

## Gluck und Hasse: eine vergleichende Studie über die Melodik in den *Ipermestra*-Opern beider Komponisten

von Friedrich Lippmann (Bonn)

Über die Melodik der vor *Orfeo* (1762) komponierten italienischen Opern Christoph Willibald Glucks ist relativ wenig geschrieben worden, und nirgends in einer die textgleichen Opern beziehungsweise Arien auch anderer Komponisten zum konkreten Vergleich heranziehenden Weise. Wenn italienische oder deutsch-italienische Zeitgenossen wie Johann Adolf Hasse überhaupt herangezogen werden, dann nur ganz allgemein, ohne direkte Vergleiche. So schreibt Rudolf Gerber im Kapitel „Wanderjahre“ seines Gluck-Buches von 1950, dass der „konventionelle Arienstil“ der Italiener und besonders Hasses auch beim frühen Gluck „noch einen verhältnismäßig breiten Raum einnimmt“<sup>1</sup>, um dann fortzufahren:

Vor allem fällt immer wieder auf, dass schon in diesen frühen Werken, auch bei den im konventionellen Schema verlaufenden Arien, die Texte kräftiger, männlicher angepackt und aufgefasst werden, dass das zeitübliche melodische Schnörkelwesen einer schlichteren, natürlich sich entfaltenden Melodik Raum gibt, über die irgendwie der Hauch deutschen Liedempfindens ausgebreitet ist [...]. Die bei Hasse und den Italienern so beliebten à la modischen Synkopentrhythmen und ‚lombardischen‘ Manieren mit ihrem kokett schmachtenden, galant stilisierten Ausdruck treten bei Gluck von Anfang an stark in den Hintergrund [...]. Die Themenbildung ist von vornherein weit individueller, abwechslungsreicher und nie so durchgehend typisch geartet wie bei seinen Zeitgenossen.

Wenige Jahre später, 1956, erschien in der ersten *MGG* der Gluck-Artikel Anna Amalie Aberts. Hier erfolgt keine so starke Kontrastierung von Hasse und „den Italienern“ gegen Gluck wie bei Gerber. Die Autorin sieht noch den Gluck der zwischen *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (1747) und *Orfeo* geschriebenen Opern als einen „Opernkomponisten der Hasseschule, der den metastasianischen Geist und die Formenwelt der Gattung grundsätzlich bejaht, aber innerhalb dieser Grenzen dem ihm nach Metastasios Meinung eigenen ‚fuoco maraviglioso, ma pazzo‘ (Brief des Dichters an Farinelli 1751) nach Belieben die Zügel schießen lässt.“<sup>2</sup> Auch in ihrem wenig später geschriebenen Gluck-Buch<sup>3</sup> deutet sie die Dinge ähnlich, aber auch hier ohne auf einzelne bestimmte Stilmerkmale im Vergleich mit Hasse und den Italienern näher einzugehen. In ihrem Hasse-Artikel der *MGG* (1956) betont die Autorin, sichtlich im Gefolge Gerbers,<sup>4</sup> die angeblich sehr starke Typik dieses Komponisten: Es tauchen „immer wieder dieselben wenigen Arientypen auf, die sich vor allem durch Taktart, Tempo und Rhythmus, auch durch ihr Melos, weniger dagegen durch die Harmonik unterscheiden.“<sup>5</sup>

Die neuere Hasse-Forschung hat mit Erfolg versucht, an die Stelle dieses, vor allem auf Gerbers Buch fußenden Hasse-Bildes ein anderes zu setzen, das dem Reichtum

<sup>1</sup> Rudolf Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam 1950, S. 53.

<sup>2</sup> Anna Amalie Abert, Art. „Gluck, Christoph Willibald“, in: *MGG* 5, Sp. 351.

<sup>3</sup> Vgl. Anna Amalie Abert, *Christoph Willibald Gluck*, München 1959.

<sup>4</sup> Vgl. Rudolf Gerber, *Der Operntypus Johann Adolph Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Leipzig 1925 (= Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft 2).

<sup>5</sup> Anna Amalie Abert, Art. „Hasse, Johann Adolf“, in: *MGG* 5, Sp. 1781.

seiner melodischen Gestaltung gerechter wird.<sup>6</sup> Auch die Forschung zu italienischen Komponisten der Mitte des 18. Jahrhunderts ist vorangeschritten. Aber es fehlt bisher, soweit ich sehe, sowohl von Seiten der Forschung über die Italiener und Hasse, als auch von Seiten der Gluck-Forschung der intensive, auch auf Einzelheiten der Faktur bezogene Vergleich.

Der Versuch eines solchen Vergleiches soll in dieser Studie unternommen werden. Verglichen werden sollen die Vertonungen von Pietro Metastasios *Ipermestra* durch Gluck (1744) und Hasse (zweite Fassung, 1751).<sup>7</sup> Meine Hoffnung ist, dass dabei nicht nur das „Gluckische“ deutlicher hervortrete, sondern auch die Art Hasses – statt wie bei Gerber pauschal als demgegenüber altmodisch und verschnörkelt klassifiziert zu werden – klarer erfasst werde.

Nicht alle Stücke der beiden Opern sind auf denselben Text geschrieben: Hasse vertonte in etlichen Arien der zweiten Fassung der Oper andere Texte, während sich Gluck in den Arien, mit geringfügigen Ausnahmen, an Metastasios Texte hielt. Im Folgenden werden nur einige textgleiche Arien verglichen, und zwar besonders solche, die sich durch die Stärke des Affekts auszeichnen.

Beginnen sei mit der Arie *Ipermestras* in Szene I/3, „Ah, non parlar d'amore“. *Ipermestra* hat von ihrem Vater, König Danao, den Befehl erhalten, ihren Geliebten Linceo, von dem er sich bedroht glaubt, in der Hochzeitsnacht zu töten. Sie glaubt, ihm das nicht gestehen zu dürfen, sucht vielmehr den von ihrer plötzlichen abweisenden Schroffheit Betroffenen zum Fortgehen zu bewegen („Fuggi dagl'occhi miei“). Sie liebt Linceo aufrichtig und weiß in ihrer Not nicht aus noch ein. Hasses Arienbeginn ist ein genaues Spiegelbild dieser psychischen Situation (vgl. Notenbeispiel 1).<sup>8</sup>

Andante

Ah \_\_\_\_\_, non par-lar d'a - mo - re, sap - pi... che fò?... do -  
 - vre - i... fug - gi da-gl'oc - chi mie - i; ah, tu mi fai tre - mar...

Notenbeispiel 1, Hasse, Arie der *Ipermestra* in Szene I/3, Beginn

Die Figuren haben geradezu gestische Eigenschaft. Dem zerrissenen Gemütszustand entsprechend sind sie kurzatmig und durch Pausen getrennt. Erst die im Zitat letzten Einschnitte werden von den Violinen durch eine aufsteigende Figur etwas überbrückt. Dennoch: Es wird bei aller Zerrissenheit eine starke Zielstrebigkeit der Linie offenbar, welche die voneinander abgesetzten Phrasen doch als eine Einheit begreifen lässt und eine schöne Kantabilität erzielt. Eine gewiss höchst achtenswerte Leistung.

<sup>6</sup> Einen ersten größeren Versuch unternahm der Hasse-Kongress in Siena 1983, vgl. den von Friedrich Lippmann herausgegebenen Kongressbericht in *AnMI* 25.

<sup>7</sup> Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Ipermestra*, hrsg. von Axel Beer (= Sämtliche Werke 3/6), Kassel u. a. 1997, bzw. Johann Adolf Hasse, *Ipermestra*, autographe Partitur, I-Mc, Part. Tr. ms. 167.

<sup>8</sup> Beispiele können hier aus Raumgründen nur von der Singstimmen-Melodie gegeben werden. Die Harmonik dürfte dem Leser aber nicht zweifelhaft sein.

Glucks Arienbeginn ist demjenigen Hasses in mancher Hinsicht ähnlich, aber doch auch wieder recht verschieden (vgl. Notenbeispiel 2).

(Allegro)

Ah —, non par-lar d'a - mo - re! Sap - pi... (che fò?) Do -  
vre - i... fug - gi da-gl'oc - chi miei, fug - gi da-gl'oc - chi  
mie - i; ah, tu mi fai tre - mar,

Notenbeispiel 2, Gluck, Arie der Ipermestra in Szene I/3, Beginn

Das „Allegro“<sup>9</sup> darf man sich wohl nicht allzu schnell vorstellen, wenn schon ein Stück schneller als Hasses „Andante“. Auch Glucks Ipermestra beginnt die Arie, ohne ein vorausgehendes Orchestervorspiel, mit einem länger ausgehaltenen Ton. Die folgenden Phrasen der Singstimme sind voneinander stark abgesetzt, und auch hier wird das (Streich-)Orchester erst im Fortgang (vor der zweiten Phrase „Fuggi ...“) zur Überbrückung herangezogen.

Auch Gluck sucht also die seelische Not durch eine gewisse Sonderung der Phrasen auszudrücken. Aber während Hasse dennoch eine beachtliche Stufe der Kantabilität erklimmt, nicht zuletzt durch zielgerichteten Melodieanstieg, liegt für Glucks Melodie – sie führt zunächst herab, dann hinauf – die Bezeichnung „kantabel“ nicht gerade nahe. Kantabilität ist hier offenbar nicht angestrebt. Das zeigt sich auch in Einzelheiten. So verzichtet Gluck auf eine Koloratur, während sie Hasse von T. 5–8 bietet. Bezeichnend ist auch die unterschiedliche Vertonung von „sappi“: bei Gluck zwei Viertelnoten auf gleicher Tonhöhe, bei Hasse eine flehentliche, sehr sangliche herabführende Figur.

Auch im weiteren Verlauf der Arie, in den Teilen A<sup>2</sup> und B, bleibt Gluck bei der Kompositionsweise von A<sup>1</sup>, und das tut seinerseits auch Hasse, von dessen Vertonung die Textstelle „il sangue, oh Dio, gelar“ (in Teil B) wegen der malerischen Repetition von Sechzehntelnoten in Singstimme und Orchester hervorgehoben sei.

Man darf wohl mit Recht vermuten, dass hinter Glucks Verzicht auf ausgeprägte Kantabilität in dieser Arie das Streben nach großer dramatischer und psychologischer Wahrheit steckt. Seine Ipermestra *sollte* hier keine „schönen“ Figuren singen – während Hasse, trotz eines auch bei ihm offensichtlichen Strebens nach dramatischer und psychologischer Wahrheit, den schönen Figuren, wie auch der Koloratur, einen Platz gönnt und die melodische Linie, über alle Pausen hinweg, zusammenwachsen lässt.

Den festgestellten Unterschied sollte man aber nicht wie Gerber zu einem grundsätzlichen stilisieren. Auf die soeben besprochene Arie Glucks bezogen, stimmen Gerbers Worte: „Schließlich werden in dramatischer Hinsicht die bedeutsamen Charaktere,

<sup>9</sup> Die Tempobezeichnung wurde vom Bandherausgeber ergänzt.

insbesondere die von Seelenqualen zerrissene Ipermestra, musikalisch in der eindringlichsten Weise geformt.<sup>10</sup> Aber wenn wir uns die zweite Arie der seelisch gequälten Ipermestra in Szene I/9 („Se pietà da voi non trovo“) anschauen – ihr Schmerz, ihr Hin- und Hergerissensein haben sich inzwischen keineswegs gemildert –, sind wir überrascht: Gluck greift zu einem „Grazioso“, in dessen gleichmäßigen 3/8-Figuren der Schmerz geradezu überwunden scheint (vgl. Notenbeispiel 3).<sup>11</sup>

Grazioso

Se pie - tà da voi non tro - vo

al ti - ran - no af - fan - no mi - o,

Notenbeispiel 3, Gluck, Arie der Ipermestra in Szene I/9, Beginn

Und so geht es in den A-Teilen weiter. Die Violinen spielen „con sordini“, die Flöten geben eine freundliche Farbe hinzu.

Gluck verliert aber doch den schmerzlichen Grundaffekt der vertonten Verse nicht aus den Augen: In Teil B der Arie darf er sich endlich aussprechen, sei es im gesteigerten Tempo (*Allegro*), sei es in der Moll-Tonart. Flöten und Hörner schweigen, die Violinen spielen *senza sordini*. Aber die weitaus längeren *Grazioso*-Teile kehren ja wieder, und damit bleibt der Gesamteindruck der Arie ein freundlicher – das Aufgewühlte wirkt nur wie ein vorübereilender Schatten.

Hasse dagegen vertont alle Teile der Arie in gleichbleibendem „*Allegro di molto*“. Auf Bläser verzichtet er (vgl. Notenbeispiel 4).

All.<sup>o</sup> di molto

Se pie - tà da voi non tro - vo al ti - ran - no af - fan - no

- mi - o, al ti - ran - no af - fan - no mi - o,

Notenbeispiel 4, Hasse, Arie der Ipermestra in Szene I/9, Beginn

Der Zeichnung der inneren Erregung zuliebe greift die Melodie diastematisch weit aus, die ersten Violinen verstärken unisono die Linie. Wechsel von *Forte* und *Piano* im Or-

<sup>10</sup> Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, S. 66 f.

<sup>11</sup> Noch in einer weiteren Arie der Oper schreibt Gluck ein der szenischen und seelischen Situation kaum angemessenes „*Grazioso*“ vor: in des Tyrannen Danaos Arie „Or del tuo bene la sorte“ (Szene II/9). Statt dem drohenden und wütigen Charakter von Ipermestras Vater gerecht zu werden, komponierte Gluck ein etwas belangloses, gefälliges *Andante grazioso* in B-Dur. Hasses Gestaltung ist angemessener: *Allegro*, punktierte Bewegung in den Violinen, c-Moll, das nur am Beginn des Teils B zur parallelen Dur-Tonart aufgehellt wird. *Piano/Forte*-Kontraste im Orchester begegnen häufig.

chester bekräftigen den Eindruck von großer Erregtheit; von „Weichlichkeit“ oder „Manieriertheit“ keine Spur.

Hasse benutzt in dieser Oper aber auch seinerseits Glucks soeben betrachtete Teilung des Ganzen in einen quantitativ überwiegenden eher freundlichen, relativ langsamen ersten und dritten Abschnitt und einen kürzeren kontrastierenden zweiten im gleichnamigen Moll und in schnellem Tempo: Wir finden diese Anlage in der Arie Ipermestras in Szene II/3 („Se il mio duol“). Die seelische Not Ipermestras spricht auch aus den Versen dieser Arie – die Grundsituation bleibt im ganzen Drama, bis hin zur Scena ultima, erhalten.

Zwar nicht „grazioso“, aber doch in kantablen, ruhigen Wendungen ergehen sich die A-Teile von Hasses Arie (vgl. Notenbeispiel 5).

Lento

Se il mio duol, se i mali miei,  
i, se di ces - si il mio pe - ri - glio,

Notenbeispiel 5, Hasse, Arie der Ipermestra in Szene II/3, Beginn

Es entsteht eine weit gespannte, schöne und ausdrucksvolle Melodie. Damit kontrastiert sehr stark Teil B, der in e-Moll steht.

Während man Hasses Melodie aufgrund ihrer großen Kantabilität behält, ist dies bei Glucks Melodie weniger der Fall, aus dem A-Teil am ehesten die sequenzierende Wendung der Takte 7–11, die an eine ähnliche Wendung in Orfeos berühmter Arie denken lässt (vgl. Notenbeispiel 6).

Allegretto

Se il mio duol, se i mali miei,  
se di ces - si il mio pe - ri - glio,

Notenbeispiel 6, Gluck, Arie der Ipermestra in Szene II/3, Beginn

Glucks B-Teil steht ebenfalls in Moll, verwendet aber die Anfangsidee aus dem A-Teil. Der Kontrast zum A-Teil ist nicht so erheblich wie bei Hasse.

Betrachten wir nun einige Arien Linceos, des Liebhabers Ipermestras (die Rolle ist von beiden Komponisten für Kastraten geschrieben).

In seiner ersten Arie I/4 („Di pena sì forte“) singt Linceo bei Hasse und Gluck ein überaus ähnliches Melos. Die Übereinstimmungen in der Vertonung der gleichmäßigen Senario-Verse fallen ins Auge (vgl. Notenbeispiel 7).

Hasse

All.<sup>o</sup> assai

Di pe - na sì for - te m'op - pri - me l'ec - ces - so, m'op - pri - me l'ec -  
ces - so; le sma - nie di mor - te mi sen - to nel sen,

Detailed description: This musical score for Hasse's 'Di pena sì forte' is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'All.<sup>o</sup> assai'. The melody is written on a single staff in treble clef. It consists of two lines of music. The first line contains the first two lines of lyrics, and the second line contains the next two lines. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm with some rests and slurs.

Gluck

Presto

Di pe - na sì for - te m'op - pri - me l'ec - ces - so, m'op - pri - me l'ec -  
ces - so; le sma - nie di mor - te mi sen - to nel sen,

Detailed description: This musical score for Gluck's 'Di pena sì forte' is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Presto'. The melody is written on a single staff in treble clef. It consists of two lines of music. The first line contains the first two lines of lyrics, and the second line contains the next two lines. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm with some rests and slurs.

Notenbeispiel 7, Hasse und Gluck, Arie des Linceo in Szene I/4, Beginn

Von „Schematismus und manieristischem Formelwesen“<sup>12</sup> – laut Gerber Hasses Schwächen – ist Hasses Arie so weit entfernt wie jene Glucks. Dramatischer Atem durchweht beide Melodien. Und welchen Nachdruck weiß Hasse den Versen „Le smanie di morte / mi sento nel sen“ in A<sup>2</sup> zu geben!<sup>13</sup> (vgl. Notenbeispiel 8).

le sma - nie di mor - te mi sen - to nel sen, mi sen - to nel sen,

Detailed description: This musical score shows an excerpt from Hasse's 'Di pena sì forte'. It is in 2/4 time with a key signature of two flats. The melody is written on a single staff in treble clef. It consists of two lines of music. The first line contains the first two lines of lyrics, and the second line contains the next two lines. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm with some rests and slurs.

Notenbeispiel 8, Hasse, Arie des Linceo in Szene I/4, Ausschnitt

Die Streicher führen den Anstieg unisono mit aus, für die Violinen werden die Achtel jeweils in zwei Sechzehntel aufgelöst. Es begegnen Forte/Piano-Kontraste auf engem Raum, sogar während der – diesmal kurzen – Koloratur. Schnelle Sechzehntelbewegung im Orchester durchpulst die ganze Arie.

Gluck führt Singstimme und (gleichfalls Streich-)Orchester in stärkerem Maße unisono. Eine belebende Achtelbewegung (entsprechend Hasses Sechzehntelbewegung) findet sich nur in der zweiten Hälfte sowohl von A<sup>1</sup> als auch A<sup>2</sup>. Forte/Piano-Kontraste sind auch hier häufig zu finden. Auf eine Koloratur verzichtet Gluck gänzlich. Der typische Senario-Rhythmus herrscht absolut, auch in Teil B. Da weder eine kurze Koloratur noch Figuren, wie die aus Hasses Teil A<sup>2</sup> zeigte, jene Gestalt kurzfristig ablösen, gewinnt

<sup>12</sup> Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, S. 65.

<sup>13</sup> In A<sup>1</sup> ist diese Textstelle (nach der Koloratur) ebenfalls sehr nachdrücklich komponiert: Eine bestimmte kurze Tonfolge wird in penetranter Weise mehrmals gesungen; sie bohrt sich förmlich ins Gehör.

man leicht den Eindruck, es werde des Guten hier zuviel getan. Hasse hält mehr Maß – aber ohne die dramatisch-psychologische Situation zu verraten, im Gegenteil.

Sehr gut bekommt indessen eine gewisse Maßlosigkeit der Thematik der Arie, die Gluck dem Primo uomo in Szene II/5 zu singen gibt, zu einem Text, der den angeschwollenen, gefährlich werdenden Fluss zum Ausgangspunkt eines Gleichnisses nimmt: „Gonfio tu vedi il fiume“. Glucks Melodie stürmt wahrlich daher wie ein reißender Fluss (vgl. Notenbeispiel 9).

Allegro

Gon - fio tu ve - - - di il

fiu - me, non gli scher - zar d'in - tor - no,

Notenbeispiel 9, Gluck, Arie des Linceo in Szene II/5, Beginn

Das „gonfio“ findet einen prächtigen Ausdruck. Und Gluck scheut sich diesmal auch nicht, eine längere Koloratur anzuschließen – wohl hauptsächlich dem Primo uomo zuliebe,<sup>14</sup> aber auch das Bild des über seine Ufer zu treten drohenden Flusses könnte zum Einsatz der mit Sechzehntelfiguren aufwartenden Koloratur<sup>15</sup> beigetragen haben.

Hasse ist zurückhaltender im Ausdruck, und schon im Tempo: „Andante, e con spirito“, gegenüber Glucks „Allegro“. Die melodische Erfindung neigt nicht zur Extravaganz (vgl. Notenbeispiel 10).

Andante, e con spirito

Gon - fio tu ve - di il fiu - me, non gli scher - zar d'in -

tor - no, non gli scher - zar d'in - tor - no,

Notenbeispiel 10, Hasse, Arie des Linceo in Szene II/5, Beginn

Die Melodie könnte zu verschiedenen Texten erfunden sein, wenn sie auch dem unterlegten keineswegs widerspricht. Der zu „gonfio“ erfundene betonte Quartsprung mag „typisch“ sein – er findet sich als Anfangsformel oft in den Opern Hasses<sup>16</sup> –, aber er ist doch, in der Verbindung mit halben Noten, auch sehr aussagekräftig in diesem spezifischen Fall. Dass er in T. 8 wiederholt wird, unterstreicht die anhaltende Bedrohung.

<sup>14</sup> Auch eine weitere Arie Linceos hat Koloraturen: III/4. Außerhalb der Partie Linceos sind Koloraturen in Glucks Opern vermieden.

<sup>15</sup> Die Koloraturen werden von den Violinen zu einem guten Teil unisono mitgespielt – meines Wissens ein ungewöhnlicher Fall.

<sup>16</sup> Aber auch bei Gluck: vgl. die Arie III/4.

Auch darf man die weite Diastematik nicht unbeachtet lassen, wie ebenfalls die große rhythmische Versatilität. Auch in der Orchesterbesetzung ist dies, bei Gluck wie bei Hasse, eine große prächtige Arie. Bei Hasse treten zu den Streichern Oboen und Hörner, bei Gluck Trompeten und Hörner. Glucks Anfangsthema wird in den ersten Noten von den Trompeten mitgespielt. Seine Streicher sind sehr eloquent, ihre Figuren etwas selbstständiger gegenüber der Singstimme als die Hasses. (Wie beredt aber auch Hasses Orchester, speziell in den Violinen, sein kann, bezeugt z. B. Linceos Arie in Szene III/4, „Tremo per l'idol mio“.)

Allgemeine Schlussfolgerungen für das Verhältnis des „italienischen“ Gluck zu Hasse können auf der schmalen Basis einer einzigen Oper nicht gezogen werden. Nur lässt der durchgeführte Vergleich mutmaßen, dass jene Gegenüberstellung der beiden Komponisten, die Gerber vornimmt, fragwürdig ist. Hasse ist in dieser Oper nicht einseitig auf Belcanto, auf Kosten des Dramas, eingeschworen, auch nicht grundsätzlich „weich“ – gegenüber einem „männlichen“ Gluck. In einigen zitierten Stücken gibt es hüben wie drüben starke Entsprechungen. In nicht wenigen ist Hasse in nicht geringerem Maße „dramatisch“ als der jüngere Komponist. In Hinsicht der Dramatik und der Charakterisierung zeigt er sich in der Arie I/9 meines Erachtens sogar Gluck überlegen. In der „Gonfio“-Arie II/5 freilich übertrifft Gluck den älteren Meister in der Extravaganz der dem bedrohlichen Naturbild angemessenen Figuren.

Hasses Orchestersatz ist in der Regel so flüssig wie der Glucks, der in einigen Arien allerdings mit mehr Motiven aufwartet. Gluck lernte im instrumentalen Bereich gewiss vieles von Giovanni Battista Sammartini, aber für seine Arienbegleitungen konnte er sich auch von Hasse manches absehen. Wie stark auch die Violinen Hasses oft den Text mitinterpretieren, wurde oben an einigen Beispielen gezeigt. In der Harmonik finden wir weder bei Gluck noch bei Hasse große Überraschungen; Beispiele konnten aus Raumgründen nicht gegeben werden.

Dem Belcanto ist Gluck hier nicht grundsätzlich abhold, wie z. B. die Arie I/9 belegt. Nur übertrifft ihn Hasse darin in manchen Stücken, wie etwa der ersten Arie Ipermestras. Übrigens auch in ihrer letzten (bei Gluck ist es eher ein „Arioso“, wie Axel Beer als Herausgeber der Oper das Stück überschreibt). Während die beiden Komponisten anfangs in diesem Stück strukturell stark übereinstimmen, vertont Hasse die entsprechenden Verse noch ein zweites Mal, nun ein Stück kantabler und auch nicht ohne Koloraturen. Aber damit ist er keineswegs antidramatisch: Die Lyrik dieses Abschnitts schafft einen wirkungsvollen Kontrast zum anschließenden höchst bewegten, in dem es zum Aufstand gegen den Tyrannen Danao kommt.

Und was die Koloraturen Hasses betrifft, so sind sie weder hier noch in den meisten anderen Arien dieser Oper ausdruckslose, bloß der Sängereitelkeit zuliebe geschriebene Abschnitte; sie können vielmehr ausdrucksstark sein. Aber das zu zeigen, überstiege den Rahmen dieser Studie.