



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

STUDI MUSICALI

Digital repository

Titolo / Title: Leonardo Leo's oper «L'Andromaca»

Autore(i) / Author(s): Hellmuth Christian Wolff

Studi Musicali

Anno I - 1972, n. 2, pp. 285-316

Link permanente:

<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000080>

Accessed: 20/01/2011

L'accesso all'archivio digitale di Studi Musicali comporta l'accettazione delle Condizioni d'uso disponibili all'indirizzo <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Secondo tali condizioni d'uso dunque non è consentito scaricare un intero fascicolo della rivista o copie multiple dello stesso articolo; inoltre l'uso di questo articolo e in generale dei contenuti digitali di questo archivio è consentito solo per uso personale, fini di studio e in nessun caso per uso commerciale. Per tutti gli usi differenti da quelli consentiti è necessaria l'approvazione dell'Accademia di Santa Cecilia. E' possibile contattare l'Accademia di Santa Cecilia all'indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

Your use of the STUDI MUSICALI archive indicates your acceptance of STUDI MUSICALI's Terms and Conditions of Use, available at <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the STUDI MUSICALI archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the Accademia di Santa Cecilia regarding any further use of this work.

Accademia di Santa Cecilia contact information may be obtained at <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF

LEONARDO LEO'S OPER « L'ANDROMACA » (1742)

Die italienische opera seria des 18. Jahrhunderts gehört zu den relativ noch wenig erschlossenen Gebieten der Musik- und Theatergeschichte. Am besten sind die unmittelbaren Vorläufer Mozarts bekannt, wie z. B. Niccolò Jommelli, über den Hermann Abert im Jahre 1908 sein bekanntes Buch veröffentlichte.¹

Es fehlen jedoch umfassende Studien über so bedeutende Opernkomponisten wie Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse, Francesco Gasparini, Francesco Conti, über die beiden Bononcini, über Giuseppe di Majo, Nicola Porpora, Geminiano Jacomelli, Francesco Mancini – nicht einmal über Pietro Metastasio gibt es ein wirklich umfassendes Werk, in dem man sich über Inhalt, Stil und Charakter seiner Texte orientieren kann. Und gerade Metastasio ist die am meisten beherrschende Gestalt der Oper des 18. Jahrhunderts, er hat Stil und Entwicklung der opera seria entscheidend bestimmt und verändert.² Allzu lange hat man in Gluck den Höhepunkt der Opern jener Zeit gesehen, weil er als geistiger Vorläufer Richard Wagners galt. Diese Bewertung war einseitig und mit dem Wechsel der Opernformen treten andere Bewertungsmasstäbe in den Vordergrund, welche auch die italienische opera seria des 18. Jahrhunderts in neuem Licht erscheinen lassen. Die Aufführungen von Opern Händels in neuerer Zeit haben auch das Interesse für seine italienischen Zeitgenossen erweckt, unter ihnen ist Leonardo Leo vielleicht einer der bemerkenswertesten. Über die Opern Händels gibt es bisher auch noch keine wirklich erschöpfende Darstellung, trotz des neuen Buches von Winton Dean, der mehr eine allgemeine Einführung gegeben hat.³ Händel war ausserdem kein Italiener, man kann seine Opern gar nicht als typisch für die opera seria seiner Zeit bezeichnen, er hat zwar vieles aus Italien übernommen, wandelte es aber sehr stark um. An der Herausbildung des neuen Opernstils in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren dagegen Kompo-

¹ HERMANN ABERT, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle, 1908.

² HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Das Märchen von der Neapolitanischen Oper und Metastasio*, in « *Analecta Musicologica* » (1971).

³ WINTON DEAN, *Handel and the opera seria*, London (1970), sowie meine Besprechung in M F (in Vorbereitung).

nisten wie Vinci, Conti, Hasse und Leo entscheidend beteiligt, sie bestimmten die Opernentwicklung des 18. Jahrhunderts und deren Einflüsse auf die Instrumentalmusik. Die Opern Händels dagegen waren in Italien weitgehend unbekannt,⁴ bis auf sein Jugendwerk *Agrippina* (Venedig 1709).

Bereits Hermann Kretzschmar hatte die besondere Bedeutung der opera seria für die europäische Musikgeschichte erkannt, die Entwicklung der Instrumentalmusik ist ohne sie nicht zu denken, insbesondere waren es Deutschland und Österreich, welche im 18. Jahrhundert die neuen Elemente der opera seria aus Italien übernahmen. Kretzschmar schrieb über die *originelle Grösse* jener italienischen Opernkomponisten, denen *die Darstellung bedeutender Seelenzustände durch das Mittel des Sologesangs* gelang.⁵ *Selbst Mozart hat die Italiener in der Sicherheit und Reife ihres lapidaren Theaterstils nie erreicht und in der Oper hat er zeitlebens mit den Folgen ungenügender Schule zu kämpfen gehabt* – diese Worte Kretzschmars aus dem Jahre 1901 sollten auch heute noch beachtet werden. Die italienische Oper des 18. Jahrhunderts hatte andere Mittel, andere Probleme und ein anderes Publikum, zweifellos auch eine längere Tradition, die weitergebildet werden konnte. Es ist natürlich viel einfacher, die Operngeschichte des 18. Jahrhunderts nur durch die Namen Händel, Gluck und Mozart zu kennzeichnen, weil deren Werke heute noch aufgeführt werden, vor allem in Deutschland. In Wirklichkeit waren es ganz andere Komponisten, welche die Entwicklung der Oper im 18. Jahrhundert bestimmt haben, zu ihnen gehört Leonardo Leo.

Die Darstellung bedeutender Seelenzustände durch die Mittel des Sologesangs, diese Worte Kretzschmars kann man ganz besonders für Leo anwenden und zwar mit den genaueren Hinweisen, dass er alle Mittel des Sologesangs unter stärkster Beachtung der komponierten Texte verwendet hat. Auch ist die Kunst des Kontrapunkts, welche in den kirchenmusikalischen Werken Leos von jeher bewundert worden ist, in der Oper durch eine äusserst variable und schlagkräftige Melodik ersetzt worden – das Zurücktreten des Kontrapunkts wurde geradezu ein wichtiges Kennzeichen des neuen Stils der opera seria. Statt der kontrapunktisch fundierten Begleitung des späten 17. Jahrhunderts, welcher

⁴ PRÉSIDENT CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*. 2. Aufl. Paris, 1858, vol. II, p. 389: « Handel a une grande réputation en Angleterre, ses ouvrages ne son pas répandus en Italie, et, sur ce que j'ai vu de sa musique, je le croirais inférieur à tous ceux que je vous ai nommés ».

⁵ HERMANN KRETZSCHMAR, *Aus Deutschlands italienischer Zeit*, in Jb der Musikbibliothek Peters, 1901, S. 47-61.

Händel bis zuletzt folgte, wandte man etwa seit 1720 eine harmonisch reichere, rein klanglich-akkordische Begleitung an.

Leonardo Leo, der von 1694 bis 1744 vorwiegend in Neapel lebte, setzte das Erbe Alessandro Scarlatts fort und beeinflusste nachweisbar Opernkomponisten wie Piccinni und Jommelli. Sein Verhältnis zu dem etwa gleichaltrigen Hasse, der etwa fünf Jahre in Neapel verbrachte, ist noch nicht geklärt. Leo blieb nach seinem Tode bis in die Gegenwart durch einige seiner geistlichen Kompositionen bekannt wie das *Miserere* und das Oratorium *La morte d'Abele*. Seine Opern waren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, auch in Deutschland nicht vergessen. Besonders Johann Friedrich Reichardt hat sich noch begeistert über Leo geäußert, den er an Bedeutung neben Palestrina stellte. Reichardt schrieb im Jahre 1783: *Leonardo Leo ist einer der edelsten und grössten italienischen Komponisten, der das Schöne, Sangvolle, Ausdrückende mit Gründlichkeit, Fleiss und Korrektheit verband, nach ihm kam kein Italiener, der so edel und gross für die Kirche und für die Heldenoper arbeitete, und vor ihm war keiner, der so reizend schrieb.*⁶ Im Jahre 1782 hat Reichardt eine vollständige Opernserie Leos in seinem *Musikalischen Kunstmagazin* abgedruckt und im einzelnen genau beschrieben, hierauf wird hier zum Schluss zurückzukommen sein. In überschwänglicher Weise hat auch noch Wilhelm Heinse in seiner *Hildegard von Hohenthal* 1795/96 Leo neben Vinci, Majo und Pergolesi gestellt, weil sie die *Schönheit der Melodie als höchstes Ideal edlen freien Lebens* zu klassischer Vollendung brachten, darin übertrafen sie bei weitem Händel, Gluck und Hasse.⁷ Einige wichtige Beiträge zur Kenntnis von Leos opere serie wurden von Edward J. Dent und von Hermann Abert vor über sechzig Jahren gegeben.⁸ Sie betrachteten Leo jedoch aus dem Blickwinkel von Scarlatti, resp. von Gluck und Jommelli aus und stützten sich vielleicht auf zu wenige Werke Leos. Jedenfalls erscheint eine neue Untersuchung der Opern Leos heute dringend erforderlich auf die im vorstehenden Beitrag hingewiesen werden soll.

Leo hat etwa dreissig opere serie komponiert, neben etwa ebenfalls dreissig neapolitanischen Dialektkomödien.⁹ Einige handschriftliche Par-

⁶ Johann Friedrich Reichardt, in *Magazin der Musik*, hrg. v. C. FR. CRAMER, Hamburg, 1783, S. 570 ff.

⁷ S. Hans Müller, *Wilhelm Heinse als Musikschriftsteller*, in *VjMw* III, 1887, S. 583. Vgl. auch HANS HAASE u. HANS KÜHNER, Heinse, in *MGG* VI, 1957.

⁸ EDWARD J. DENT, *Leonardo Leo*, in *SIMG* VIII (1906/7), S. 550-566. Hermann Abert in *N. Jommelli*, S. 139 ff.

⁹ S. das Werkverzeichnis bei HELMUT HUCKE, *Leo*, in *MGG* VIII, 1960. Vgl. auch G. A. PASTORE, *Leonardo Leo*, Galatina, 1957.

titurabschriften aus dem 18. Jahrhundert haben sich auch in deutschsprachigen Bibliotheken erhalten und zeugen noch heute von dem Interesse, welches in Deutschland damals für die Opern Leos bestand. Von diesen Opern befinden sich *Il Trionfo di Camilla* (1726) in der LB Dresden und NB Wien, *L'Olimpiade* (1737) in der DStB Berlin und in der LB Dresden, *L'Andromaca* (1742) in der MB Leipzig. Diese letzte wurde im Jahre 1934 von dem damaligen Besitzer des Verlags C. F. Peters in Leipzig, dem Geheimrat Henri Hinrichsen der diesem Verlag angeschlossenen Musikbibliothek Peters zur Verfügung gestellt, es ist heute nicht mehr zu ermitteln, wem sie vorher gehört hat.¹⁰ Diese *L'Andromaca* ist ein Spätwerk Leos, sie wurde am 4. November 1742 im Teatro San Carlo in Neapel zuerst aufgeführt.¹¹ Mit *L'Andromaca* schuf Leo eine der bedeutendsten Opern des 18. Jahrhunderts, in der man die Entwicklung der europäischen Musik bis zu Beethoven hin vorgebildet findet. Es ist nicht nur der dramatisch bewegte Solo-Gesang, sondern auch die äusserst bewegte Dynamik, welche hier bereits als Strukturelement verwendet wird und welche stark in die Zukunft wirkten. Leo stand mit dieser Oper natürlich nicht allein, sie war bereits in seiner *L'Olimpiade* wenige Jahre vorher angebahnt, Jommelli ging ähnliche Wege wie auch die allgemeine Orchestersprache, welche damals in Rom üblich war. Es kann aber kaum einem Zweifel unterliegen, dass der dramatische Solo-Gesang der Oper der Ausgangspunkt für die wechselvolle Art der Anwendung der Dynamik gewesen ist.¹² Dies ist bisher noch wenig genau untersucht worden und kann hier am Beispiel von Leos *L'Andromaca* genauer nachgewiesen werden.

Das Libretto dieser *L'Andromaca* Leos war von Antonio Salvi da Lucignano in engem Anschluss an Racines französische Tragödie *L'Andromaque* (Paris 1667) gestaltet worden— es handelte sich nicht um

¹⁰ Vgl. Jb der Musikbibliothek Peters für 1934, S. 7. Es handelt sich um drei handschriftliche Bände, quer 4°; die zusammen mit Leos Oratorium «Saul e Gionata», ebenfalls einer handschriftlichen Kopie aus dem 18. Jahrhundert, im gleichen Jahr dieser Bibliothek vermacht oder von ihr angeschafft wurden. Dieses Oratorium Leos ist bisher unbekannt, es soll an anderer Stelle darüber berichtet werden.

¹¹ FRANCESCO FLORIMO, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Neapel, 1880-1882, vol. iv, p. 234 f.

¹² Vgl. WALTER GERSTENBERG, *Dynamik* in MGG III 1954, ferner LUCIAN KAMIENSKI, *Mannheim und Italien* in SIMG x (1908-1909), S. 307-317, wo die italienischen Opernkomponisten als Vorbilder des sogenannten «Mannheimer Stils» genannt und belegt werden. Die Mannheimer übertrugen den italienischen Vokalstil auf die Instrumentalmusik S. 316, vgl. dazu auch ALFRED HEUSS, *Die Dynamik der Mannheimer Schule* II, in ZfMW II (1919-20), S. 44-54, wo auf die besondere Bedeutung der Oper für die Entwicklung der Instrumentalmusik hingewiesen wird.

den Text Apostolo Zenos, wie irrtümlich angenommen wurde.¹³ Racines Tragödie war ein barockes Schicksalsdrama, in dem die Liebe als Leidenschaft dargestellt wurde, die zum Untergang der Hauptpersonen führt. Als Vorbild dienten ihm antike Dramen, insbesondere ein Drama des Euripides über diesen Stoff, in welchem bekannte Personen aus der Zeit nach der Vernichtung Trojas auftraten. Andromache ist die Witwe des im Kampf um Troja getöteten Hektor, die sich in Gefangenschaft des Griechen Pyrrhus befindet, dessen Vater Achill Hektor besiegt hatte. Pyrrhus stammt jedoch aus Epirus, d. h. den nördlichen Provinzen Griechenlands, etwa dem heutigen Albanien und ist als halber Barbar gezeichnet. Er verliebt sich in Andromache und will sie heiraten, wobei er ihr verspricht, ihr Söhnchen Astyanax zu retten, auf dessen Tötung die übrigen Griechen bestehen. Um Pyrrhus eng an das griechische Heimatland zu binden, hat man ihm Hermione, die Tochter des Menelaos und der Helena, als Gattin zgedacht, was er zunächst gebilligt hat. Als Pylades und Orest nun mit Hermione eintreffen, um sie dem Pyrrhus zu überbringen, erklärt dieser, Andromache heiraten zu wollen.

Dies stellt eine unerhörte Beleidigung der Griechen dar, die auf der sofortigen Tötung des Astyanax bestehen, da sie ein Wiederaufleben des Trojanischen Widerstandes befürchten, falls dieser am Leben bleibt. Auf Veranlassung Hermiones ermordet Orest, ihr früherer Verlobter, den Pyrrhus, Hermione gibt sich selbst den Tod. Dieser Stoff, der auf den vi. Gesang der Ilias Homers zurückgeht, bot Racine die Möglichkeit, bis zur Raserei gesteigerte Leidenschaft sowie die schwankenden Motive seiner Personen darzustellen. Andromache erklärt sich erst nach langen Zweifeln bereit, Pyrrhus ihre Hand zu reichen, und nur um ihren Sohn zu retten. Pyrrhus schwankt zwischen dieser Liebe und der aus Wut über Andromaches Ablehnung erfolgenden Bereitschaft, Hermione zur Gattin zu nehmen. Racines *Andromaque* gilt als die erste Tragödie des französischen Theaters, welche die starren Ehrbegriffe Corneilles durch die Darstellung der Liebe als blinde Leidenschaft überwand. Mit der Kritik an den Folgen solcher Leidenschaften verband Racine eine Kritik an der diktatorischen und willkürlichen Machtherrschaft eines Tyrannen, wie ihn Pyrrhus darstellt, der die Notlage Andromaches auszunützen sucht, indem er deren menschliche Bindung an Troja und ihren verstorbenen Gatten Hektor missachtet. Andromaches Widerstand gegen die Heiratsabsicht des Pyrrhus wurde als Kampf gegen Willkür und gegen das *Unrecht der Macht* von jeher bewundert, von Voltaire bis zu Baude-

¹³ So von ALDO CASELLI, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze, 1969.

laire (der dies in dem Gedicht *Le Cygne* behandelte) und bis zu Aragon. Man hat hier bei Racine bereits Gedanken des aufkommenden Bürgertums sehen wollen.¹⁴ Racine richtete sich aber nicht grundsätzlich gegen den Absolutismus (er war Erzieher am Pariser Königshof), sondern gegen Entartungen desselben. *Andromaque* ist im Grunde die Tragödie der Kriegsoffer und aktuell zu allen Zeiten, die Personen Racines handeln jedoch mit der Unbedingtheit absoluter Monarchen. Die äussere Form bildeten durchweg gereimte Alexandriner-Verse, deren Schönheit und klassische Vollendung ebenfalls von jeher bewundert worden sind. Es war zweifellos ein kühnes Unterfangen, ein solches, klassisch zu nennendes Drama zu einem italienischen Opernlibretto umzubilden.

Antonio Salvi, dessen Wirken in der Zeit von etwa 1700 bis 1742 liegt,¹⁵ hatte einen Vorgänger resp. Nachfolger in Apostolo Zeno, der seine *Andromaca* –sehr frei nach Racine– im Jahre 1724 in Wien mit der Musik Antonio Caldaras aufführen lassen konnte. Mit dieser Fassung hat jedoch Salvis Text so gut wie nichts gemeinsam, ausser den Hauptpersonen. Salvi hielt sich ziemlich streng an Racines Szenenfolge, die er umstellte und kürzte, um Platz für Arien zu gewinnen. Nur in einem Punkt ging Salvi den gleichen Weg wie Zeno, in der Umgestaltung des tragischen Schlusses zu einem happy end. Auf dem italienischen Theater des 18. Jahrhunderts wollte man kein Blut sehen, die Hauptpersonen sollten am Leben bleiben, eine neues Ziel der Menschlichkeit wurde

¹⁴ So die Herausgeberin von Racines « *Andromaque* » ANNIE ÜBERSFELD, Paris, 1961 (Les Classiques du peuple - Ed. Sociales). Hier wird eine vorzügliche Einführung in dieses Werk gegeben.

¹⁵ Antonio Salvi gehörte zu den bedeutendsten italienischen Librettisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; Seine Textbücher wurden von vielen Komponisten verwendet und wiederholt in Musik gesetzt. Leider gibt es bisher keine einzige zusammenfassende Darstellung über ihn, das umfangreichste Verzeichnis von Salvis Libretti findet man bei O. G. TH. SONNECK, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington, 1914, p. 1392 f.

Eine erste Fassung des *Andromaca*-Stoffes wurde von Salvi 1701 unter dem Titel « *Astianatte* » für Marco Antonio Bononcini anlässlich einer Aufführung in dem Privattheater Ferdinando de Medici in Pratolino bei Florenz geschaffen. (Erhalten in der Library of Congress, Washington, Sammlung Schatz Nr. 1204).

Das Libretto vom Jahre 1742 für Neapel enthält den Namen Leonardo Leos (während der Salvis nicht genannt ist).

(Sammlung Schatz Nr. 5556). In der Dedikation des letzteren steht, dass *Andromaca* früher (1725) bereits unter dem Titel *Astianatte* in Neapel aufgeführt worden ist, jedoch mit der Musik Leonardo Vincis.

Der *Andromaca*-Stoff wurde damals von verschiedenen Librettisten behandelt, Zenos Text wurde oben erwähnt. Die Fassung Antonio Salvis diente auch der Oper von Ferdinando Giuseppe Bertoni in Venedig 1772.

Aus dem *Astianatte* des Komponisten Pietro Torri, München, 1717, ist ein Stück im Neudruck in DTB 19-20 veröffentlicht (hier hatte die Oper den Titel *Oreste*, als Text diente wiederum die Fassung von Salvi. Für Händel in London wurden Salvis *Ariodante* und *Rodelinda* bearbeitet.

aufgestellt. Bei einer Tragödie wie *Andromaque* stellte dies eine besonders schwierige Änderung dar. Zeno wie Salvi lassen den Mordanschlag des Oreste gegen Pirro misslingen und führen den Schluss so, dass zuletzt zwei glückliche Paare auf der Bühne stehen. Man mag darüber streiten, ob dies eine Verfälschung darstellt, oder ob hier nicht ein neues Dramenideal wirksam wurde, welches einer veränderten Zeit besser entsprach. Bei Zeno wie bei Salvi verzichten die Figuren zuletzt auf Erfüllung ihrer ehrgeizigen Wünsche, auf Ehre und Willkür, um sich den inneren Frieden und der Welt einen äusseren Frieden zu verschaffen. Ermione bringt dies in ihren Schlussworten bei Salvi zum Ausdruck:

*Troppo del Trojan sangue
il greco Marte versò fin'or,
di usato incendio ancora
fuman di Troja le reliquie sparte,
cessi l'odio, e lo sdegno,
cessino l'ire, e dona pace
all'afflitta madre, al Figlio, al Regno.*

Racine hatte durch tragische Erschütterung seine Zuhörer von dem Verhängnis blinder Leidenschaft und dem *Unrecht der Macht* überzeugen wollen, Zeno und Salvi suchten praktische Vorbilder für Humanität und -Kompromisse zu geben. Ihre Personen wandeln sich zuletzt, sie erkennen die Fehler ihres Fanatismus. Diese neue Empfindsamkeit weist deutlich auch auf Metastasio hin.

Ohne eine genaue Kenntnis dieser dramatischen und dramaturgischen Voraussetzungen ist ein tieferes Verständnis der Musik Leos nicht möglich. Deswegen muss noch weiteres über das Libretto der *Andromaca* gesagt werden. Das Schwanken der Hauptpersonen war bereits bei Racine ausgebildet, es wurde von Salvi gesteigert und etwas anders geführt. Pirro ist bei ihm nicht nur als barbarischer Tyrann, sondern auch als echter Liebhaber gezeichnet, was Leo musikalisch unterstrichen hat. Hierdurch wird das Nachgeben Andromacas seinem Werben gegenüber nicht als reines Opfer zu Gunsten der Rettung ihres Sohnes, sondern auch zur Führung einer Ehe mit Pirro motiviert. Salvi lässt den Mordanschlag des Oreste gegen Pirro misslingen, sodass dieser am Leben bleibt. Oreste wird jedoch gefangen und zuletzt gegen den kleinen Astianatte ausgetauscht, sodass Oreste mit Ermione nach Griechenland zurückkehren kann. Dies ist vielleicht der schwächste Punkt, denn man fragt sich, was sagen denn nun die Griechen, wenn Oreste seinen Auftrag nicht ausgeführt hat, wenn weder Ermione mit Pirro verheiratet noch

der kleine Astianatte getötet worden ist? Diese Bedenken werden durch einen heiter-optimistischen Schlusschor beiseite geschoben. Die Freundschaft des Pilade, der seinem bedrängten Oreste immer beisteht und ihn rettet, hat eine gewisse Parallele zu Metastasio's Figuren des Megacle und Lycida in *L'Olimpiade*.

Salvi übernahm von Racine einige der wichtigsten Szenen, so die folgenden:

Oreste fordert von Pirro das Leben des Astianatte (Racine I,2 = Salvi I,3). Pirro erklärt Andromaca seine Liebe mit dem Angebot, Astianatte zu retten (Racine I,4 = Salvi I,1). Oreste vertraut seinem Freund Pilade seine Liebe zu Ermione an (Racine I,1 = Salvi I,4). Oreste versucht, Ermione zum Verzicht auf die Heirat mit Pirro zu überreden, um mit ihm nach Griechenland zurückzukehren (Racine II,2 = Salvi I,7 und I,8). Andromaca bittet knieend Ermione um Hilfe für Astianatte (Racine III,4 = Salvi II,3). Der vor Liebe rasende Oreste will Ermione entführen (Racine III,1 = Salvi II,6 und 7). Ermione überredet Oreste, Pirro zu ermorden (Racine IV,3 = Salvi II,8). Aus den fünf Akten Racines hat Salvi drei Akte gemacht, sodass Umstellungen und Kürzungen notwendig wurden.

Es folge der Verlauf der Handlung mit der Angabe der Arienanfänge:

I. Akt. Zeltlager des König Pirro, festlich geschmückt zum Empfang der griechischen Gesandten.

(Accampamento di milizie, e Popolo preparato con Tende e Spoglie Trojane con Real Padiglione per ricevere l'Ambasciador de Greci.)

1,1 Pirro versucht die gefangene Andromaca zur Heirat mit ihm zu überreden. Andromaca lehnt dies ab, trotz des Angebots, dass ihr Sohn Astianatte gerettet und später wieder als Herrscher eingesetzt werden soll. Das Andenken an ihren getöteten Gatten Hektor ist bei ihr noch zu lebendig.

Arie Andromaca: *Nacqui grande e serbo ancora.*

1,2 Oreste trifft als griechischer Gesandter ein, um Pirro die zugesagte Gattin Ermione zu überbringen. Zugleich fordert er im Auftrag der Griechen den sofortigen Tod des Astianatte.

1,3 Pirro lehnt diesen Mord ab.

Arie Pirro: *Son regnante e son guerriero* (s. Musikbeispiel 2).

1,4 Oreste offenbart seinem Freund Pilade seine heimliche Liebe zu Ermione, mit welcher er früher verlobt war. Pilade zweifelt an der Beständigkeit der Frauen.

Arie Pilade: *Fiume che rapido da i monti scende.*

I,5 Arie Oreste: *In placida sembianza.*

I,6 Ermione erfährt von Pirros Liebe zu der Sklavin Andromaca, sie ist empört über diese Herabsetzung,

Ermione, Rezitativ: *D'Elena e Menelao son io la figlia?* (s. Musikbeispiel 3).

I,7 Ermione fordert Oreste auf, sie zu rächen, sie weist jedoch die Liebe des Oreste zurück, sodass er sie als « Tyrannin » bezeichnet.

Arie Ermione: *Tiranna mi credi?*

I,8 Oreste macht sich trotzdem Hoffnung auf die Liebe Ermiones.

Arie Oreste: *Talor che irato è il vento* (s. Musikbeispiel 4).

I,9 Als Pirro erneut Andromaca um ihre Hand bittet und verspricht, Astianatte vor dem sicheren und schnellen Tod zu retten, bietet sie ihm ihr eigenes Leben an.

Arie Andromaca: *Prendi quel ferro o Barbaro!* –der erste Höhepunkt der Oper (s. Musikbeispiel 5).

I,10 Pirro tobt vor Wut, er will nun Ermione doch zur Gattin nehmen und Astianatte töten lassen. Dabei kommen ihm aber Bedenken, da er bemerkt, dass es reine Willkür ist, wenn er so handeln würde und dass er vom Zorn übermannt wurde.

Rezitativo accompagnato des Pirro: *Pirro, dove trascorri, ove ti porta l'insano tuo furor?*

Arie Pirro: *Pietoso esser vorrei.*

II. Akt. Giardini Reali (Königliche Gärten)

II,1 Astianatte soll an diesem Tage im Tempel getötet, Ermione soll zur Kaiserin gemacht werden. Pilade bedauert den eifersüchtigen Oreste.

II,2 Pirro erklärt der Ermione, sie zu lieben.

Arie Pirro: *Caro ben mio* (s. Musikbeispiel 6).

II,3 Andromaca fleht Ermione um Hilfe zur Rettung des Astianatte an – ein zweiter Höhepunkt der Handlung. Ermione empfiehlt ihr ironisch, sich doch selbst an Pirro zu wenden.

Arie Ermione: *D'un lusinghiero sguardo.*

II,4 General Clearte versucht im Auftrag Pirros nochmals, Andromaca zur Heirat zu bewegen.

Arie Clearte: *Ardito nocchiero.*

II,5 Andromaca ruft aus Verzweiflung den « Schatten » Hektors an.

Rezitativo accompagnato und Arie der Andromaca: *L'ombra diletta del caro sposo* (s. Musikbeispiel 7).

II,6 Oreste rast vor Eifersucht, er will Pirro töten und Ermione entführen.

Arie Oreste: *Morrò, ma invendicato.*

II,7 Pilade erklärt sich bereit, Oreste hierbei zu helfen.

II,8 u. 9 Ermione fordert Oreste zum Mord an Pirro auf.

Arie Oreste: *Tu lusingar vorresti il credulo mio core.*

II,10 u. 11 Der mit Blumen geschmückte kleine Astianatte soll im Tempel getötet werden. Pirro betet zu den Göttern.

Rezitativo accompagnato des Pirro: *Voi del greco Impero Deità.*

Pirro befiehlt den Mord, da verspricht Andromaca dem Pirro ihre Hand. Ermione ist empört.

Arie der Ermione: *Perfida, se tentasti rapirmi e sposo e soglio.*

Oreste unternimmt den Versuch, Pirro zu ermorden, was jedoch miszlingt, Oreste flieht.

II,12 Andromaca ist in Verzweiflung über ihre Heiratszusage und fühlt sich dem Wahnsinn nahe.

Arie Andromaca: *Veggio girarmi intorno mille fantasmi.*

Rezitativo accompagnato u.

III. Akt. (Palast des Pirro)

III,1 Andromaca fordert von Pirro die Bestrafung des Oreste.

III,2 Clearte meldet die Gefangennahme des Oreste.

Arie Clearte: *Parte del sangue mio per te Signor.*

III,3 Oreste spottet der Drohungen Pirros.

III,4 Ermione fordert die Freilassung des Oreste unter der Drohung, dass Heer und Flotte der Griechen Pirro vernichten würden. Ermione übernimmt allein die Schuld an dem Attentatsversuch.

Arie Pirro: *Paventa traditore.*

III,5 Oreste nimmt Abschied von Ermione, da er sterben muss.

Arie Oreste: *Vado a morir ben mio* (s. Musikbeispiel 8).

III,6 Pilade verspricht Oreste zu retten,

Arie Pilade: *Se il vento irato freme.*

III,7 Ermione ruft die Götter um Hilfe für Oreste an.

Arie Ermione: *Voi difendete l'amato bene.*

III,8 Pilade raubt mit Hilfe seiner Soldaten den kleinen Astianatte.

III,9-11 Andromaca bittet weinend Pirro um Hilfe, dieser will Astianatte gewaltsam befreien.

Arie Andromaca: *Caro figlio, ab dove sei.*

III,12 Letztes Bild: Am Hafen. Die griechische Flotte bereit zur Abfahrt, die Schiffe des Pirro in Flammen.

III,13 Ermione will nicht ohne Oreste abfahren, auf ihren Wunsch bietet Pilade folgenden Tausch an: Astianatte gegen Oreste. Andromaca gelingt es, Pirro hierzu zu bewegen, der Oreste ausliefert und Astianatte dafür empfängt. Ermione bewegt Oreste zum Verzicht auf jede Rache. Andromaca hat ihren Sohn zurückerhalten, sie heiratet Pirro. Oreste fährt Ermione zurück nach Griechenland. Vernunft und Friedenswille haben gesiegt.

Die Kenntnis der Handlung wie der Umwandlung des Vorbilds von Racine durch Salvi ist für die Beurteilung der Musik Leos unbedingte Voraussetzung. Man würde schon gleich die ersten Takte der Ouvertüre nicht verstehen, welche einen heiteren Charakter tragen, und die zugleich festlich aufzufassen sind (*Allegro assai*, D-Dur):

OUVERTURE, I Satz:

Allegro assai

Dieser Einleitungssatz lässt erkennen, dass es keine Tragödie sein wird, welche folgt. In der gleichen Tonart D-Dur stehen auch der Marsch 1,3 (mit zwei *Trombe di caccia*, 2 Oboen und Streichern) so wie der heitere Schlusschor des Werkes— ein fester Rahmen ist so geschaffen, der den Grundcharakter des Werkes zum Ausdruck bringt. Der zweite Satz der Ouvertüre (*Amoroso*) deutet auf das treibende dramaturgische Element der Oper hin, die Liebe als Leidenschaft. Bereits hier fallen einige als « pf » bezeichnete *Sforzati* auf, welche viele der folgenden Arien kennzeichnen:

OUVERTURE, II Satz:

Amoroso

p *p f* *p* *p f*

f e spiccato

p a mezza voce

Ein dritter, Presto-Satz im 3/8-Takt rundet die Ouvertüre ab.

Zwei Arien des Tyrannen Pirro werden durch *Trombe lunge* im Orchester (neben Oboen und Streichern) begleitet (I,3 und III,4). Diese Trompeten stehen in *re sol fa und ut* und scheinen jeweils nur in wenigen Naturtönen geblasen worden zu sein, sodass vier Spieler erforderlich waren:

ARYA di PIRRO "Son regnante,, I,3
Allegro

OBOE 1, 2

TROMBE LUNGHE
in Re Sol Fa ut

VIOLINI 1^a 2^a

VIOLA

(BASSI)
(sic)

Son Re — gnan-te e son guer — rie-ro, e son guer — rie-ro

Als Beispiel für die meisterhaft deklamierten Secco-Rezitative Leos sei das der Ermione 1,6 erwähnt, in welchem sie darauf hinweist, dass sie als Tochter des Menelaos und der Helena über die Herabsetzung durch Pirro, der ihr die « Sklavin » Andromaca vorzieht, besonders empört ist. Sieben- und elfsilbige Verse wechseln mit kürzeren (*Io tradita? Io sprezzata?*). Jeder Satz ist musikalisch als Einheit behandelt, Pausen trennen den folgenden Satz, der auf eine andere Harmonie erklingt, wobei der Wechsel jeweils auf der ersten betonten Silbe erfolgt.

¹⁶ H. ABERT, N. Jommelli als Opernkomponist S. 116 f.

Chromatische Bassführungen bringen die gesteigerte Erregung zum Ausdruck:

RECITATIVO I, 6

ERMIONE

D'E-le-nae Me-ne-la-o son io la fi-glia? lo tra-di-ta? lo sprez-

-za-ta? e quand'eb-bi-o, e mil-le in Gre-cia ad-o-ra-to-ri,e mil-le; ve-

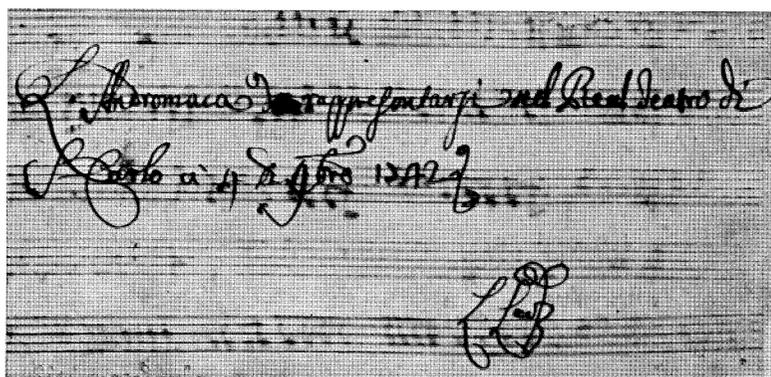
-drò sul tro-no mi-o Don-na schia-va e me-schi-na in E-

-pi-ro se-der Spo-sa e Re-gi-na? Ah no, se a ven-dì-

-car gli ol-trag-gi mie-i. Tut-ti mi ab-ban-do-na-ro uo-mi-ni e



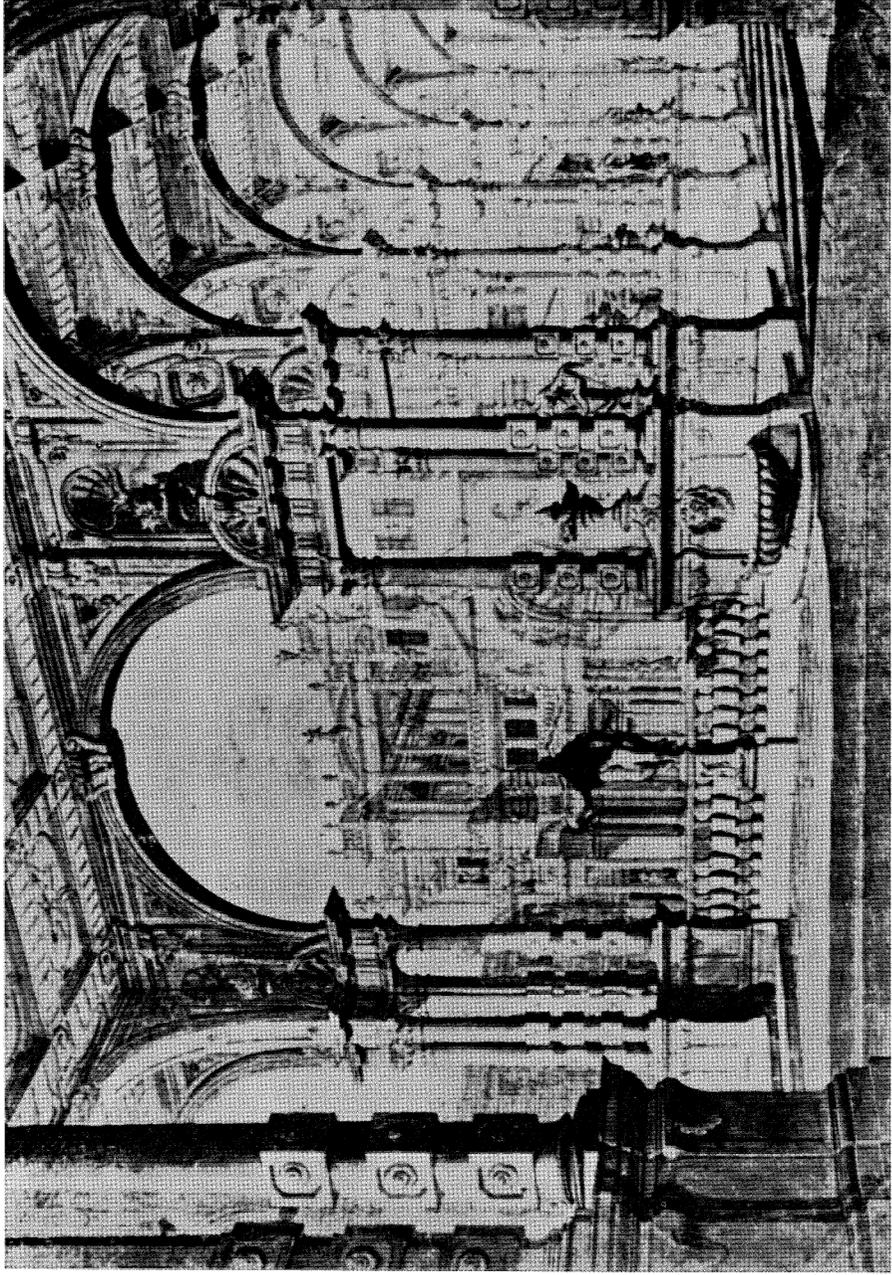
L'Andromaca di Leonardo Leo.



Il Frontespizio.

Una pagina del manoscritto originale e il frontespizio firmato dall'autore. Il mss. si trova presso la Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli.

Nella pagina seguente, una scena di Vincenzo Re, lo scenografo che nel 1742 allestì l'*Andromaca* al Teatro San Carlo di Napoli. Milano, Collezione C. E. Rava.



« Cortile regio » di Vincenzo Re.

PILADE

De - i, vi re - sta Er - mio - nean - co - ra Prin - ci - pes - sa a

ERMIONE

te rie - de O - re - ste. O - - re - ste! O Dio che sen - to!

Das wichtigste neue Ausdrucksmittel Leos wurde jedoch der schnelle und überraschende Wechsel der Dynamik der Sänger wie des begleitenden Orchesters. Der Wechsel der Lautstärke wird zu einem dramatischen Ausdruckselement. In der Arie des Oreste I, 8 wird dessen Hoffnung auf die Liebe Ermiones durch die regelmässige Wiederkehr von « pf »-Stellen der Streicher zum Ausdruck gebracht:

ARIA di ORESTE I, 8

Allegro

Oreste

Ta - lor che i - - ra - - to è il ven - - to, che

(V.no)

tem - - pe - - sto - - so è il ma - - re, che

p *p.f* *p* *p.f* *p*

tem - pe - - sto - - so è il ma - re in etc.

pf *p* *pf* *p*

* (*pf* quasi *sf*)

Wesentlich bewegter und erregter ist die Dynamik in der Arie der Andromaca I,9 angewendet. Andromaca hält Pirro ihren Dolch hin, damit er sie statt ihres kleinen Sohnes ermorden soll—die Arie geht aus der Bühnenhandlung hervor, sie ist als *Aria parlante* oder *Aria d'azione* zu bezeichnen. Schon nach wenigen Takten lässt Leo Tempo, und Taktart wechseln (*Largo* 3/8-Takt), als Andromaca sich ihrem Sohn zuwendet und diesen um Verzeihung bittet. Auch dies dauert nur wenige Takte, um einem *Allegro* Platz zu machen (*Abi! che momento amaro!*). Schon diese eine Szene würde genügen, um die dramatische Charakterisierungskunst Leos zu erkennen, die man bisher kaum richtig bemerkt und sogar geleugnet hat.¹⁷

Deutlich sind in dieser Arie zwei gegensätzliche Themen verwendet (*Risolto* T. 2/3 und *Largo* T. 9/10), die aus der Bühnendarstellung hervorgehen:

ARIA di ANDROMACA I, 9

Risoluto

Pren - di, pren - - di quel fer - - - ro

v.ni I° 2° *f* *pf* *p*

¹⁷ H. ABERT, N. Jommelli als Opernkomponist S. 116 f.

Bar - ba-ro! Quest' - in - no - cen - - - te

pf *f* *poco f*

sve - ra, quest' - - - in - no - cen - - - te

f *pf*

sve - - na, bar - ba-ro, bar - ba-ro!

f

Largo

Fi - glio ben mi - o ben mi - o per - do - na - mi ben

Largo

p assai

mi - o per - do - nami! Ma tu mi guar - di ca ro?

p *pf*

6 6# b

Allegro etc.

Ahi che mo - men - - to a - ma - ro!

Allegro

f *p* *f* *p*

b G#

Der überraschende Wechsel der Stimmungen des verliebten Pirro wird bereits im Orchestervorspiel seiner Arie II,2 durch Wechsel der Lautstärke einzelner Noten sowie durch Wechsel der Stricharten der Streicher (Legato–Staccato) wiedergegeben.

Hier tauchen auch die lombardischen, synkopierten Rhythmen auf, welche die Zeit der gesteigerten Empfindsamkeit erkennen lassen (so in T. 11 *caro ben*):

ARIA di PIRRO "Caro ben mio, II, 2
Larghetto con moto

V.no

p

f *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*
f *p*
f *p*
 arbitrio (a tempo)
 Pirro
 (*p*) Ca - - ro, ca - ro ben mi - o, deh
p *pf*
 gi - - ra se - re - no un dol - ce sguar - do
p

Als ein Höhepunkt der Oper muss die Arie der Andromaca II,5 bezeichnet werden, in welcher sie den Geist ihres getöteten Gatten Hektor anruft. Leo gab dieser Arie mehrere Themen, die aus dem Text entwickelt wurden. Das erste Thema, wird bei seiner Wiederholung aus dem *piano* in ein *forte* umgewandelt. Ein zweites Thema erscheint bei den Worten *Qui infelice*, es folgen erneute Varianten des ersten Themas, die man fast als drittes und viertes Thema bezeichnen kann. Eine variierte Reprise des ersten Themas schliesst sich an. Der eigentliche Mittelteil der Arie (B) hat wiederum ein neues, aus dem Text gebildetes Thema:

ARIA di ANDROMACA II, 5
 Andante (Takt 18)
Si ferma

Andromaca
 (*sotto voce*) l'om - - bra di - - let - ta del ca - - ro

spo - so, del ca - - ro spo - so dal ne - ro

carce-re del suo ri - po - so. chie - - de ven -

- det - - - ta spi - - - ra fu - ro - - re etc

2^a Thema

Qui in - fe - li - ce mi - - se-ro fi - glió

2^a Thema Variiert = 3^a Thema

piano assai *più piano*

Dal ne-ro car-ce-re del suo ri-po-so l'om-bra di - let-ta

2^a Thema Variiert = 4^a Thema

Del mio pe - ri - glió ma - dre ti - ran-na non hai pie - ta'?

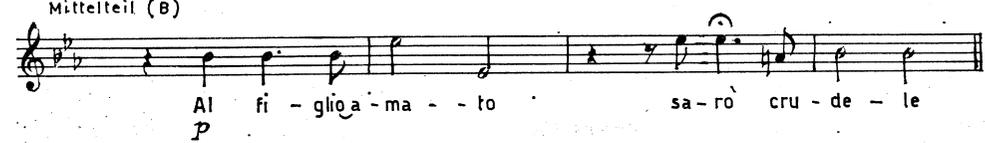
Variiert Reprise = 1^o Thema

sotto voce



piano assai l'om-bra di - let - ta del ca - ro spo - so, ah! in - fe - li - ce

Mittelteil (B)



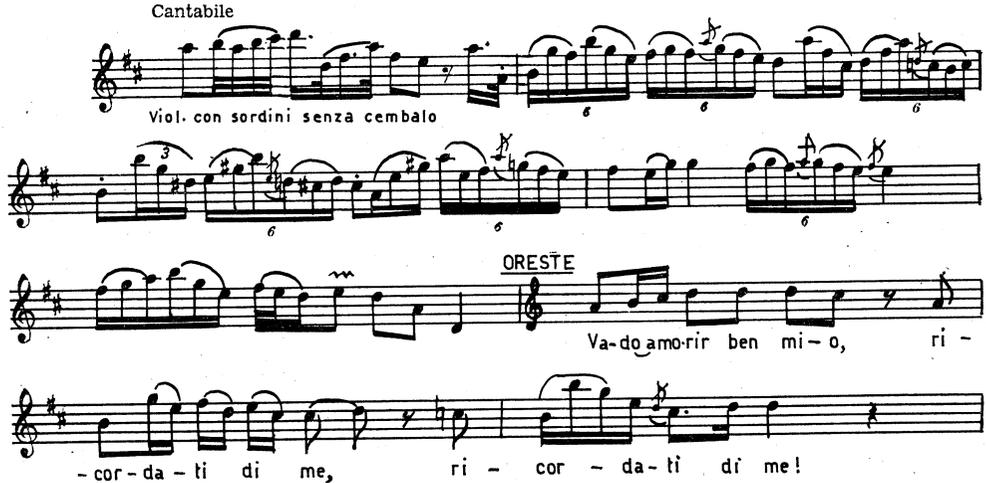
p Al fi - gli a - ma - - to sa - rò cru - de - le

Leo ist hier weit von jedem Arien-Schematismus entfernt. Die musikalischen Themen sind eng mit dem gesungenen Text verbunden, den sie sehr genau interpretieren.

Die vortreffliche Deklamation eines Arientextes in Verbindung mit der neuartigen Dynamik lässt sich besonders auch in der Arie des Oreste III,5 bemerken. Oreste soll wegen seines Attentatsversuches an Pirro zum Tode verurteilt werden, er sieht Ermione zum letzten Mal. Nach einem bewegten Streichervorspiel (*Violini con sordini senza Cembalo*) bittet Oreste sie, ihn nicht zu vergessen. Leo gibt der Singstimme immer grösser werdende Intervalle, die Sexte, die Oktave. Er lässt einzelne Worte mehrmals hervortreten (*ti lascio, addio, oh Dio*), ein Septsprung und schliesslich ein Dezimensprung des Gesangs (in T. 14 u. 15) bilden die äusseren Höhepunkte. Ein besonderer Wert ist auf wechselnde Dynamik gelegt worden (vor allem von T. 11 an):

ARIA di ORESTE III, 5

Cantabile



Viol. con sordini senza cembalo

ORESTE

Va - do amo - rir ben mi - o, ri -

- cor - da - ti di me, ri - cor - da - ti di me!

In que-stoe-stre-moad - di - - o ti la - scio, ti
 la - scio la mia fe' ti la - scio la mia fe'
 Sol mi tor-men-ta oh Di - o l'a - cer - bo tuo do - lor l'a - -
 cer - bo tuo do - lor ben mi - o, ti la - scio ad -
 di - o! sol .mi tormen-ta oh Di - o, oh Di - o l'a -
 cer - bo tuo do - lor l'a - cer - bo tuo do - lor.

Die meisten Arien dieser *L'Andromaca*-Oper haben eine ähnlich wechselvolle Dynamik, vereinzelt findet man sie auch schon in Leos Oper *L'Olimpiade* (1737), während *Il Trionfo di Camilla* (Neapel 1726) sie noch nicht kennt.¹⁸

Es scheint so gut wie sicher zu sein, dass die neue Art der schnell wechselnden Lautstärken der Instrumente ihre Wurzel in der Oper gehabt hat. Diese dynamischen Orchesterwirkungen sind seit etwa 1740 auch literarisch gut belegt. Der französische Präsident Charles de Brosses hat sie in seinen « *Lettres familières* » beschrieben:¹⁹

Ils ont une méthode d'accompagner que nous n'entendons pas, qu'il nous serait facile d'introduire dans notre exécution, et qui relève infini-

¹⁸ Nach den handschriftlichen Exemplaren der LB Dresden. In Leos *L'Olimpiade* enthalten z. B. besonders wechselvolle Dynamik die folgenden Stücke: Duett Magacle-Licida I, 8 « *Ne giorni tuoi* », die Arie des Megacle III, 3 *Lo seguitai felice* sowie die Arie der Aminta III, 5 *Son qual per mare ignoto*, aber auch noch andere Arien. Es handelt sich vor allem auch schon um die plötzlichen forte-Akzente, welche die Sänger mit dem Orchester zusammen oder auch dieses allein auszuführen haben. Vgl. auch meine Darstellung dieser Oper Leos in *The New Oxford History of Music*, vol. v (in Vorbereitung).

¹⁹ CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières* vol. II, p. 379 ff. Eine deutsche Ausgabe dieser Briefe erschien in der Übersetzung von Werner und Maja Schwartzkopff in München, 1922 (Georg Müller).

ment le prix de leur musique; c'est l'art de l'augmentation ou de la diminution du son, que je pourrais appeler l'art des nuances et du clair-obscur. Ceci si pratique, soit insensiblement par degrés, soit tout à coup. Outre le fort et le doux, le très-fort et le très-doux, ils pratiquent encore un mezzo piano et un mezzo forte plus ou moins appuyé. Ce sont des reflets, des demiteintes qui mettent un agrément incroyable dans le coloris du son (Peste! la jolie expression; le père Castel ne dirait pas mieux).²⁰ Quelquefois l'orchestre accompagnant piano, tous les instruments se mettent à forcer à la fois pendant une note ou deux, et à couvrir entièrement la voix, puis ils retombent subitement dans la sourdine: c'est un effet excellent.

Sie (die Italiener) haben eine Art der Begleitung, die wir (in Frankreich) nicht kennen, die aber leicht in unsere Aufführung übernommen werden könnte und die den unerhörten Wert ihrer Musik zeigt. Das ist die Kunst der Verstärkung und der Abschwächung des Klangs, die man auch die Kunst der Nüanze oder des Hell-Dunkel bezeichnen könnte. Diese wird unmerklich stufenweise oder auch plötzlich angewendet. Ausser f und p, ff und pp wendet man auch noch ein mp und ein mf an, das wiederum mehr oder weniger stark sein kann. Es handelt sich um Schattierungen, Übergänge, welche der Klangfarbe einen unwahrscheinlichen Reiz verleihen. (Teufel! Dieser hübsche Ausdruck; der Pater Castel hätte es nicht besser sagen können.) Wenn das Orchester piano begleitet, spielen gelegentlich alle Instrumente plötzlich eine oder zwei Noten sehr laut und decken die Singstimme völlig zu, dann kehren sie aber plötzlich in das piano zurück: eine hervorragende Wirkung.

Es wird hier zwei Mal eindeutig gesagt, dass es sich um die Orchesterbegleitung eines Gesanges handelt—dies kann sich also nur auf die Oper oder eventuell auch auf das Oratorium oder Kantaten beziehen. Beispiele für die forte gespielte einzelnen Noten findet man hier bei Leo in Musikbeispiel 5 und 7.

De Brosses berichtet auch über die vielen Veränderungen bei der Tongebung der Sänger, welche sich nach dem Klang der begleitenden Instrumente richten (Violine, Trompete, Flöte, Oboe). Auch die improvisierten Veränderungen der Sänger wie der Instrumentalisten werden erwähnt (S. 380 und 384 der Originalausgabe). Ferner steht hier ein Hinweis, der bisher wenig beachtet wurde: Die italienischen Opern

²⁰ Der französische Jesuitenpater Louis-Bertrand Castel hat damals ein Farbenklavier erfunden und darüber 1725 und 1735 geschrieben, was G. Ph. Telemann 1739 in deutscher Übersetzung veröffentlichte. (S. ALBERT WELLEK, *Castel* in MGG II, 1952).

wurden damals nie dirigiert, sondern wie eine gemeinsame Kammermusik ausgeführt! (Im Gegensatz dazu wurden die Opern in Frankreich von Anfang an von einem Dirigenten geleitet.) Auch das Urteil des De Broses über Leo sei angeführt, obwohl es wenig Genaueres sagt: *Leo a un génie peu commun, il rend bien les images, son harmonie est très-pure, ses chants sont d'une tournure agréable et délicate, pleins d'une invention recherchée.* Leo hat wenig Billiges, gute Bilder, reine Harmonie, angenehme und vornehme Gesänge, kunstvolle Erfindung – das waren Allgemeinplätze, die man auch über andere Komponisten hätte sagen können. Bemerkenswert ist die darauf folgende Bemerkung des De Broses über Händel, dessen Werke in Italien nicht bekannt seien und dessen Gesangsmusik allen anderen Italienern unterlegen sei (S. 389).²¹ In der italienischen Oper spielte die szenische Darstellung eine wesentliche Rolle (S. 344), leider führt das De Broses nicht näher aus. Es wird jedoch die ausdrucksvolle Art des Rezitativ-Gesangs erwähnt, die jedoch mehr einem *badiner sur des syllabes* gleicht, einem « schnellen Flattern über den Silben », im Gegensatz zu dem mehr ausgesungenen französischen Opernrezitativ.

Besonders bedeutsam erscheint der Hinweis des De Broses auf die verschiedenen Arientypen der italienischen Oper (S. 369):

1) à *grand fracas* (von voller Stimme gesungen, von vollem Orchester begleitet, meist unter Verwendung von Blasinstrumenten),

2) *agréable et délicate* (feine, wechselnde Stimmgebung, meist für zarte Vergleichsarien geeignet),

3) *vrai dans l'expression du sentiment de la nature, propres à l'action théâtrale et à faire valoir le jeu de l'acteur* (wahr im natürlichen Gefühlsausdruck, geeignet für die szenische Darstellung und das Spiel des Darstellers).

Hier wird die Unbestimmtheit über die Art der szenischen Wiedergabe der alten italienischen Opernarien ziemlich deutlich beseitigt: Während die Arientypen 1 und 2 konzertant gesungen wurden, war der Typ 3 für szenische Darstellung geeignet.

Die Arientypen der damaligen italienischen Oper sind auch von anderen Autoren beschrieben worden, von Carlo Goldoni 1761 und 1787, von dem englischen Maler John Brown 1789²² und vor allem von

²¹ Vgl. oben Anmerkung 4.

²² Von Carlo Goldoni liegen an zwei verschiedenen Stellen Angaben über die Arientypen vor 1) in seinen *Commedie*, Venezia 1761, Bd XI sowie 2) in seinen bekanntesten *Mémoires*, 1787, I, 28 (die in deutscher Übersetzung zuletzt in Berlin 1949 unter dem

Johann Adam Hiller 1774 in « Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang », Anhang, § 10. Diese letzte Darstellung ist besonders bedeutsam, weil Hiller genaue Hinweise auf bestimmte Opernarien von Hasse, Gassmann und Graun gegeben hat.²³ Hier seien die verschiedenen Typen nebeneinander gestellt, die teilweise übereinstimmen, teilweise abweichen— es handelte sich keinesfalls um ein strenges Schema, nach dem man damals komponierte, sondern es waren mehr Handwerksregeln, deren Anwendung allerdings teilweise genau beachtet wurde:

Die Arien-Typen der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts
bei Hiller

- 1) *di bravura*
- 2) *di strepito* (= laut)
- 3) *d'espressione*
- 4) *cantabile*
- 5) *cavatine*

bei Goldoni und Brown

- di bravura (brillante, agilità)*
- patetica*
- di portamento*
- cantabile*
- cavatine*
- 6) *parlante*
- 7) *di mezzo carattere*

Mag man nun drei, fünf oder sieben verschiedene Arientypen annehmen, so galt die Angabe Goldonis, den Hauptpersonen jeweils fünf verschiedene solche Arien zu geben, als offenbar allgemein verbindlich. Jedenfalls findet man dies in Leos *L'Andromaca* bestätigt: Andromaca hat wie Pirro und Oreste jeweils fünf Arien, während Ermione nur vier Arien zu singen hat, Pilade drei und Clearte zwei. Die fünf Arien Andromacas sind im Typ verschieden:

- 1) *Nacqui grande* I,1 (= *patetica*, à grand fracas),
- 2) *Prendi quel ferro* I,9 (= Aria *parlante*, vrai dans l'expression du sentiment de la nature),
- 3) *L'ombra diletta* II,5 (= *d'espressione*),
- 4) *Veggio girarmi* II,12 (= *di strepito*),
- 5) *Caro figlio* III,11 (= *d'agilità*).

Titel *Mein Theater, mein Leben* erschienen und wo sich die Stelle S. 131 befindet). Vgl. hierzu HELMUT HUCKE, *Die Neapolitanische Tradition in der Oper*, in Report of the Eight Congress of the IGMW, New York, 1961, vol. 1, S. 262. Ferner die ausführliche Darstellung dieser Arientypen bei KARL-HEINZ VIERTEL, *Untersuchungen zur Ästhetik und Aufführungspraxis der italienischen opera seria des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Affektenerkennung*, Diss. Leipzig, 1971 (masch.). Hier werden vor allem die Arientypen von Goldoni und Brown eingehend behandelt.

²³ Dieser wichtige Beitrag J. A. Hillers, der 1774 in Leipzig im Druck erschien, ist bisher noch nie genauer untersucht worden.

Im Gegensatz hierzu sind alle drei Arien des Pilade Vergleichsarien, also konzertant, zwei Arien des Pirro sind durch *Trombe lunge* gekennzeichnet (I,3 und III,14). Von einem starren Schema kann also bei Leo keine Rede sein. Dies mag für die Kenntnis der italienischen opera seria nicht unwichtig sein und müsste vielleicht einmal ausführlicher untersucht werden als es hier möglich ist, und zwar an Hand von Analysen einer grösseren Reihe von Opern.

Ein grosser Bewunderer der Melodik Leonardo Leos war Johann Friedrich Reichardt, der in dem von ihm herausgegebenen *Musikalischen Kunstmagazin*, I. Band, Berlin 1782 eine vollständige Arie aus Leos Oper *Ciro riconosciuto* (Turin 1739) abdruckte, jedoch ohne den Operntitel zu nennen und ohne den Text dieser Oper genau zu kennen. Wichtig ist Reichardts Beschreibung von Leos Melodiebildung, deren Grösse durch die Verwendung *weiter, schneller und schwerer Schritte*, d. h. durch Quart-, Quint- und Oktavfortschreitungen der Singstimme entsteht. Dagegen fandete man *keine Folge von drei nebeneinanderliegenden Tönen*, wesentliche Kennzeichen guter Melodiebildung, auf welche in neuerer Zeit auch Paul Hindemith aufmerksam gemacht hat.²⁴ Reichardt weist darauf hin, dass Leo bei Sekundfortschreitungen der Melodik meist *schwere, übermässige Formen* verwendete (vgl. T. 20/21 des folgenden Musikbeispiels). Trotz der Grundlage der Dreiklangsharmonik des 18. Jahrhunderts, gab Leo seiner Harmonik durch schnelle Wechsel, auch durch vergrösserte und verminderte Septakkorde immer überraschende Wirkungen, wie Reichardt gezeigt hat. Nur in einem einzigen Punkt hat Reichardt sich geirrt, als er bei Leo in der mitgeteilten Arie die *gewaltig hervorbrechende Träne des standhaften Vaters beim Leiden seines unschuldigen Kindes* zu erkennen glaubte – davon ist in dem Originaltext Metastasio II,5 keine Rede. Die Arie wird von dem Tyrannen Astiage gesungen, der von Angst und Zweifel über das plötzliche Auftauchen seines vor dreissig Jahren auf seinen Befehl zu tötenden Sohnes *Ciro* geplagt wird. Es war ihm geweissagt worden, dass dieser ihm den Thron streitig machen werde, deshalb sollte er sterben. Unter anderem Namen aufgewachsen, steht er nun überraschend vor dem Vater, den kaltes Entsetzen packt, als er die Wahrheit zu ahnen beginnt. Dieses Schwanken eines orientalischen Tyrannen hatte Leo durch wech-

²⁴ PAUL HINDEMITH, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, 1937, S. 218 ff. Ferner II. Teil Mainz, 1939 S. 17. Hindemith wies andererseits darauf hin, dass die Hauptnoten einer guten gesanglichen Melodie meist in Sekundfortschreitungen geführt werden. Er nannte dies « Sekundgang ». Dazwischen stehen jeweils andere Intervalle. Für die Erkenntnis einer gesanglichen Melodiebildung liegen hier grundlegende Bemerkungen vor.

selnde musikalische Motive angedeutet, was Reichardt in Unkenntnis der Szene als *Uneinheitlichkeit des Ausdrucks* zwar bemerkt, aber falsch interpretiert hat:

ARIA di ASTIAGE

Largo e con gusto

a mezza voce *f*

Non sò: con dol - ce

p *f*

mo - to il cor mi tre-main pet - to, il cor mi tre-main

pet - to; Sen - to un af - fet - to i - gno - to,

sen - to un af - fet - toi - gno - to che in - te - - ne - rir mi

fa

Bei Reichardt folgt der ganze Schluss dieser Arie. Es ist bemerkenswert, dass er das Wesen des musikalischen Aufbaues dieser Arie wie auch ihres Affektgehaltes erkannt hat, wenn er auch einen falschen Schluss zog. Man mag daraus ersehen, wie wichtig die genaue Kenntnis der Texte dieser Opern des 18. Jahrhunderts ist, die keineswegs mit oberflächlichen Schemata arbeiteten, sondern eine genaue Beachtung der dramatischen Situation voraussetzten. Die Opern Leonardo Leos liefern hierfür die Beweise.²⁵

²⁵ Die originalen Handschriften der Partituren Leonardo Leos befinden sich zum grössten Teil in Neapel, in der Bibliothek des Conservatorio S. Pietro a Majella, darunter auch *L'Andromaca*.

Es würde sicher sehr reizvoll sein, Leos *L'Andromaca* in heutiger Zeit wieder aufzuführen— dem stehen freilich die Bedenken der Stimm-Besetzung entgegen: Drei Sopran-Kastraten wären zu besetzen (Oreste, Pirro und Clearte), darunter also zwei Hauptrollen, denen Andromaca und Ermione als Sopranistinnen sowie Pilade als Tenor gegenüberstehen. Insgesamt also sechs Solo-Partien, kein Chor. Ausgerechnet die beiden leidenschaftlichsten Partien des Oreste und des Pirro heute mit Counter-Tenören oder durch Sopranistinnen zu besetzen, dürfte schwierig sein. Die Oper ist jedoch so wirkungsvoll, dass es auf einen Versuch ankommen würde. Eine Neuauflage dieser Oper sollte auf jeden Fall ins Auge gefasst werden.

« L'ANDROMACA » (1742) OPERA DI LEONARDO LEO

(Sinossi)

Nella storia dell'opera seria italiana del XVIII secolo vi sono ancora molte lacune. Mancano, infatti, studi completi su Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse, Francesco Gasparini, Francesco Conti, i due Bononcini, Giuseppe De Majo, Niccolò Porpora, Geminiano Jacomelli, Francesco Mancini e sulle loro opere. Neppure per Pietro Metastasio, che pure è figura dominante sulla storia dell'opera del XVIII secolo, esiste un lavoro veramente completo e abbastanza recente, in base al quale ci si possa orientare sul contenuto, lo stile e il carattere dei suoi testi. Lo stesso può dirsi per Antonio Salvi, il librettista de *L'Andromaca* di Leo.

Solo recentemente, grazie alle esecuzioni di opere di Händel, si è risvegliato, soprattutto in Germania e in Inghilterra, l'interesse per l'opera italiana del secolo XVIII. Tuttavia, poiché Händel modificò a suo talento i libretti in lingua italiana di cui si valse, solo avendo presenti le opere di compositori come Vinci, Leo, Hasse e Conti (che esercitarono una notevole influenza sullo stile della musica di quel tempo, soprattutto in Germania e in Austria) si può correttamente seguire l'evoluzione dello stile operistico del secolo XVIII.

Nel 1901 Hermann Kretzschmar metteva in evidenza che « la rappresentazione di significanti stati d'animo per mezzo del canto a solo » era allora cosa nuova e molto importante, mentre ne erano già stati precursori i compositori italiani.

Anche lo sviluppo della musica strumentale fu fortemente determinato, in tutta Europa, dall'opera seria.

La particolarità del canto solista come il loro drammatico accompagnamento orchestrale, l'alternarsi, d'improvvisazione drammatica, tra la formazione melodica e il tipo di accompagnamento orchestrale e la loro dinamica molteplice e sorprendente, furono infatti riprese dalla musica strumentale e ulteriormente sviluppate.

Leonardo Leo raccolse l'eredità di Alessandro Scarlatti sviluppandola però autonomamente e in modi nuovi. Fino alla fine del XVII secolo in tutta Europa

le opere di Leo non furono trascurate: ancora nel 1782 Johann Friedrich Reichardt riproduceva integralmente nel suo « *Musikalisches Magazin* » un'aria di Leo descrivendola nei particolari.

Solo nel XIX secolo si andò spegnendo il ricordo dell'opera seria italiana. Dall'inizio del XX secolo, si ripresero in esame le opere di Leo, ma solo in rapporto ad altri compositori italiani come Scarlatti e Jommelli. Tuttavia, nonostante i lavori di E. J. Dent (1906), di G. Leo (1905) e di H. Abert (1908) e la biografia di G. A. Pastore (1957), il quadro delle sue opere rimane molto incompleto.

Della trentina di opere serie di Leo qui si tratterà, specificamente, soltanto de *L'Andromaca* rappresentata a Napoli per la prima volta nel 1742. Un'antica copia manoscritta della partitura è conservata in Germania nella Biblioteca Musicale di Lipsia e su questa si basa la nostra ricerca. I manoscritti autografi di Leo si trovano per la maggior parte a Napoli nella Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella.

L'Andromaca è una delle ultime opere di Leo e rappresenta, forse, il culmine della sua produzione operistica. De *L'Andromaca* non solo il canto drammatico *a solo*, ma anche la dinamica dell'accompagnamento orchestrale, rapida e mutevole, si configura con particolare efficacia. Qui sono da trovare le radici di una nuova espressività musicale, che giunge fino a Beethoven. Come si può vedere dagli esempi musicali, la dinamica è usata da Leo non solo come coloritura sonora ma anche come elemento strutturale della costruzione formale delle arie. Le prime opere di Leo mostrano invece tale dinamica solo in casi isolati, come *L'Olimpiade* (1737) oppure ne sono del tutto prive come *Il trionfo di Camilla* (1726).

Il librettista de *L'Andromaca*, Antonio Salvi, seguì fedelmente il testo francese della tragedia *Andromaque* di Racine, ne riprodusse lo svolgersi dell'azione ed alcune scene, inserendovi testi di arie. Inoltre, apportò un fondamentale mutamento alla fine, sostituendo al tragico finale del « dramma fatalistico » di Racine l'« happy end », proprio dell'umanesimo del XVIII secolo. Nel dramma raciniano l'amore, passione esasperata, trascina i protagonisti alla morte; Salvi, invece, fa rinunciare i personaggi al compimento degli scopi ambiziosi, per dare a sé e al mondo, la pace. Rimangono però alcuni elementi essenziali di Racine, come la critica al dominio arbitrario di un tiranno, Pirro il figlio di Achille, uccisore di Ettore nella guerra di Troia. La vedova di Ettore è Andromaca, ora in potere di Pirro, che innamorato di lei la vuole sposare, senza alcun riguardo per il suo ricordo di Ettore. Solo a condizione ch'essa accetti le nozze, Pirro è disposto a salvare Astianatte, il figlio di Andromaca di cui i greci vogliono la morte. Andromaca diviene quindi simbolo delle vittime della guerra, dei cui sentimenti non si tiene alcun conto. Alla fine Andromaca si dichiara disposta alle nozze con Pirro per la salvezza del figlio; in Racine Pirro cade vittima di un attentato di Oreste. Il Salvi, invece, fa fallire questo tentativo di uccisione, cosicché alla conclusione dell'opera appaiono sulla scena due coppie felici che dominano la loro passione e si mostrano pronte a compromessi. Salvi non intendeva soltanto commuovere, come Racine, il pubblico, ma voleva contemporaneamente offrire modelli per un nuovo modo di vivere. Non si può quindi interpretare il cambiamento della fine solo come omaggio alla moda o come originalità, ma come espressione di un sentire mutato. (Salvi aveva scritto la prima stesura di questo testo già nel 1701 per M. A. Bononcini a Firenze, col titolo *Astianatte*).

Senza una precisa conoscenza di queste premesse del testo, una comprensione della musica di Leo non è possibile. Le figure di Racine, fin dall'inizio, sono dise-

gnate diversamente da Leo, più caldamente umane, in modo che appaia credibile il lieto fine dell'opera.

Pirro è, sì, caratterizzato come tiranno (due delle sue arie sono significativamente accompagnate da « trombe lunghe ») ma gli è però affidata anche un'aria amorosa (Caro ben mio II, 2).

Magistralmente composti sono i recitativi, il cui testo chiaro e logico, viene declamato drammaticamente sí che l'opera ha un tono insolitamente « moderno » per quell'epoca. Gli accenti dell'accompagnamento musicale erano nel 1740 già di uso comune a Roma, come ha dimostrato Charles de Brosses.

Per la composizione delle arie, nell'opera seria del XVIII secolo esisteva una serie di tipi determinati, usati alternativamente nel corso dell'opera. Brosses ricorda tre di questi tipi d'arie, Hiller cinque, Goldoni e l'inglese Brown ne hanno tramandati sette. Leo, nelle arie dei personaggi principali de *L'Andromaca*, ne ha adoperati cinque. I personaggi di secondo piano non hanno lo stesso trattamento; Pilade, ad esempio, ha tre cosiddette « arie a confronto » che erano cantate in modo concertante. Tra gli altri tipi di arie ce n'era uno particolarmente adatto all'azione scenica, strettamente legato alla rappresentazione, come l'aria di Andromaca « Prendi quel ferro » 1,9.

Reichardt ha descritto esattamente lo stile melodico di Leo, egli accennava ai molti salti di quarta, di quinta e di ottava nelle parti a canto, ed anche ai molti, eccessivi intervalli di seconda e al rapido cambio di armonia. Nella trattazione dell'aria dall'opera *Ciro riconosciuto* (1739) Reichardt si è sbagliato nella riproduzione del testo; in quest'aria Metastasio non ha descritto « le lacrime impetuosamente irrompenti del padre irremovibile » ma l'incertezza e l'esitazione di un tiranno orientale. Questo fu espresso molto bene da Leo; qui la critica di Reichardt è sbagliata poiché evidentemente egli non conosceva con esattezza il testo.

L'opera di Leo *L'Andromaca* appartiene alle più significative opere del XVIII secolo e la si dovrebbe ripubblicare come esempio del nuovo ed importante stile dell'opera seria di quel secolo. Si proporrebbe forse anche la possibilità di una nuova esecuzione, anche se è difficile per noi realizzare i due ruoli principali, di Pirro e di Oreste, affidati allora a soprani castrati: si potrebbe però affidarli a soprani (almeno Oreste) o a un contro-tenore o a un tenore normale (Pirro).

