuttgart und Weimar 1998, S. 631–826, hier: S. 743.

2 Zu entsprechenden Vorbildern für die Fresken des Tiepolo vgl. William Barcham, »Costume in the Frescos of Tiepolo and Eighteenth-Century Italian Opere«, in: *Opera & Vivaldi*, hrsg. von Michael Collins und Elise K. Kirk, Austin 1984, S. 149–169.

3 Vgl. Lionello Puppi, »Il melodramma nel giardino«, in: *Venezia e il melodramma nel Seicento*, hrsg. von Maria Teresa Muraro (= Studi di musica Veneta 5), Florenz 1976, S. 327–347.

4 Vgl. hingegen zu Theatern in der Toskana außerhalb der Städte Florenz, Pisa, Siena und Livorno Christine Siegent, »Oper in der Toskana in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zur Verbreitung der Gattung auf dem Lande«, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (2004), S. 1–19.

5 Vgl. Michelangelo Muraro, »Musica nelle ville venete«, in: *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, hrsg. von Fabrizio della Seta und Franco Piperno, Florenz u.a. 1989, S. 175–184, sowie ders., *Civiltà delle ville venete*, Udine 1986.

Negri de' Salvi und der Villa Caldogno idealtypisch darstellen. Quellen für einzelne musikalische Aufführungen in den Villen stehen meist in Verbindung mit dem Empfang bedeutender Persönlichkeiten. So war etwa der sächsische Prinz Friedrich August II. während seines Aufenthalts in Venedig im Juni 1716 Gast in der als *La Malcontenta* bekannten Villa Foscari, wo neben Turnieren und Jagden auch Serenate zu seiner Unterhaltung veranstaltet wurden, bei denen die Musiker auf einer Art schwimmendem Triumphwagen unter dem Balkon der Villa auf der Brenta postiert waren.⁶ Der musikalische Alltag sah in den meisten Villen jedoch anders aus. Der vielfach verarmte venezianische Adel verpflichtete zwar einzelne Musiker, diese fungierten jedoch gleichzeitig auch als Kammerdiener und waren auf Zusatzverdienste angewiesen.⁷

Ein Concerto in villa, wie es Giovanni Antonio Fasolo und andere gemalt haben, beschreibt Francesco Antonio Doni 1566 in seinem Traktat über die Villen in Zusammenhang mit der *Seconda villa*, jener der Edelleute. Für die *Prima villa*, jene der Könige und Herzöge, sieht er hingegen mit einer musikalischen Messe, Tafelmusik sowie Theateraufführungen mit Musik und Tanz einen weitaus größeren musikalischen Aufwand vor.⁸ Im Veneto nahm die Villa Contarini in Piazzola sul Brenta, in der gleich zwei Theater vorhanden waren und in der sich in den Jahren 1679 bis 1687 Operaufführungen belegen lassen, eine exzeptionelle Stellung ein.⁹ Die von Marco Contarini (1632–1689), dem Sohn des Dogen Luigi Alvise Contarini und Prokurator von S. Marco, untertreibend als »i miei divertimenti in villa«¹⁰ bezeichneten Aufführungen der *Amazoni nelle isole fortunate* und der *Berenice vendicativa* bestachen vor allem durch ihren szenischen Aufwand, der neben mehreren hundert Statisten eine Jagd auf lebendige Bären, Hirsche und Wildschweine einschloss. Contarini unterhielt in seiner Villa in Piazzola eine Schule für verwaiste Mädchen nach dem Vorbild der venezianischen Ospedali. Wie in diesen Einrichtungen wurden die Mädchen auch in Piazzola in der Musik unterwiesen. Der »luogo delle vergini« genannte Konvent unterschied sich jedoch von den venezianischen Ospedali nicht zuletzt dadurch, dass der musikalische Schwerpunkt keineswegs auf der Pflege der Kirchenmusik und des Oratoriums lag, sondern auf Operaufführungen. Während die Mädchen in der Aufführung der *Berenice* lediglich am Rande mitwirkten, bestritten sie die Aufführungen im kleineren Teatro delle vergini weitgehend alleine.

6 Vgl. Alina Zórawska-Wittkowska, »Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711–1719)«, in: *Studi musicali* 20 (1991), S. 155–172, hier: S. 169–170.

7 Vgl. den Vertrag zwischen Zuanne Grimani, dem Besitzer der Villa Priuli, Grimani, Morosini in Martellago und seinem Kammerdiener Federico Istrich, zitiert nach: Elena Bassi, *Ville della provincia di Venezia*, Mailand 1987, S. 89: »Siccome il detto Istrich suona vari strumenti, si obbliga di suonare dove e quando più piacerà a Sua Eccellenza Padrone [...] promette e si obbliga [...] di non andar mai a suonare in alcun luogo, ancor in ora fuori del servizio di casa, senza ottenere prima licenza da Sua Eccellenza«.

8 Vgl. Antonio Francesco Doni, *Le ville*, hrsg. von Ugo Bellocchi, Modena 1969, S. 50 bzw. S. 42.

9 Vgl. Franco Mancini, Maria Teresa Muraro und Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, 5 Bde., Venedig 1985–1996, hier: Bd. 3, S. 291–311. Vergleichbar damit sind lediglich die Operaufführungen in der Villa der Medici in Pratolino bei Florenz, vgl. Marcello de Angelis, »Il teatro di Pratolino tra Scarlatti e Perti«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 21 (1987), S. 605–640.

10 Zitiert nach: Paolo Camerini, *Piazzola nella sua storia e nell'arte musicale del secolo XVII*, Mailand 1929, S. 258.

Bei den Empfängen für Johann Georg III. von Sachsen, Ernst August I. von Hannover-Calenberg und zu Ehren des spanischen Botschafters in Rom, Don Tomaso Henriquez de Cabrera y de Toledo, war nicht nur das Theater, sondern die gesamte Villa Schauplatz theatralischer Darbietungen.¹¹ Ein Wasserbassin, in das die Villa umgebende Kanäle mündeten, bot im Sommer die Möglichkeit, Serenate und Konzerte auf Gondeln, aber auch Seeschlachten zu veranstalten. Die Besuche der beiden deutschen Fürsten in Piazzola sind im Zusammenhang damit zu sehen, dass beide ausgesprochene Liebhaber der Oper waren und sie den Venezianern 1684–1688 Truppen für den Kampf gegen die Türken zur Verfügung stellten. Die Opernaufführungen in Piazzola erfüllten damit neben der Repräsentation und der Unterhaltung vor allem eine politische Funktion.¹² Sie waren insofern folgenreich, als beide Gäste kurz darauf eine eigene Hofoper in Dresden (1687) bzw. Hannover (1689) eröffneten, deren Vorbild weniger die kommerziellen Opernhäuser in Venedig als vielmehr der Theaterbetrieb in Piazzola gewesen sein dürfte.

Im Gegensatz zur Villa Contarini waren in den Villen des Veneto in der Regel keine als Theater konzipierten Räume vorhanden. Normalerweise besuchte man während der Villeggiatura das Theater der nächstgelegenen Stadt.¹³ Dort, wo die Dichte der Villen und damit die Zahl der Gäste der Villeggiatura groß war, insbesondere am Brentakanal, kam es zur Gründung von Theatern, die ausschließlich während der Saison der Villeggiatura spielten. Neben punktuellen Aufführungen etwa in Mestre 1729 und in Mira 1796¹⁴ sind zwei Theater auch architektonisch dokumentiert. Das Teatro Novo in Dolo an der Brenta wurde 1697 eröffnet, weitere Opernaufführungen sind anhand erhaltener Libretti in den Jahren 1710–1712 dokumentiert.¹⁵ Marco Antonio Zianis zur Eröffnung gespielte Oper *La ninfa bizzarra* ist ausdrücklich den Villengästen gewidmet.¹⁶ *La ninfa bizzarra, L'Alciade*

11 Vgl. die bei Claudio Sartori (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 5 Bde., Cuneo 1990–1995), Camerini, *Piazzola nella sua storia* und in Povoledo, *I teatri del Veneto* nicht verzeichneten Libretti der Serenate *Tributi d'ossequio* (I-Vnm MISC. D 5401) für Johann Georg III. sowie *Le gare nelle lodi di S. E. conte di Melgara* (I-Rn 35.5.F.16.BIS), *La memoria obbligata* (I-Rn 35.5.F.16.5) und *La mente sollecita* (I-Rn 35.5.F.16.6) für Don Tomaso Henriquez de Cabrera y Toledo, dessen Aufenthalt in der *Fuga all'otio* (I-Rn 35.5.F.16.4) beschrieben ist.

12 Vgl. Lorenzo Bianconi und Thomas Walker, »Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera«, in: *EMH* 4 (1984), S. 209–296, insbesondere S. 268–270, sowie Norbert Dubowy, »Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, Bd. 15, hrsg. von Friedrich Lippmann (= *Analecta musicologica* 30,1), Laaber 1998, S. 167–235.

13 Vgl. etwa die mit »Una villeggiatrice« gezeichneten Berichte aus Treviso in: *Gazzetta urbana veneta* 8/54 (5.7.1794), S. 429 und 8/60 (26.7.1794), S. 476–477, in denen über das Theater in Treviso berichtet wird. In der Toskana hingegen waren die Theater außerhalb der großen Städte ab 1779 nur noch während der Karnevalssaison geöffnet und wurden 1785 ganz geschlossen, vgl. die bei Siegert, »Oper in der Toskana«, veröffentlichten Erlasse des Großherzogs Pietro Leopoldo.

14 Vgl. *Amor, odio, e pentimento. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Novissimo di Mestre, nella Fiera dell'Autunno dell'Anno 1729* [...], Venedig 1729 bzw. die Ankündigung in der *Gazzetta urbana veneta* 10/51 (25.6.1796), S. 407: »Nel Teatro provisionale alla Mira vecchia, situato al bordo della Brenta, l'Estate dell'anno cor. 1796, si rappresenteranno due differenti Drammi giocosi. Primo il *Fanatico in Berlino* musica del Sig. *Giovanni Paisiello*, il secondo da destinarsi. [...] La Costruzione del Teatro, è del Sig. *Vinc. Palazzina*«.

15 Vgl. *I teatri del Veneto*, Bd. 1,2, S. 318–319.

und *Gl'equivoci del caso* haben entsprechend der Villeggiatura ein pastorales Sujet. Ort der Handlung ist ein domestiziertes Arkadien, eine Wiese mit Bäumen und Blumen in einem Garten mit Springbrunnen bzw. ein Wäldchen an einem See. Die Stoffe der in Dolo aufgeführten Opern knüpfen an die Florentiner und Mantuaner Anfänge der Oper um 1600 an, welche pastorale Stoffe wie Orpheus und Dafne und die Gattungsbezeichnung *Favola pastorale* bevorzugte.

Kontinuierlich wurde an der Brenta nur in dem 1778 in Mestre eröffneten Teatro Balbi gespielt. Almerigo Balbi hatte im Jahr zuvor die Erlaubnis zum Bau dieses Theaters eingeholt und vom Rat der Zehn erhalten, obwohl 1756 ein Gesetz erlassen worden war, das die Konstruktion neuer Theater in Venedig untersagte. Begründet wurde die Befürwortung des Gesuchs mit den Bedürfnissen der Villeggiatura.¹⁷ Bereits das zur Eröffnung eigens in Auftrag gegebene *Dramma per musica Scipione* von Giuseppe Sarti zeigt, dass das Repertoire hier nicht mehr in einem besonderen Verhältnis zur Villeggiatura steht. Bespielt wurde das Teatro Balbi von wechselnden Truppen, die in der Regel zuvor oder danach auch andere Theater im Veneto, insbesondere jene in Verona und Udine, mit dem gleichen Repertoire bespielten, das ausschließlich Operne buffe enthielt. Der Spielplan wird von Giovanni Paisiello und Domenico Cimarosa als den beiden führenden Vertretern der Oper buffa im ausgehenden 18. Jahrhundert dominiert und ist damit zwar dem anderer italienischer Theater vergleichbar, aus venezianischer Perspektive dennoch als abgestanden zu bezeichnen. Das Repertoire liefert damit eine Erklärung dafür, warum sich das Teatro Balbi als finanziell nicht tragfähig erwies, obwohl Räumlichkeiten für das in Mestre – im Gegensatz zu Venedig – erlaubte Hasard-Spiel vorhanden waren und regelmäßig Bälle veranstaltet wurden. Von den 99 Logen konnten zunächst nur 13 vermietet werden, und ab 1790 mussten die Impresari auf eigene Rechnung spielen lassen.¹⁸ Die Hoffnung auf Besucher aus Venedig, die insbesondere im Frühjahr und Herbst neben den Villengästen notwendig waren, um das Theater zu füllen, erwies sich gerade zu diesen Zeiten selbst dann als trügerisch, wenn in Venedig noch unbekannte Opern in Mestre gegeben wurden. Denn der Besuch im Frühjahr und Herbst war vor allem abhängig von der Wetterlage, die den Gondelverkehr in der Lagune bestimmte.¹⁹

16 Vgl. *La Ninfa bizzarra. Dramma pastorale per musica di Aurelio Aureli da rappresentarsi nel mese d'ottobre in novo teatro eretto al Dolo sopra la Brenta per la ricreazione di nobilissima compagnia di veneti cavaglieri l'anno 1697* [...], Venedig 1697, S. 3: »Non potevano V.V.E.E. nel Mese d'Ottobre, te[m]po comunemente destinato à Villareccie Ricreazioni eleggersi Diuertime[n]to più soave della Musica col farla comparire vestita di coturni sù la Scena d'vn nouo Teatro nel Dolo: Trattenimento gustoso non solo à quelli, che possiedono Palagi, ò Casini soura la Brenta; Mà ance [sic] à Passaggieri, che scorrono le riue, ò solcano l'acque di quel diliziosissimo Fiume.«

17 Vgl. Maria Bruna Rossi, *Il teatro Balbi in Mestre (1778–1811)*, Tesi di Laurea Università di Padua 1969–70, hier: S. 48.

18 Vgl. *I teatri del Veneto*, Bd. 1,2, S. 325–335.

19 *Gazzetta urbana veneta* 4/31 (17.4.1790), S. 237 (bezogen auf Pietro Guglielmis *La pastorella nobile*): »La pioggia impedì lo sperato concorso dei Veneziani de' quali nessuno è intervenuto ad eccezione di una compagnia di morbinosi, per cui il Sole non à il privilegio d'influire in alcun modo sui loro divertimenti. Faceva veramente compassione il vedere un Teatro affatto vuoto alla prima Recita di una Opera, che si potria cambiare con molta giustizia con quella di qualche Città della Veneta Terraferma.«

Die Auswüchse der Villeggiatura, zu denen auch der defizitäre saisonale Theaterbetrieb an der Brenta gehörte, wurden von Carlo Goldoni in einer Reihe seiner Komödien aufs Korn genommen. Bereits vor den *Malcontenti* und der *Trilogia della villeggiatura* nahm sich Goldoni 1749 mit der *Arcadia in Brenta* in einer Oper des Lebens in einem Landhaus an der Brenta an. In der Folge greift eine Reihe von weiteren Operen buffe und Intermezzi die Villeggiatura als Sujet bereits im Titel auf. Neben der von Baldassare Galuppi vertonten *Arcadia in Brenta* war lediglich Niccolò Piccinnis *Villeggiatura (Le donne vendicate)* erfolgreich und wurde andernorts nachgespielt. Beide nehmen im Gegensatz zu anderen Opern, in denen die Villa lediglich der Schauplatz ist, zumindest auf einzelne Aspekte der Kultur der Villeggiatura auch inhaltlich Bezug. Während die *Villeggiatura* mit einem Preis der Blumen durch die Gäste beginnt (Duett »Questi fiori onor d'Aprile«), auf die dann die Klage über den Preis der Villeggiatura, insbesondere der Beköstigung durch den Padrone Ferramonte folgt (Arie »Io vi dico che le spese«), ist in der *Arcadia in Brenta* die Reihenfolge der Szenen umgekehrt: Zunächst rechnet Foresto dem Hausherrn Fabrizio vor, dass die Kasse leer ist, und Fabrizio klagt darüber (Arie »Quattrocento bei ducati« I/2), dann preisen die Gäste die Freuden der Villeggiatura im Garten der Villa, der an die Brenta grenzt (Quartett »Che amabile contento« I/3). Galuppi unterstreicht im Quartett durch G-Dur und den $\frac{6}{8}$ -Takt mit einem musikalischen Topos den pastoralen Charakter der Szene.²⁰ Diese Tonart prägt den gesamten ersten Akt bis zum Auftritt des Conte Bellezza. Alle Parti buffe treten mit einer Arie in G-Dur auf, in der sie jeweils im $\frac{3}{8}$ -Takt den Padrone verspotten.²¹ Dieser verfügt aber über genügend Selbstironie; im Mittelteil seiner eigenen Arien schlägt er den gleichen rhythmischen Gestus an und bemerkt, wer bankrott sei, habe auch keine finanziellen Sorgen mehr, und beschließt, das Verbliebene mit seinen Gästen zusammen durchzubringen.²²

Konsequenterweise geht Ferramonte daher auch auf den Wunsch des Conte Bellezza ein, der vorschlägt, in der Villa Theater zu spielen. Goldoni scheint mit der nun folgenden Szene weniger die Sitten seiner Zeitgenossen eingefangen als vielmehr einen Impuls zum Laientheater in der Villa gegeben zu haben, an dem er sich sechs Jahre später in der Villa Widmann selbst beteiligte. Ein bemerkenswertes Zeugnis ist zudem für die Villa Brignole Sale in Voltri bei Genua belegt, die nach einem Umbau in den 1780er Jahren über ein Theater verfügte.²³ Dort wurde 1786 während der Villeggiatura im Herbst Domenico Cimarosas *Il convito* durch Dilettanten aufgeführt, darunter den Hausherrn selbst.²⁴ Zwei Jahre später wurden dann eigens zwei Opern für diesen Zweck in Auftrag gegeben.²⁵

20 Vgl. Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, Bd. 10: *L'Arcadia in Brenta*, hrsg. von Giuseppe Ortolani, Mailand 1935, Bd. 10, S. 593: »Giardino che termina al fiume Brenta«. Zum Topos der Pastorale vgl. etwa die Tonartencharakteristik in: [Christian Friedrich] Daniel Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 380: »Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmässige«, und die Charakteristik der Taktart in: Francesco Galeazzi, *Elementi teorici-pratici di musica*, Rom 1791–96, Bd. 2, S. 295: »La Sestupla serve soltanto [...] alle pastorale«.

21 Vgl. ebd., S. 591, S. 595 und S. 600 (Foresto in I/1, Lauretta in I/3 und Lindora in I/7).

22 Vgl. ebd., S. 627 und S. 603 (III/4 und I/2 bzw. I/10).

23 Vgl. *Le ville di Genova*, Genua 1986, S. 5–10, wo auf S. 7 auch das Theater abgebildet ist.

24 Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Bd. 5, S. 555: »Dramma giocosso in musica da rappresentarsi nella vil-

In Galuppi's *Arcadia in Brenta* treten die Villengäste und der Padrone in den Masken der Commedia dell'Arte als Cintio, Pulcinella, Colombina, Diana und Pantalone auf. Dass mit der *Arcadia in Brenta* eines der ersten Finali überhaupt eine theatralische Aufführung in einer Villa zum Thema hat, konkretisiert den Zusammenhang zwischen der Oper und der Villeggiatura dahingehend, dass beide gegen Ende der Republik durch das Unterhaltungsbedürfnis der venezianischen Gesellschaft eine grundlegende Wandlung erfahren haben und damit konvergieren. Dass die Wünsche und die finanziellen Möglichkeiten dabei auseinanderklaffen, ist ein von Goldoni immer wieder als zentral angeprangertes Problem, das nach seiner Darstellung in den *Mémoires* durch den Ruin seines Großvaters einen autobiographischen Hintergrund hat.²⁶

War die Villa für die Venezianer zunächst ein Ort der Besinnung und des Abstandes vom städtischen Getriebe im Angesicht der zyklischen Natur gewesen, so ist nun in Opern wie *Arcadia in Brenta* das Theater der Ort der Reflexion der alljährlich wiederkehrenden Villeggiatura geworden. Nach dem Komödienfinale am Ende des zweiten Aktes von Galuppi's Oper, in dem die Villengäste aus ihren gesellschaftlichen Rollen heraustreten und in die Rollen der Commedia dell'Arte geschlüpft auf der Theaterbühne ihr Glück finden, wird am Ende der Oper die Villa des bankrotten Fabrizio von allen verlassen. Die Villa ist damit nur so lange ein Arkadien, wie sie neben dem Garten auch eine das Theater einschließende gesellschaftliche Unterhaltungskultur zu bieten hat. Denn im 18. Jahrhundert bildet das Leben in den Villen am Brentakanal nicht länger einen grundsätzlichen Gegenpol zu jenem in der Stadt, sondern wird diesem assimiliert. Sichtbare Beispiele für die kulturelle Überformung sind die in der Campagna betriebenen Theater wie jenes in Mestre, in denen weitgehend das gleiche Repertoire wie in Venedig gespielt wird.

Erst nachdem sich in Venedig in der Mitte des 17. Jahrhunderts ein städtischer Opernbetrieb etabliert hatte, konnte neben der Villeggiatura auch die Oper ein kulturelles Spannungsverhältnis zwischen Serenissima und Terraferma begründen. Für Francesco Doni bildeten nicht mehr länger Stadt und Land den Gegensatz, sondern Bäuerlichkeit und Kultur. In Piazzola kam es folgerichtig zu einer barocken Überformung des bei Francesco Petrarca, Alvise Cornaro und Andrea Palladio vormals als Gegenentwurf zur Stadt dem Ideal der *Vita solitaria* und der *Santa Agricoltura* verpflichteten Lebens in der Villa. Marco Contarini baute seine Villa zu einem Palast mit eigenen Theatern und einer Pflanzschule für Musikerinnen aus. Die im Freien aufgeführten Serenate ermöglichten eine Theatralisierung des gesamten Villengeländes, eine Welt als Bühne.

In den pastoralen Stoffen der im Theater in Dolo aufgeführten Opern wird die Dialektik zwischen der in der Oper manifesten venezianischen Kultur und der von den Venezianern in der Villeggiatura unmittelbar erlebten Natur thematisiert. Arkadien als das ursprüngliche Terrain der Oper wird damit zwar wiederentdeckt und aus der städtischen Zivilisation in die Natur zurückgetragen. In den in Dolo nach 1700 gespielten Opern ist

leggiatura di Casa Brignole Sale in Voltri da' signori dilettanti l'autunno dell'anno 1786«; der Padrone Anton-Giulio Brignole-Sale übernahm selbst die Rolle des Cavaliere del Lampo.

25 Vgl. *Il nuovo Don Chisciotte* von Francesco Bianchi und *L'isola dei portenti* von Gaetano Isola, beide auf Libretti von Pietro Calvi.

26 Vgl. Carlo Goldoni, *Mémoires*, hrsg. von Norbert Jonard, Paris 1992, S. 11–12.

der Schauplatz jedoch nicht mehr Arkadien, sondern nur mehr ein domestiziertes Abbild davon gleich einem Gärtchen hinter der Villa. Und während hundert Jahre zuvor Daphne und Orpheus in einem von den antiken und gegenwärtigen Schauplätzen der Tragödie und der Komödie gleichweit entfernten Tracien selbstverständlich singen konnten, ist die Pastorale um die Wende zum 18. Jahrhundert nur mehr Ausgangspunkt und nicht mehr Ziel einer Neuorientierung der Opernästhetik. Die Hirten und Nymphen haben ihr Terrain in der Oper jedoch nicht den heroischen Figuren der Opera seria mit ihren historischen Stoffen überlassen. Okkupiert haben es vielmehr jene Venezianer, die in ihren Landhäusern das von den Vorfahren erwirtschaftete genossen, die diese Landschaft urbar gemacht hatten, und deren Villeggiatura als Schäferspiel vielfach nur mehr eine Karikatur Arkadiens war.

Thomas Irvine (Würzburg und Ithaka, NY)

Mozart's ›Haydn‹ Quartets, ›Ausführung‹, and the Aesthetics of Nuance*

Heinrich Christoph Koch, in his *Musikalisches Lexikon* of 1802 defines the word ›Ausführung‹ in two ways.¹ In the first sense of his definition, ›Ausführung‹ is the portion of the act of composition in which the good composer, with the help of skill and taste, elaborates the ideas emerging from ›Begeisterung‹ and set forth in ›Anlage‹. It is part of the process in which a composition moves from the composer's imagination to paper. In the second

* An earlier (and much longer) version of this essay appears as Chapter Three (›Execution and Expression‹) in my PhD dissertation *Echoes of Expression: Text, Performance, and History in Mozart's Viennese Instrumental Music*, Cornell University 2005. I would like to thank Christian Meyer (Würzburg) for his help with the musical examples. Work on this essay was completed in mid-2005. Secondary literature published since is not reflected here.

1 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M. 1802, reprint Kassel 2000, p. 187 to 194. Wiebke Thormählen's paper ›The Cultural Politics of the Virtuoso Gesture in Beethoven's String Quartet Op. 29‹ presented at the international conference ›Music and Gesture‹ at the University of East Anglia in August 2003 first made me aware of this quality of Koch's definition. Koch's compositional theories are set out more thoroughly in his *Introductory Essay in Composition: The Mechanical Rules of Melody*, Sections 3 and 4, transl. by Nancy Kovaleff Baker, New Haven 1983; see in particular chapter four, ›The Arrangement of Larger Compositions‹, p. 165–248. See also Nicole Schwindt-Gross, *Drama und Diskurs: Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozess am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns*, Laaber 1989, particularly p. 75–106, for more on Koch's intellectual context. For the history of the concepts ›composition‹ and ›performance‹, with an extensive bibliography, see John Butt, ›Negotiating Between Work, Composer and Performer: Rewriting the Story of Notational Progress‹, in: id., *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge 2002, p. 96–124.