

## Margherita d'Anjou oder Die Italianisierung Pixérécourts: Der Klassizist Romani bei der Arbeit für Meyerbeer

von Alessandro Roccatagliati (Ferrara)

Das Handwerk des Opernkomponisten im eigentlichen Sinne hatte Giacomo Meyerbeer in den Jahren 1816 bis 1824 erlernt, in denen er als noch junger Mann fast ausschließlich in Italien tätig gewesen war. Über die damals getroffene Entscheidung hinaus, den eigenen Rufnamen zu italianisieren, dokumentieren dies auch die künstlerischen und beruflichen Beziehungen, die auf jene Zeit zurückgehen und die ihm – zuallererst natürlich in der Person von Gioachino Rossini und Prosper Levasseur – dabei helfen sollten, in Paris Fuß zu fassen. Sie erlaubten es ihm aber auch im weiteren Verlauf seiner Karriere über Impresari, Theaterverantwortliche und die eigenen Librettisten Gaetano Rossi und Felice Romani in engem Kontakt zum Opernbetrieb auf der italienischen Halbinsel zu bleiben.

Dennoch wissen wir immer noch recht wenig über den konkreten Verlauf der künstlerischen Arbeit an fünf der sechs Opern, die er in jenen acht Jahren komponierte. Mit Ausnahme von *Il crociato in Egitto*, seinem letzten großen italienischen Erfolg von 1824, der neuerdings wiederholt untersucht wurde, standen bisher überwiegend historische Überblicksdarstellungen im Vordergrund, seien sie nun auf die Auswertung des Briefwechsels gegründet<sup>1</sup> oder aber präziser eingegrenzt auf eine breitere Rekonstruktion des jeweiligen Kontextes.<sup>2</sup> Der Grund hierfür ist wohl in der spärlichen Überlieferung für den größten Teil jener Werke zu suchen. Lediglich über die letzte glückliche Episode in der Zusammenarbeit zwischen Meyerbeer und seinem Librettisten Gaetano Rossi sind wir aufgrund von dessen ausführlichen Briefen aus den Jahren 1823 und 1824 besser unterrichtet.<sup>3</sup>

Meyerbeer hatte jedoch schon vier Jahre zuvor am Mailänder Teatro alla Scala einen ersten dauerhaften und überzeugenden Erfolg bei seiner ersten Zusammenarbeit mit dem renommiertesten Librettisten der Zeit, Felice Romani, erzielen können. Nicht nur die zeitgenössischen Kritiken, auch die Anzahl der Wiederaufnahmen sprechen eine deutliche Sprache. *Margherita d'Anjou*, die Oper, die die beiden im Herbst 1820 unter Rückgriff auf ein besonders erfolgreiches Mélodrame von Gilbert de Pixérécourt herausbrachten, verdient es deshalb im Kontext der zeittypischen Konventionen und des

<sup>1</sup> Vgl. Andrew Everett, „Bewitched in a magic garden'. Giacomo Meyerbeer in Italy“, in: *The Donizetti Society Journal* 6 (1988), S. 163–192.

<sup>2</sup> Vgl. Armin Schuster, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers*, Marburg 2003, eine höchst nützliche Arbeit auch für die Rekonstruktion der Aufführungspraxis der Epoche und der zeitgenössischen Kritik dieser Opern.

<sup>3</sup> Die Entstehung des Librettos zu *Il crociato in Egitto* wurde rekonstruiert von Maria Giovanna Miggiani, „Vi stimo superiormente per talenti, v'amo cordialmente per sentimenti'. Gaetano Rossi e Giacomo Meyerbeer al lavoro per ‚Il crociato‘“, in: *Giacomo Meyerbeer – Il crociato in Egitto*, Venedig 2007 (= La Fenice prima dell'opera 2007/1), S. 23–38. Einen reich dokumentierten Überblick über diese Oper liefern u. a. auch Mark Everist, „Meyerbeer's ‚Il crociato in Egitto': ‚mélodrame', Opera, Orientalism“, in: *Cambridge Opera Journal* 8 (1996), S. 215–250; Paolo Pinamonti, „Il crociato in Egitto da Venezia a Parigi“, in: *Rassegna veneta di studi musicali* 7–8 (1991–1992), S. 219–240; Jean Mongredien, „Les debuts de Meyerbeer à Paris: ‚Il crociato in Egitto' au Théâtre Royal Italien“, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hrsg. von Sieghard Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998, S. 64–72; überdies ist der gesamte erste Band von Armin Schusters Buch dieser Oper gewidmet.

künstlerischen Denkens ihres literarischen Autors untersucht zu werden, um so zu einem besseren Verständnis der damaligen Situation zu gelangen.<sup>4</sup>

Also Romani bei der Arbeit für Meyerbeer. Oder, vielleicht eher: bei der Arbeit mit Meyerbeer. Bedauerlicherweise hat selbst eine erneute Durchsicht der Mailänder Archive keine bisher unbekanntenen direkten Zeugnisse über die Zusammenarbeit von Librettist und Komponist an *Margherita d'Anjou* zum Vorschein gebracht. Dabei wäre eine detaillierte Kenntnis über die Zusammenarbeit wünschenswert, denn wie später noch erläutert werden soll, finden sich sowohl im Libretto als auch in seiner Vertonung Eigentümlichkeiten, die den Entstehungsprozess der Oper im Vagen lassen und die es unmöglich machen, die Abfolge der einzelnen Arbeitsschritte eindeutig zu rekonstruieren.<sup>5</sup>

Zunächst möchte ich mich aber mit der Frage beschäftigen, welches die grundlegenden klassizistischen Prinzipien und die daraus resultierenden konkreten Optionen waren, die Romani zu dem führten, was ich als die Italianisierung des französischen Mélodrame Pixérécourts in der Form eines „melodramma semiserio“ bezeichnen möchte. Eine Italianisierung im Sinne der Oper natürlich, die aber implizit auch literarischer Natur war.

Bei dieser Betrachtung ist es möglich, auf die Erläuterung der allgemeinen Charakteristika der beiden Gattungen zu verzichten, da Emilio Sala und Arnold Jacobshagen diese schon in den vergangenen Jahren sehr gut untersucht und systematisiert haben.<sup>6</sup> Mein vordringliches Ziel hingegen ist die Beantwortung der Frage, inwieweit gewisse klassizistische Normen hinsichtlich der Spezifik der Stilebenen – Normen, die nicht nur als Grundlage der Gattungsbestimmung, sondern sogar der Qualitätsbestimmung literarischer Produkte dienten – in Romanis Denken verwurzelt waren und diesen sein Leben lang beeinflussten. Hierzu ein kurzer Exkurs: Die Arbeit an einem Mélodrame historique wie *Marguerite d'Anjou* war keineswegs problematisch für den antiromanischen Romani jener Jahre, da ihn nämlich trotz seiner literarischen Überzeugungen auch die Frage nach der angemessenen Mischung aus Geschichte und Fiktion in literarischen Kunstwerken bewegte. Tatsächlich genügte seinen Qualitätsanforderungen, dass einerseits reale historische Figuren – wie Margherita, Lavarenne und Gloucester – in diesem Drama eine zentrale Rolle einnahmen, und andererseits die geistreiche Konstruktion einer erfundenen Handlung, wobei deutlich das Vorbild Walter Scotts zu erkennen ist, den Romani zeit seines Lebens Alessandro Manzoni vorzog.<sup>7</sup>

Um Stilebenen geht es also. Zahlreich sind die Schriften des Literaturkritikers Romani, die ihn als strengen Hüter der exakten Entsprechungen von Stilregistern und Gattungen nach den Prinzipien der klassischen Rhetorik zeigen. Davon zeugen schon die einschlägigen Artikel des *Dizionario d'ogni mitologia*, an welchem er seit 1819 als

<sup>4</sup> Der vorliegende Beitrag versteht sich insofern als ideelle Fortsetzung des schönen Essays von Arnold Jacobshagen, „Pixérécourt – Romanelli – Romani: ‚Margherita d'Anjou‘ und das Melodramma semiserio“, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, S. 41–63, der seinerzeit bereits wichtige Zusammenhänge beleuchtet hatte.

<sup>5</sup> Um Missverständnisse zu vermeiden: Es geht um das Melodramma in seiner ursprünglichen Form von 1820 und den unmittelbar darauf folgenden Jahren. Die späteren Wechselfälle und musikalischen Umstrukturierungen der Oper, auf die ja Romani keinen Einfluss mehr hatte, sind nicht mehr Thema dieses Beitrags.

<sup>6</sup> Siehe vor allem Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venedig 1995 und Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2005 (= BzAfMw 57).

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996, S. 41–56.

Mitherausgeber beteiligt war. Sehr bedeutsam waren außerdem, auch wegen ihres dezidiert polemischen Tons, die Kritiken, die er 1826 gegen Tommaso Grossi *I lombardi alla prima crociata* richtete. Er brandmarkte dieses Werk mit der Bezeichnung „Atacte“ (griechisch: ἄτακτος – verworren, zuchtlos), da in einem epischen Gedicht Figuren dargestellt würden, die „vili e rozz[e]“ („gemein und grob“), Leidenschaften, die wenig „generose“ („großzügig“) und Liebesbeziehungen, die „sregolat[e], bestial[i], schifos[e]“ („enthemmt, bestialisch, ekelhaft“) seien – während es ganz im Gegenteil in einer per definitionem „elevat[a]“ („erhabenen“) Gattung unabdingbar gewesen wäre, „di parla[re] un linguaggio e conserva[re] un atteggiamento“ („eine Sprache zu reden und mit einer Haltung aufzutreten“), die über „il comune degli uomini“ („das Gewöhnliche der Menschen“) hinausragten, mit einem „nobile, armonioso, animato“ („edlen, harmonischen, beseelten“) Stil.<sup>8</sup> In späteren Jahren (1836 und 1847), aber ausdrücklich auf dem gründend, was Romani während seiner Ausbildung gelernt hatte, finden sich zwei eng miteinander verwandte Schriften, in denen er auch den Stil Manzoni kritisiert. In Ermengardas Todesszene aus der Tragödie *Adelchi* werden seiner Ansicht nach zu viele poetische Ausdrücke verwendet, die zu niedrig und banal seien, um eine „donna“ darzustellen, „che ... moriva disperata e trafitta“<sup>9</sup> („Frau die verzweifelt und an einer Stichwunde [...] starb“), insbesondere wenn man diese Verse mit Vergils Beschreibung der sterbenden Dido vergleiche.

Gerade diese beiden Schriften bieten zwei weitere wichtige Denkanstöße, die im gegenwärtigen Kontext von Nutzen sind. Der erste ist ein zusammenfassender Satz, der aufgrund seines apodiktischen Charakters sehr bezeichnend ist:<sup>10</sup>

In una lingua flessibile, armoniosa, varia di modi e ricca di traslati ... come l'Italiana ... ogni genere ha il suo stile, e confondere gli stili è lo stesso che confondere i generi.

(In einer geschmeidigen, wohlklingenden Sprache, die vielfältige Redeweisen kennt und reich an bildlichen Ausdrücken ist [...] wie der italienischen [...] hat jede Gattung ihren Stil, und die Stile durcheinander zu bringen heißt, die Gattungen zu verwirren.)

Die zweite Anregung rührt von einem einzigen Wort her, das aber eine Art terminologisches Indiz ist. Romani Aufsatz von 1836 trägt den Titel *Della convenienza nella poesia*, und im Schlüsselwort „convenienza“, welches in jenem Absatz wiederkehrt, fasste er wie in einem Kompendium die ganze „arte di adattare i concetti, il linguaggio, lo stile ai soggetti che si vogliono trattare in poesia“<sup>11</sup> („Kunst“ zusammen, „die Begriffe, die Sprache und den Stil dem Gegenstand anzupassen, den man in der Dichtung behandeln will“). Jedem Kenner der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts werden die Ohren klingen, wenn er das Wort „convenienza“ hört, das man mit „Angemessenheit“, aber auch mit „Schicklichkeit“, „Gewohnheit“ oder gar „Bequemlichkeit“ übersetzen könnte. Denn inzwischen wissen wir nur zu gut, dass in jener Epoche das Handwerk eines Schöpfers

<sup>8</sup> [Felice Romani,] *Sui primi cinque canti dei "Lombardi alla prima crociata" di Tommaso Grossi. Ragionamento di Don Libero professore d'umanità, tenuto a mente, e pubblicato da Don Sincero di lui discepolo*, Mailand 1826, passim.

<sup>9</sup> Felice Romani, „Pensieri sullo stile. Dai manoscritti di Bonifacio da Sori maestro d'umanità“, in: ders., *Critica letteraria*, hrsg. von Emilia Branca, Turin 1883, Bd. 2, S. 218 (erstmal erschienen in der *Gazzetta ufficiale piemontese* 1847/56).

<sup>10</sup> Ebd., S. 216 f.

<sup>11</sup> Felice Romani, „Della convenienza nella poesia. Lettera responsiva al sig. E. Z.“, in: ders., *Critica letteraria*, hrsg. von Emilia Branca, Turin 1883, Bd. 1, S. 113 f. (erstmal erschienen in der *Gazzetta ufficiale piemontese* 1836/275).

von Opern, sei er Librettist oder Komponist, von „convenienze ed inconvenienze teatrali“, von dem, was für das Theater angemessen und unangemessen war, geprägt war. Und wenn wir dabei – berechtigterweise – an die Bedürfnisse oder Ansprüche der „virtuosa canaglia“ (bekanntlich noch eine eher sympathische Bezeichnung für das „Sänger-Gesindel“) denken, dürfen wir jedoch auch nicht vergessen, dass ein Berufspoet wie Romani bei der Arbeit an einem Libretto in einem vermischtem Genre wie der *Semiseria Margherita d'Anjou* auch einen Gedanken wie den folgenden immer präsent hatte: „La convenienza dello stile è così necessaria che coopera alla convenienza dell'invenzione, anzi si confonde con essa.“<sup>12</sup> („Die Angemessenheit des Stils ist dermaßen notwendig, dass sie an der Angemessenheit der Erfindung mitwirkt, ja sie kann sogar von dieser nicht unterschieden werden“).

Genau dasselbe Prinzip hatte Romani überdies wenige Monate zuvor, im Frühling 1820, dem „giovane scrittore di commedie“ („jungen Komödienautor“) Plagio in den Mund gelegt, einer der Personen des Librettos *I due Figaro o sia Il soggetto di una commedia*, das er unmittelbar vor demjenigen für Meyerbeer abgeschlossen hatte: „Scusate, o raro ingegno, / L'ardir d'un principiante: io mi credea / Che saggio, piano e ben condotto intrigo, / sviluppo naturale, / E linguaggio al soggetto conveniente / Fossero i mezzi [...] (I, 4)“<sup>13</sup>. Es ist daher völlig plausibel, sich den Librettisten Romani als jemanden vorzustellen, der sich reflexartig und gleichzeitig mindestens drei Fragen stellt, wenn er das so berühmte Mélodrame von Pixérécourt als mögliches Sujet in Erwägung zieht: Auf welches Operngenre wäre es angemessen zu übertragen? Mit welcher Art von angemessener dichterischer Sprache und dramatischer „Erfindung“? Und wie wäre das verfügbare Sänger-Ensemble in angemessenster Weise einzusetzen? Wir wissen, dass man sich bei der Übernahme eines französischen Mélodrame in den meisten Fällen für das Modell der hybriden Gattung der Opera semiseria entschied. Aber wir wissen auch, dass diese Wahl keineswegs zwingend war, wenn wir – um nur zwei naheliegende Beispiele zu nennen – an Opern wie *La rosa bianca e la rosa rossa* oder *Il crociato in Egitto* denken. Maßgeblich dürfte wie so häufig die Zusammensetzung des verfügbaren Sängersenmbles gewesen sein und was für ein Ensemble, kann man wohl sagen, wenn an der Seite von Tenor, Sopran und Alt ein junger, aber schon etablierter „basso cantante“ wie Prosper Levasseur figurierte und überdies auch ein „basso buffo“ wie Nicola Bassi, damals ein absoluter Star. All dies zwang zu Konsequenzen in der Wahl des poetischen Stils und zu strukturellen Eingriffen in das Drama, wobei solche Eingriffe in jedem Falle Entscheidungen erforderten, die alles andere als selbstverständlich waren.

Nachdem also die Entscheidung für die Gattung der Opera semiseria gefallen war, war es, so lautet meine These, die Aufgabe der „convenienza“, die Stilebenen in Hinblick auf die aufgrund der Zusammensetzung des Ensembles möglichen ernsten und komischen Partien klar zu differenzieren, was selbstverständlich einige dramatische Umformungen implizierte – ganz abgesehen von den Umstrukturierungen, die erforderlich waren, um im Ablauf der Dichtung die musikalischen „Nummern“ vorzuformen.

<sup>12</sup> Romani, „Pensieri sullo stile“, S. 218.

<sup>13</sup> Vgl. *I due Figaro / o sia / Il soggetto di una commedia / Melodramma / di Felice Romani, / da / rappresentarsi / nell'Imperiale Regio Teatro / alla Scala / la primavera dell'anno 1820, Milano, Pirola, 1820, S. 12: „Verzeiht, oh einzigartiges Genie, / Die Kühnheit eines Anfängers: ich glaubte / Daß weise, schlichte und gut geführte Handlung, / natürliche Entwicklung, / Und eine dem Thema angemessene Sprache / Die Mittel seien [...]“.*

Es ist kein Zufall, dass diese Veränderungen insbesondere die Partien der beiden Bässe betrafen, also der Figuren des Michele und des Carlo, die Morin und Carl in Pixérécourts Vorlage entsprechen. Im Mélodrame sind beide keine Charaktere höheren Ranges, sie gehören einem mittleren Ausdrucksregister an und sind für den Fortgang des Dramas eher komplementär, wenn man bedenkt, wie sie im Ablauf der Handlung miteinander abwechseln: Nachdem Carl im ersten Akt völlig abwesend ist, agieren beide im zweiten Akt, in den hitzigen westernartigen Episoden inmitten des Waldes, Schulter an Schulter, während im dritten Akt, im Innern der vom Feuer bedrohten Hütte, Morin praktisch verschwindet und die Funktion des Protagonisten der Schlüsselszenen dem Anführer der Köhler und Banditen Carl überlässt. Wenngleich all dies verständlich macht, wie Luigi Romanelli in seiner ersten Bearbeitung der Pariser Vorlage für die Oper Joseph Weigls von 1816 diese Figuren als zwei Buffo-Rollen konzipieren konnte,<sup>14</sup> war Romanis Situation doch eine andere. Die durch die verfügbaren Stimmen bedingten „convenienze“ legten es nahe, eine deutliche Differenzierung des Charakters beider Figuren vorzunehmen und Carlo sozial aufzuwerten, die Rolle Micheles dagegen stärker buffonesk zu gestalten. Die stilistische Angemessenheit ihrerseits erforderte eine Vielfalt der entsprechenden poetisch-sprachlichen Register, die allgemeinen Konventionen der Gattung Oper verlangten, dass beide mit substantiellen Anteilen am ganzen Ablauf des Stückes beteiligt wurden.

Wenn man nun Romanis Libretto unter diesem Blickwinkel betrachtet, erklären sich viele Veränderungen gleichsam von selbst. Zum Beispiel die gleichzeitige Präsenz Carlos und Micheles, wenn es darum geht, Margherita und ihren Sohn, den Thronerben, in ihrem Versteck, einer Hütte, zu beschützen, aber auch, dass nun der ungehobeltere und prahlerischere der beiden derjenige ist, welcher vorgibt, Ehemann und Vater der beiden Unbekannten zu sein. Zum traditionellen Kanon der Farce gehören auch die oberflächliche Liebesethik, die Feigheit und der exzellente Appetit Micheles, Züge die im Morin der Vorlage, der als Gascogner und Spötter eingeführt wurde, völlig fehlen. Carlo hingegen wird nach der vollständigen Eliminierung gewisser in Pixérécourts Text vorhandener billiger Witze gleich in der Introduzione auf die Bühne gebracht und dabei sofort mit den Seelenqualen eines höheren Charakters versehen. Auf diese Weise wird seine tugendhafte Reue stärker akzentuiert und sein sprachliches Register demjenigen der anderen drei hochrangigen Figuren angeglichen. Zusammenfassend kann man also erkennen, dass der klassizistische Librettist Romani ohne Weiteres sein Handwerk und sein künstlerisches Gewissen miteinander in Einklang bringen konnte, und zwar unter vollständiger Wahrung sowohl der für das Musiktheater geltenden als auch der rhetorisch-stilistischen „convenienze“. Überdies resultierte daraus eine Italianisierung Pixérécourts sowohl auf der theatralischen wie auf der literarischen Ebene.

Versuchen wir nun, aufgrund von Indizien einen zweiten Aspekt zu rekonstruieren, nämlich die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Romani und Meyerbeer. Der Mangel an direkten Zeugnissen zwingt uns zwar zu einem gänzlich induktiven Verfahren, und es muss uns dabei von Anfang an klar sein, dass wir keine Gewissheit über die

<sup>14</sup> *L'orfana d'Inghilterra, ossia Margherita d'Anjou* sollte am 26. Juli 1816 in der Mailänder Scala über die Bühne gehen, die Aufführungen fanden jedoch nicht statt, und die Oper wurde erst drei Jahre später an der Wiener Hofoper zur Uraufführung gebracht.

tatsächliche Art und Weise ihrer Zusammenarbeit werden erreichen können. Aber aus den vorliegenden italienischen Quellen aus den Jahren 1820 bis 1826 ergeben sich eine Reihe von ebenso konkreten wie auffälligen Feststellungen, die unsere folgenden Annahmen stützen können. Es scheint angebracht, diese Fakten zunächst rein sachlich zu beschreiben, bevor wir daraus Schlussfolgerungen ziehen.

1. Das Libretto der *Margherita d'Anjou* sieht zwei ununterbrochene Abfolgen nicht-rezitativischer Verse von außergewöhnlicher Länge für die Konstruktion von multisektionalen Nummern im *Tempo giusto* vor. In der Tat stellen die 246 Verse für das zentrale Finale und die 204 Verse für das Terzett-Sextett im zweiten Akt fraglos die zwei umfangreichsten poetisch-formalen Gruppierungen unter allen vergleichbaren Szenen in den von mir analysierten Libretti Romanis dar,<sup>15</sup> immerhin einem Viertel seiner umfangreichen Produktion.

2. Das Ausmaß dieser Versfolgen ist zwar durch die Ausdehnung der dort abgehandelten Ereignisse bedingt, aber auch durch die formale Eigentümlichkeit der Nummern, die auf der Grundlage dieser Verse komponiert wurden. In beiden Fällen findet sich, im Vergleich zu den üblichen Gepflogenheiten der Epoche, ein Übermaß an statischen Abschnitten bei gleichzeitigem Gesang mehrerer Figuren. Neben dem Terzett am Beginn und der abschließenden *Stretta* umfasst das zentrale Finale nicht nur ein, sondern zwei kontemplative Ensembles, die auf schockartige Ereignisse folgen. In der Szene in der Hütte sind ein breit angelegtes Terzett mit einem wiederholten dreistimmigen Ensemble und zwei *Tableaux* mit fünf, respektive sechs Protagonisten als gesangliche Höhepunkte ohne Unterbrechung miteinander verknüpft, so wie in der Handlung nach und nach Ereignisse und Überraschungen aufeinanderfolgen.

3. Während die Nummer des zweiten Aktes im Wesentlichen immer vollständig aufgeführt wurde, ist es bezeichnend, dass – soweit aus den gedruckten Libretti geschlossen werden kann – in einigen Neuinszenierungen der frühen zwanziger Jahre Maßnahmen zur Kürzung, also sozusagen zur morphologischen Normalisierung des zentralen Finales ergriffen wurden. Die Strophen des eröffnenden Terzetts mit den im Gehölz verstreuten Figuren wurden entweder gestrichen (Mailand, Scala 1826) oder in rezitativischer Form paraphrasiert (Bologna 1824 und Florenz 1825), so dass sie nach den üblichen Regeln zum Finale mit dem Chor „Zitti, zitti [...] la Regina“ hinführen konnten. Aber es kam auch vor – wiederum in Mailand im Jahre 1826 –, dass das erste der beiden *Pezzi concertati* eliminiert wurde, wodurch im Libretto nur die Strophe Michele übrig blieb, die in diesem Fall wahrscheinlich als zusätzlicher Abschnitt in das einzige „reguläre“ *Tempo d'attacco* integriert wurde.

4. Auch die poetische Gestaltung der *Introduzione* erscheint sehr dicht und artikuliert, nicht so sehr wegen der Anzahl der Verse als vielmehr aufgrund ihrer Qualität. Hier werden nicht nur fünf verschiedene Versmaße (*Otonari*, *Decasillabi*, *Settenari*, *Doppi quinari* und *Doppi senari*) verwendet, diese wechseln sich außerdem im Lauf der 82 Verse so ab, dass sich nicht fünf, sondern sieben verschiedene Abschnitte mit beibehaltenem *Metrum* ergeben, die wiederum von Romani formal auf zehn klar getrennte Abschnitte verteilt wurden. Für diese Abschnitte hatte der Librettist außerdem vier verschiedene breit angelegte Einlagen des Chors vorgesehen (*Passagen* mit solistischer

<sup>15</sup> Vgl. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*.

Beteiligung inbegriffen), zwei „a solo“ für Margherita und eines für Carlo, ein weiteres „cantabile“ mit Chor für Carlo und schließlich die Stretta mit den beiden Solisten, die dort aus dem „tutti“ herausragen. Auch in diesem Fall finden wir also eine geradezu verschwenderische Multisektionalität.

5. In den italienischen Neuinszenierungen der ersten Jahre wurde manchmal auch die Introduzione gekürzt: In Florenz 1825 ließ man zum Beispiel die Cabaletta der Margherita „O speme d'un regno“ weg.

6. Für keinen der beiden Bässe wurde jemals eine Solo-Arie vorgesehen, beide werden nur in Ensemblenummern integriert, wenn auch häufig in herausgehobener Stellung.

7. In keinem anderen der von mir untersuchten Libretti Romanis sind die rezitativischen Abschnitte so zahlreich und so breit ausgeführt, wobei diese nicht nur auf die Strophen einer geschlossenen musikalischen Nummer folgen statt ihnen vorauszugehen, sondern auch unmittelbar zu einem Wechsel des Schauplatzes hinführen (also zum formalisierten Abschluss eines Segments des dramatischen Geschehens beitragen).

8. In keinem anderen der von mir untersuchten Libretti Romanis verlangt ein einzelner Akt – wie hier der zweite Akt – fünf verschiedene Bühnenbilder, von denen überdies vier für die Platzierung von nur jeweils einer einzigen musikalischen Nummer sozusagen verschwendet werden.

9. Der Librettist fasste das Duett Lavarenne-Isaura des ersten Aktes in die konventionellste aller „solite forme“ und ließ es so auch im Druck erscheinen: Nach der langen rezitativischen Scena setzt das Tempo d'attacco sofort mit symmetrischen Strophen ein, auf die knappere dialogische Einwürfe folgen; parallel angelegte Strophen für die beiden Sänger auch im Adagio „a due“, ein dialogisches Tempo di mezzo und schließlich wieder symmetrische Strophen für die Cabaletta „a due“.<sup>16</sup>

Entgegen dieser strikten Vorgabe zielte Meyerbeer hingegen auf eine ganz besondere musikalische Form für diese Nummer (vgl. Abbildung 1): Den Abschnitt mit dem dichtesten Dialog des Tempo d'attacco ließ er vollständig fallen und verschweißte so zweimal zunächst die eine, dann die andere als Cantabile konzipierte Strophe des Tempo d'attacco mit dem Adagio „a due“. Nachdem in diesem Adagio zunächst Lavarenne auf Isauras Gesang reagiert, erfolgt beim zweiten Mal die Verknüpfung der Adagio-Strophe mit der zweiten Cantabile-Strophe des Tempo d'attacco in genau umgekehrter Reihenfolge.

10. Noch größere Freiheiten in der musikdramatischen Konzeption nahm sich Meyerbeer bei der Komposition der Introduzione heraus, die ich unter 4. beschrieben habe (vgl. Abbildung 2).

<sup>16</sup> Die Ausführungen über die Morphologie der Nummern in der italienischen Oper dieser Zeit sind Harold S. Powers, „La solita forma' and the uses of conventions“, in: *AMI* 59 (1987), S. 65–90, verpflichtet. Vgl. außerdem Anselm Gerhard, „Konventionen der musikalischen Gestaltung“, in: *Verdi Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Kassel u. a. 2001, S. 182–197.

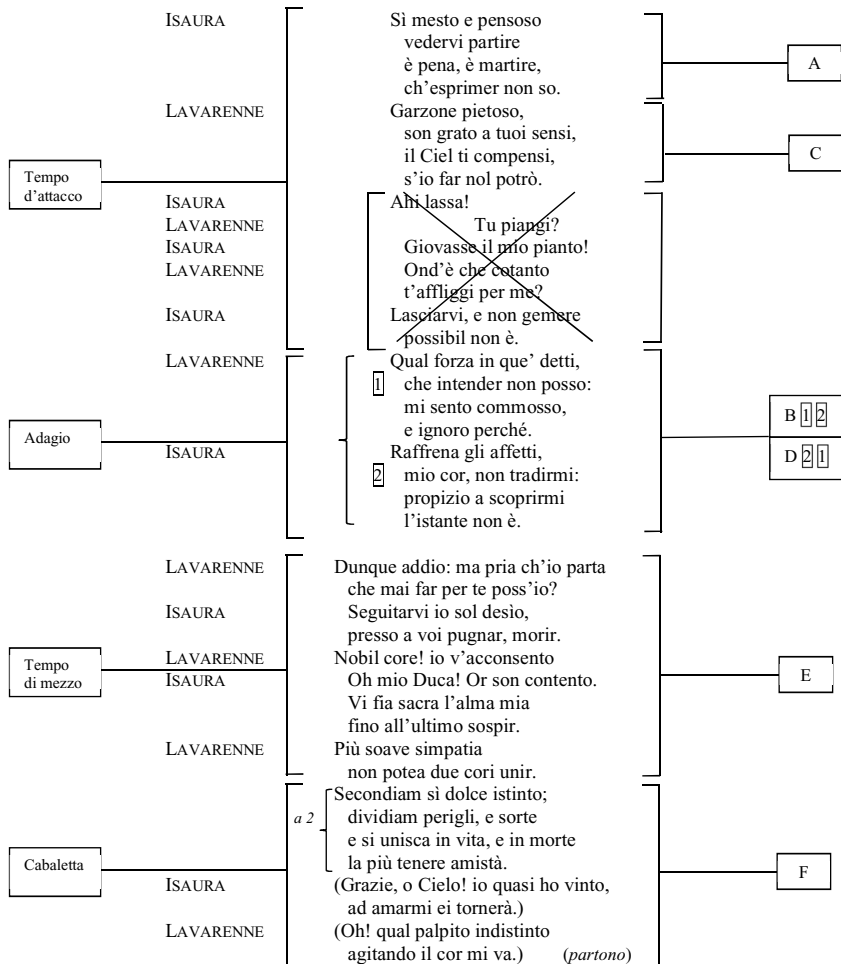
## SCENA VII

## Interno di una tenda

Lavarenne che entra pensoso, siede malinconico,  
indi passeggia agitato, poi Isaura

LAVARENNE	Non vi è riparo, è giunto alfine; è giunto il doloroso istante di palesar alla Regina il vero. Tacer sì gran mistero saria perfidia, alta viltà saria. Cielo, ed io struggo ogni speranza mia. È necessario il passo... oh Isaura! oh nozze sventurate e fatali al mio riposo! <i>(siede al tavolino e scrive: in questo esce Isaura)</i>
ISAURA	Eccolo: o caro sposo! A te mi spinge il cor, timor mi arresta.
LAVARENNE	Io svelo a voi la reità funesta. <i>(scrivendo)</i>
ISAURA	Ei scrive e smania... alcun martir segreto forse l'affligge... oh potess'io, mio bene, potessi consolarti!
LAVARENNE	<i>(scrivendo)</i> Isaura!...
ISAURA	<i>(avanzandosi un poco)</i> (Oh Cielo! Di me favella.)
LAVARENNE	<i>(come sopra)</i> Amarla, oh Dei! non posso eppur mi è sposa: oh mia terribil sorte! (Lassa! i tuoi nodi scioglierà mia morte.)
ISAURA	<i>(ritornando indietro afflitta)</i>
LAVARENNE	Ora a qual man poss'io <i>(piegando il foglio)</i> questo foglio affidar? * Oh giovinetto! <i>*(s'alza, e scopre Isaura)</i>
Scena	Il tuo leggiadro aspetto, il tuo saggio parlar fede a me fanno d'alma gentile: di cortese ufficio, dimmi, vuoi tu giovarmi?
ISAURA	Ah! son vostri, o Signor, cor, braccio ed armi.
LAVARENNE	Odi: si appresta sanguinosa pugna, forse estrema per me: qualunque sia il mio destino, dopo la mischia, io bramo, che questo foglio, ove alta cosa è scritta in mano alla Regina possa per mano tua giunger sicuro. Me lo prometti?
ISAURA	O mio signor, lo giuro. Ma i vostri accenti, o Duca, tremar mi fan.
LAVARENNE	Tutto saper non puoi. <i>(per partire)</i>
ISAURA	<i>(arrestandolo)</i> Deh, per pietà!
LAVARENNE	<i>(fermandosi, e tornando indietro)</i> Che vuoi?





## ATTO PRIMO

## SCENA PRIMA

Vasta campagna attraversata da un fiume, su cui un ponte. La parte ch'è di qua dal medesimo è ingombrata da un campo in disordine: piccole tende, cannoni, ecc. Da un lato un padiglione chiuso.

*Confusi coi soldati vedonsi dei contadini armati tutti aggruppati in maniere diverse, altri dormendo, altri mangiando, serviti dalle vivandiere dell'esercito. Divisi dagli altri stanno Bellapunta giocando ai dadi con un soldato, ed Orner con un altro giocando alle carte, circondati da molti spettatori soldati. Indi Carlo vestito da contadino entra spiando, e guardingo.*

BELLAPUNTA	Quattro.	}	5	A(E)
UN ALTRO	Cinque.			
TUTTI	Oh il bel colpetto!			
ORNER	Fante.			
UN ALTRO	Dama.			
TUTTI	È fortunato!	}	10	A(E)
VIVANDIERE	Birra forte, vino schietto! Frutta, e paste a buon mercato! Siam cortesi vivandiere, vi darem quel che vi va. Su prendete dal paniere, quel che più piacer vi dà. È finita.			
BELLAPUNTA	Ne ho piacere. <i>(alzandosi)</i>			
ORNER	Ehi ragazze.			
TUTTI	Comandate.			
VIVANDIERE	Presto qua, buon vin portate, ma solletichi il palato, sia di quel che già si sa.	}	15	A(E)
VIVANDIERE	È squisito, è prelibato, è di quel, ch'egual non ha.			
BELLAPUNTA e ORNER	Su beviamo, o compagni, all'onor dell'eroina, che coraggio, e ardir ci dà <i>(versano anche alle vivandiere)</i>			
TUTTI	Viva, viva l'illustre Sovrana di due popoli gloria, ed amore, la vittoria secondi il valore, sorte arrida a virtude, e a beltà!			
CARLO	Eccomi al campo ostile; la regia tenda è questa. Oh quale in me si desta insolito terror!			
	<del>Tu che finor propizia fosti all'audace impresa, tu sola in mia difesa resta, o fortuna ancor.</del>			
CORO	Ragazze, a bere - ancor torniamo; un altro brindisi - a lei facciamo, ed al magnanimo - suo difensor.	}	35	D
CARLO	<del>Al suon festevole - di quelle voci, le mie si destano - smanie feroci, che del pericolo - mi fan maggior.</del> <i>(odesi il tamburo suonare a raccolta; i Soldati corrono frettolosi a schierarsi)</i>			

Abbildung 2

CORO	Il segnal della raccolta...	}	40	F
	Presto all'armi...			
CARLO	Lei meschina!			
CORO	All'intrepida eroina			
	lode eterna, eterno onor.			
CARLO	La cagion di mia rovina			
	riconosce e freme il cor. ( <i>Carlo si</i>			
	<i>ritira in disparte tra la folla</i> )			

## SCENA II

*Margherita con seguito, e detti*

MARGHERITA	Miei fedeli, queste prove	}	45	G
	di sincero, e saldo amore			
	sono impresse nel mio core,			
	né obbliarle io mai potrò.			
	Se la man, che il tutto move			
	la vittoria a me concede,			
	grata appieno a tanta fede			
	dimostrarmi un di saprò.			
CORO	<del>Fia prostrato al vostro piede</del>	}	50	
	<del>il fellon che vi oltraggiò.</del>			
MARGHERITA	Né del Duca è giunto ancora			
	alcun messo, avviso alcuno?			
	No, Regina.			
	Oh Ciel! Nessuno!			
CORO	Ma indugiar di più non può.	}	55	H
MARGHERITA				
CORO				
CARLO	(Mi confonde quell'aspetto:			
	di avanzarmi ardir non ho.)			
MARGHERITA	O speme d'un regno - mio solo sostegno,	}	60	I
	Il Ciel ti difenda - ti salvi per me.			
	Ah! dopo il pensiero - di un figlio innocente,			
	il core, e la mente - ho piena di te.			
	<i>(odesi la banda militare di dentro, che si</i>			
	<i>va avvicinando durante la stretta)</i>			
	Ma qual suono da lunge si ascolta?	}	65	L
	Frettoloso un guerrier si avvicina.			
	Giunse il Duca, e tal suono, o Regina			
UN UFFICIALE	dice assai ch'ei tornò vincitor.			
	Lieto giorno!			
	Felice momento!			
CORO	Ah! si ascolti, e si vinca il timor.			
MARGHERITA				
CARLO				
	<i>Margherita e seco tutti</i>			
	Tutto il campo si mova, e si schieri,	}	70	M
	e del prode festeggi l'arrivo;			
	salga al Cielo coi gridi guerrieri			
	delle trombe lo squillo festivo			
	di tal giorno la pugna, e la gloria			
	fia di sprone a trionfo maggior.			
CARLO	(Cruda esulta; ma invano tu speri	}	75	N
	ricovrar il potere supremo.			
	Vinti siamo; ma forse più fieri			
	dal conflitto a pugnar sorgeremo:			
	dell'inutile vostra vittoria			
	fia seguace scompiglio, ed orror.)			
MARGHERITA	Il contento, e il piacer di vittoria	}	80	
	Fa più dolce, o pensiero d'amor.			
	<i>(Margherita parte, e seco le truppe in ordine)</i>			

Ganz anders als in Romanis Konzeption gerieten die Gesangsauftritte des Carlo. In zwei Fällen wurde ihm etwas „weggenommen“: So griff Meyerbeer die Anregung nicht auf, ihm ein echtes Cantabile auf zwei vierzeilige Strophen (Z. 23–30) in Settenari zuzuweisen und komponierte nur die erste Strophe. Auch strich er unmittelbar danach einen Dreizeiler von Doppì quinari, den Carlo zusammen mit dem Chor singen sollte (Z. 34–36). An anderen Stellen hat dagegen L'Éclair sogar „mehr“ zu singen als ursprünglich für die Partie des Carlo vorgesehen, so dass sich in der Partitur ein paar im Libretto fehlende Verse finden: zuerst bei seinem so bedeutsamen Auftritt mitten in der Cabaletta von Margheritas Arie („Ti scuoti mio cuore – riprendi coraggio / Rammenta l'oltraggio – che iniquo ti fé“, gleichzeitig mit Z. 59–62: I) und danach bei der Aufteilung zweier Formabschnitte auf ein Ensemble mit Margherita, sowohl im Marsch des Tempo di mezzo (das Z. 65–72 und 75–76 verwendet: M) als auch in der eigentlichen Stretta (Z. 73–82: N), wobei Meyerbeer in beiden Abschnitten durch ein wiederum äußerst eigentümliches Vorgehen Carlos und Margheritas Verse aus demselben Paar von sechszeiligen Decasillabi-Strophen gewinnt, die Romani für den letzten Abschnitt vorgesehen hat. Überdies gibt es mindestens drei kleinere Abweichungen in Meyerbeers Veränderung der ursprünglichen Fassung des Librettos, deren theatralische Konsequenzen freilich nicht ohne Belang sind. Zunächst setzt er Carlos ersten Auftritt (B im Schema) vor den Chor „Viva, viva l'illustre sovrana“, während Romani diesen Auftritt nach dem Chor vorgesehen hatte (die Buchstaben A–E zeigen die von Meyerbeer tatsächlich komponierte Abfolge). Dann verwendet er zwei Doppì quinari des Chors (Z. 31–32: D), die für ein tutti mit Carlo konzipiert worden waren, als Rückleitung in die Wiederaufnahme des Anfangsmotivs desselben Chors. Schließlich überträgt er dem Chor und nicht – wie vom Librettisten vorgesehen – Margherita den Hinweis (Z. 63–64: L) auf den „Klang aus der Ferne“ („suono da lunge“) unmittelbar nach der Cabaletta der Königin selbst. Angesichts so vieler Veränderungen und Umstellungen in der Musik ist es immerhin bemerkenswert, dass die gedruckten Libretti der ersten Wiederaufnahmen – mit Ausnahme des Striches, von dem vorher die Rede war – die Abfolge der 1820 in Mailand gedruckten Verse unverändert beibehielten.

Es ist nicht leicht, alle diese Fakten in ihrer Summe zu einem einheitlichen Bild zusammenzufügen. Insbesondere zwei Gegebenheiten scheinen einander zu widersprechen: Nach meiner Erfahrung lassen sich so weit gehende Abweichungen zwischen der Form des vertonten Textes und der Form des gedruckten Librettos, wie sie hier beschrieben wurden, auf der Grundlage einer damals üblichen pragmatischen Verfahrensweise gut erklären, insbesondere wenn wir annehmen, dass das Libretto Meyerbeer schon ganz ausgearbeitet übergeben wurde, und dass dieser dann frei nach seinem Gutdünken den musikalischen Vorformungen entweder folgte oder von ihnen abwich. Gleichzeitig aber zwingen die verschiedenen Extravaganzen im Vergleich zu den Standards von Romanis Librettistik, vor allem angesichts der ausufernden mehrteiligen Nummern, zu der Annahme, dass bestimmte strukturelle Entscheidungen unmittelbar auf Meyerbeer zurückgehen. Diese Annahme erscheint noch plausibler, wenn wir den bekannten Hang Meyerbeers zum „far grande“, zum Grandiosen in Rechnung stellen und wenn wir die enge Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist bei der Arbeit an *L'esule di Granata*, wie sie durch Romanis Briefe aus dem folgenden Jahr dokumentiert ist, berücksichtigen.

Dennoch hat sich mir eine andere denkbare Hypothese aufgedrängt, mit der es möglich scheint, sowohl die zuletzt erwähnten Fragen zu klären als auch jenen scheinbar grundsätzlichen Widerspruch zu lösen. Es wäre demnach denkbar, dass Romani und Meyerbeer sich über gewisse Aspekte des Librettos in grundsätzlicher Weise geeinigt haben, über andere hingegen weniger. Besonders die Verteilung der Nummern musste genau bedacht werden, vor allem aber die Tatsache, dass ein großer Teil der Ereignisse im Wald (I, 13–16) und all jene in der Hütte (II, 10–13) in den erwähnten umfangreichen Abfolgen von nicht-rezitativischen Versen zu gestalten waren, in multisektionalen Abschnitten voller Überraschungseffekte und den davon ausgelösten konzertanten Ensemblestücken. Wahrscheinlich wurde auch in dieser Arbeitsphase die Entscheidung getroffen, den von den zwei ungleichen Bässen gesungenen Figuren gerade in jenen zwei Szenen breiten Raum zu geben und außerdem Carlo einen langen Auftritt in der Introduzione. Danach – so kann man es sich vorstellen – trennten sich die Arbeitsfelder von Librettist und Komponist. Einerseits hatte nun Romani die Konsequenzen aus den drei schwerwiegenden Entscheidungen (hinsichtlich der Introduzione, des zentralen Finales und des Terzett-Sextettes), so gut er konnte, zu ziehen; andererseits musste Meyerbeer gute Miene zum bösen Spiel machen, das heißt, die Versvorlagen der Nummern, die ihn nicht völlig befriedigten bei der Vertonung zurechtbiegen, weil er sie vielleicht wegen des Zeitdrucks nicht mehr an den Absender zurückschicken konnte.

Wenn wir uns in die Lage des Librettisten hineinversetzen, und wenn wir die ein wenig zusammengeschustert wirkenden Lösungen, die Romani schließlich umsetzte, betrachten, denke ich, dass es für Romani alles andere als einfach gewesen sein muss, vor allem zwei Probleme zu lösen: einerseits im zweiten Akt für alle drei Hauptfiguren den Platz für jeweils eine Szene und Arie zu finden; andererseits das Wenige der ursprünglichen Situationen – die Handlung von Pixérécourts Vorlage wurde sehr stark gestrafft<sup>17</sup> – wieder aufzugreifen und poetisch so zu gestalten, dass das dramatische Geschehen fließend und kohärent, gleichzeitig aber als optimale Synthese erscheinen konnte. Darauf, wie schwierig die Lösung des ersten Problems gewesen war, könnte gerade die Tatsache hinweisen, dass man eigens für die Arie des Lavarenne das Bühnenbild wechselte und schließlich sogar auch im letzten Moment für das Rondò finale der Isaura. Für die Notwendigkeit, um jeden Preis die Lücken des Handlungsablaufs zu füllen, stehen hingegen die vielen Rezitative, die bisweilen flüssig gestaltet wirken, zu oft allerdings vor allem dazu dienen, die in einem bestimmten Bühnenbild entwickelte Szenenfolge zu einem Abschluss zu bringen. Dieses Phänomen zeigt sich auch in einem anderen ziemlich anomalen Abschnitt des Librettos, der derselben Notwendigkeit geschuldet sein dürfte. Ich beziehe mich auf die ersten drei Szenen des zweiten Aktes im Libretto von 1820, für die ein eigens dazu bestimmtes Bühnenbild vorgesehen war und in denen Carlo sich noch als Freund Glocesters ausgibt, bevor er allein diese Szenenfolge abschließt (Abgangsarien sind ein mittlerweile entschieden veraltetes Verfahren!). Immerhin: Die Szenenfolge wurde von einem Chor eröffnet („Vogliamo amici“), wie es für einen Aktbeginn üblich war. Bald darauf aber beginnt auch die neue Reihe der im Dorf angesiedelten Genreszenen mit einem Chor, dem viel bemerkenswerteren „Che bell'alba! Che bel giorno!“. Es gab also bei der Uraufführung eine Art „doppelten Anfang“ des zweiten

<sup>17</sup> Vgl. Jacobshagen, „Pixérécourt – Romanelli – Romani“, S. 48 und S. 50 f.

Aktes; und so wurde die Oper noch in Venedig 1822 und in Florenz 1825 aufgeführt. Allerdings überrascht es überhaupt nicht, dass sehr bald der unscheinbare Chor „*Vogliamo amici*“ gestrichen wurde, wodurch nur noch die von Rezitativen getragene Handlung übrig blieb (wie in Bologna 1824), oder dass gar die drei ersten Szenen insgesamt verschwanden (Mailand 1826), und es wundert uns nicht im Geringsten, dass heute die Musik jener Choreinleitung als verschollen gilt. Sie gehört zwar unzweifelhaft zur Originalpartitur, war aber doch ein bisschen fehl am Platze.

Wir haben schon gesehen, dass Meyerbeer sich zu helfen wusste, dort, wo ihn nicht alles befriedigte. Jedoch wusste der Komponist sowohl in solchen Fällen, als auch dann, wenn der von Romani vorbereitete Mechanismus ihm vollkommen zusagte, ganz genau, dass der Rhythmus und die theatralische Lebensfähigkeit dieser *Margherita d'Anjou* letztlich zum größten Teil von seinen Fähigkeiten abhingen. Von diesen Fähigkeiten hat Meyerbeer einen großartigen Gebrauch gemacht, wie uns auch die verdienstvollen Aufführungen der letzten Jahre gezeigt haben: die Londoner von 2002, die in der CD-Edition von Opera Rara 2003 dokumentiert ist, und die Leipziger von 2005, beide Vorreiterinnen einer wünschenswerten zukünftigen echten Bühnenaufführung: die einzige geeignete und natürliche Dimension für die musiktheatralische Meisterschaft, die der noch nicht dreißigjährige Meyerbeer bereits anzuwenden wusste.