

Jung, Hermann

"Italianità" als musikalisches Phänomen im barocken Europa : zu Opern und Kantaten in Frankreich und Deutschland

Musicologica Brunensia. 2018, vol. 53, iss. Supplementum, pp. 317-323

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2018-S-21>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/140881>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„Italianità“ als musikalisches Phänomen im barocken Europa. Zu Opern und Kantaten in Frankreich und Deutschland

„Italianità“ as a Musical Phenomenon in the Baroque Europe. On Opera and Cantata in France and Germany

Hermann Jung / hermann_jung@hotmail.com

University of Music and Performing Arts, Mannheim, DE

Abstract

While the term „Italianità“ is originated in the 19th century, it can also be applied to phenomena of Italian music in Europe during the baroque period. When the genres of opera and cantata began to be established in Italy, a remarkable export to other European countries started, especially to France and Germany. Some examples will be shown (L. Rossi, L. N. Clérambault, J. Ph. Rameau, G. Ph. Telemann) in order to discuss the application of subjects, forms and musical styles, and furthermore the development and redefinition. The Orpheus myth and its conversions in libretto and musical adaption will be spotlighted in particular.

Keywords

L. N. Clérambault, analysis, Germany, France, J. W. v. Goethe, Italy, Italianità, cantata, opera, Orpheus myth, G. B. Pergolesi, J. J. Quantz

1

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?*¹

So lässt Goethe das geheimnisvolle Mädchen Mignon im Roman *Wilhelm Meister* singen. Es ist das ebenso geheimnisvolle Land Italien, das Arkadien der Antike, ein Wunsch- und Sehnsuchtsland mit stets blauem Himmel, üppiger Vegetation und voll von Zufriedenheit und Glück. Und auch der Dichter fühlte sich in einem solch idealen Lebensraum, wenn er seiner ersten Italienreise von 1786 bis 1788 das viel interpretierte Motto „Et in Arcadia ego“ gab.

Seit dem 17. Jahrhundert und noch stärker im 18. setzte der Strom der Italienreisenden aus den nördlichen Ländern ein, gleichsam ein Sog nach Süden. Man wollte die Helle der Landschaft kennenlernen, das milde Klima, die Menschen. Die sogenannten Touristen suchten damals wie heute Erholung, kamen, um etwas zu erleben. Die Künstler, die Maler, die Musiker und Schriftsteller, zogen nach Italien, um zu lernen, sich weiterzubilden und Impulse für ihr eigenes Denken und Schaffen zu erlangen. So studierte beispielsweise Heinrich Schütz bei Giovanni Gabrieli in Venedig, Wolfgang Amadé Mozart bei Padre Giovanni Battista Martini in Bologna. Es gehörte gewissermaßen zum guten Ton, in Italien gewesen zu sein.

2

In ähnlichem Maße, wie Künstler- und Kulturreisen virulent werden, breitet sich zum gleichen Zeitpunkt die italienische Musik über ganz Europa aus, suchen italienische Komponisten Betätigungsfelder in Frankreich, in Deutschland oder Russland. Sie bringen neue musikalische Formen und Gattungen mit, allen voran die italienische Oper, das Oratorium und die Kantate. Auch besondere Satz- und Charakterbezeichnungen wie „Siciliano“, auffallende Rhythmen wie der „lombardische Rhythmus“ oder die „neapolitanische Sext“ im harmonischen Gefüge finden sich in Kompositionen jenseits der Alpen wieder. Bach schreibt ein „Italienisches Konzert“ in der Vivaldischen dreiteiligen Konzertform mit Tutti und Soli, Mendelssohn komponiert textlose „venezianische Gondellieder“, seine 4. Symphonie wird als „Italienische“ bezeichnet. Nationale Besonderheiten drücken Satzbezeichnungen wie „alla napoletana“, „alla francese“ oder „alla hungarese“ aus. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

¹ Zitiert nach GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. (= Hamburger Ausgabe, Bd. 14). 6. Aufl. Hamburg, 1965, S. 145.

Doch es geht mir in meinem Beitrag nicht um Begrifflichkeiten, die aus Italien stammen, sondern um daraus resultierende konkrete musikalisch-kompositorische Phänomene, die ich im Folgenden an einigen Exempla analysieren und kommentieren will. Sie werden im weiteren Verlauf der Musikgeschichte zu einem System, ja zu Topoi und Klischees der sogenannten „Italienità“ in Deutschland und Frankreich.

3

Künstler entwickeln ein ausgeprägtes Gespür für Stimmungen und Gestimmtheiten, die ihr Schaffen meist unbewusst beeinflussen. Dazu zählen, wie bereits erwähnt, die Landschaft und klimatische Verhältnisse, die Volksmusik oder die Sprache, die Komponisten jenseits der Alpen in ihren Personalstil aufnehmen und mit ihm vermischen. Es ist die Heiterkeit und Serenität, das „Helle“ des Südens im Gegensatz zum „Dunklen“ des Nordens, ihre Einfachheit und Klarheit. Das reicht von der Wahl der Tonarten, der Gattungen bis zu den Satztechniken und den literarischen Stoffen. In diesem Zusammenhang formulierte Johann Joachim Quantz 1752 die berühmt gewordenen Sätze:

„Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis; so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Grenzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte [...]. Denn eine Musik, welche nicht in einem einzelnen Lande, oder in einer einzelnen Provinz, oder nur von dieser oder jener Nation allein, sondern, von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt wird, [...] muß, wenn sie sich anders auf die Vernunft und eine gesunde Empfindung gründet, außer allem Streit, die beste seyn.“²

Georg Philipp Telemanns Singspiel „Orpheus“ ist ein glänzendes Beispiel für das Ineinanderwirken verschiedener Nationalstile und Musiksprachen. Es wurde 1726 in Hamburg erstmals aufgeführt. Vermutlich hat der Komponist, ein Verfechter der französischen Musik, das mehrsprachige Libretto (italienisch, französisch, deutsch) selbst verfasst. Die Vertonung, die leider unvollständig geblieben ist, enthält französische *Airs*, deutsche *Bravura*-Arien und *Da-capo*-Arien nach italienischer Manier, ein auch kompositorisch wahrhaft polyglottes Werk. Und nicht zuletzt sind die Akzentverschiebungen des Mythos einschneidend: Zur Hauptakteurin und Gegenspielerin des männlichen Protagonisten wird Orasia, eine fiktive Königin, anstelle von Euridice. Der Name Orpheus erscheint nicht mehr, aus der bekannten mythischen Erzählung wird ein Duo-Drama als Singspiel.³

Neben der noch jungen italienischen Oper und ihr Export in das übrige Europa, etwa mit Luigi Rossis Aufführung seines *Orfeo* 1647 in Paris, wird die Kantate zum Träger nationaler musikspezifischer Interessen. Ihre Entstehung bedingt nicht die breitere

2 QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die flüte traversiere zu spielen*. Berlin 1752, § 87, 88.

3 Zu Details der Komposition und der Veränderungen des Orpheus-Mythos vgl. Hermann Jung: *Orpheus und die Musik*. Metamorphosen eines antiken Mythos in der Kulturgeschichte. Berlin: Peter Lang, 2018, insbes. S. 115–117.

Öffentlichkeit der Fürstenhöfe oder bürgerlicher Musiktheater, sondern vielmehr die gesellschaftliche Intimität der Adelspaläste vorwiegend in Rom, sowie die Akademien und privaten Salons. Marc-Antoine Charpentier kehrte nach mehrjährigem Italienaufenthalt Anfang der 1670er Jahre in seine Geburtsstadt Paris zurück. Er hatte die italienische Musik im Lande selbst kennengelernt und ausgiebig studiert, so in Rom bei Giacomo Carissimi.

Die Solokantate *Orphée* von Louis-Nicolas Clérambault, 1710 erschienen, ist die wohl bekannteste des in Paris lebenden Komponisten. Hier lässt sich der Umgang eines Franzosen mit nationalen Stilelementen in Verbindung mit dem Mythenwandel zeigen. Das zentrale Ereignis ist die Szene mit Pluton, in der Orfeo durch inständiges Bitten die Herausgabe seiner Gattin erreicht. Sie wird durch einen Erzähler dramaturgisch aufgelockert, der das Geschehen kommentiert. In ihrem Mittelpunkt steht die Arie mit vorausgehendem Rezitativ „Monarque redouté de ces royaumes sombres“ („Gefürchteter Herrscher dieses finsternen Reiches“).⁴

Récitatif

Cependant le héros arrive

Sur l’inférieure rive.

Et malgré les lois d’Atropos,

Au fier dieu des Enfers il adresse ces mots:

Air fort lent et fort tender

Monarque redouté de ces royaumes sombres,

je suis le fils du dieu du jour,

Plus malheureux cent fois que vos plus tristes

Et mon malheur est causé par l’amour.

[Ombres], vous voyez un amant fidèle

Privé du seul objet qui l’avait enflammé.

Rezitativ

Indessen erreicht der Held das Ufer des Unterweltstroms

Und ungeachtet der Atropos und ihrer Macht, spricht er

solchermaßen zum unbeugsamen Gott des Totenreichs:

Arie, sehr langsam und sehr sanft

Gefürchteter Herrscher dieses finsternen Reiches,

ich bin der Sohn des Sonnengotts,

hundertmal unglücklicher als Eure traurigsten

Schatten,

und mein Unglück rührt von der Liebe her.

[Schatten], Ihr seht hier einen getreuen Liebenden,

der Einzigen, für die er in Liebe entbrannte, beraubt.

⁴ Text und Übersetzung sind dem booklet der CD ORFEO[S] italian & french cantatas HMC 902189 (2015) mit Sunhae Im, Sopran, und der Akademie für Alte Musik Berlin entnommen.

Hélas! le bonheur d'être aimé Rend ma peine encore plus cruelle!	Ach, das Glück, geliebt zu werden, macht meinen Schmerz noch unmenschlicher!
Laissaz-vous toucher par mes pleurs, D'un sort affreux réparez le caprice,	Lasst Euch rühren von meinen Tränen, gebt mir meine geliebte Eurydike zurück,
Rendez-moi ma chère Eurydice, Ne séparez pas nos deux cœurs. Vous avez ressenti la flamme	trennt nicht unsere beiden Herzen. Ihr habt selbst die Glut des Gottes verspürt,
Du dieu dont j'éprouve les traits: L'aimable fille de Cérés	dessen Pfeile nicht trafен: die liebliche Tochter der Ceres vermochte es,
Par ses divins appâts sut embraser votre âme.	mit ihren göttlichen Reizen Euer Herz zu entflammen.

Die Vertonung des affektgeladenen Textes mischt ariose mit rezitativischen Abschnitten, die Singstimme ist gleichsam in ein entrücktes Konzertieren mit flûte traversière, Violinen und Basso continuo eingebunden mit kurzen instrumentalen Zwischenspielen. Die Angabe „*fort lent et forte tendre*“ („*sehr langsam und sehr sanft*“) bestimmt die gesamte Arie. Das nach dem antiken Mythos tragische Ende wird ausgeblendet.

Es fällt auf, dass die Orpheus-Thematik im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts im Gegensatz zu Italien weniger Verbreitung gefunden hat. Clérambaults Kantate und Jean-Philippe Rameaus *Orphée* (vor 1721) bilden hier fast eine Ausnahme. Bei Rameau übernimmt wieder ein Erzähler die leicht veränderte Mythenversion. Sie setzt während des Aufstiegs mit Euridice ein, fröhliche Amoretten begleiten ihren Weg mit einem Lobgesang auf den triumphierenden Sänger. Der Erzähler ist es auch, der in einer veröhnlichen Schluss-Air Orfeos tragisches Geschick in eine Warnung an alle Liebenden ummünzt: „*Tel aujourd'hui serait heureux, / S'il n'avait voulu trop tôt l'être*“ („*Mancher könnte heute glücklich sein, / hätte er es nicht zu frühe sein wollen.*“). Rameau vertont das in den Rezitativen vorgestellte mythische Geschehen als dramatisch bewegtes Secco.

Im Vergleich zu den französischen Kantaten sei Giovanni Battista Pergoleisis Kammerkantate *Orfeo* von 1734/35 herangezogen. Es geht nur um eine einzige Szene des Orpheus-Mythos, zu der der Erzähler in einem kurzen Rezitativ hinführt. Orfeo steht vor dem Unterweltherrscher, um in Begleitung Amors und mit „lieblichen Klängen“ von Leier und Gesang Euridice zurückzuholen. In der Schluss-Aria gibt es für den Sänger nur zwei Möglichkeiten: mit seiner Gattin im Triumph den Hades zu verlassen oder selbst als Schatten für immer an ihrer Seite zu bleiben.⁵

5 Siehe Anm. 4.

Aria

O d'Euridice
n'andrò fastoso
o d'Acheronte
sul nero fonte
disciolto in lagrime.
spirto infelice,
ior esterò.

Non ha terrore
per me la morte.
presso al mio amore
ogni' aspra sorte,
ogni sventura
soffrir si può.

Arie

Entweder gehe ich jubelnd
mit meiner Euridice
oder ich werde an des
Acherons finsternen Ufern,
in Tränen aufgelöst,
als verzweifelter Schatten
für immer verweilen.

Der Tod hat für mich
keinen Schrecken;
der nahe, die ich liebe,
kann ich das härteste Schicksal,
das schwärzeste Unglück
geduldig ertragen.

Der Stil einer spätbarocken Oper tritt in Pergolesis Kantate zusammen mit empfindungsreicher, gesanglicher Melodik zutage. Die Schlussarie zieht alle Register musikalisch gegensätzlicher Topoi von glückerfülltem Leben und Tod im Schattenreich: Durgeschlecht, rasches Tempo, kurzgliedrige, fast buffoartige Melodik hier, dort Moll, Lamentocharakter durch absteigende Chromatik in langsamer Fortschreitung. Der B-Teil der Aria bekräftigt die Entschlusskraft Orfeos, seinem Leiden ein Ende zu machen – insgesamt eine kleine, fiktive Opernszene.⁶

IV

Fassen wir den französischen und den italienischen Musikstil modellartig zusammen. In Frankreich gibt es eine Vorliebe für das Instrumentale, für konzertant umspielende Begleitung der oft auch ausgezierten Singstimme und für instrumentale Zwischenspiele, wie wir bei Clérambault gesehen haben. In Italien dominiert das Vokale, der von Affekten und Sinnlichkeit bestimmte Gesang. Die kantable Melodik ist klar und einfach, gegliedert von geraden Taktgruppen, auch durch Tanzmuster. Die Singstimme wird akkordisch begleitet, der Basso continuo mit Cembalo bestimmt den Satz. Neapel und Venedig dominieren diesen Musikstil. Und es ist vor allem die Kantate, ihre Reduktion auf kammermusikalische Dimensionen, und weniger die „große“ Oper, die sich als ideale Gattung erweist, um die Intimität und innere Dramatik der Orpheus-Erzählung zur Geltung zu bringen. Auch die gesprochene und vertonte Sprache wie die Serenität der mediterranen Landschaft tragen das Ihre zur Dominanz der „Italianità“ in der barocken Musik bei.

⁶ Vgl. Jung, Hermann. *Orpheus und die Musik. Metamorphosen eines antiken Mythos in der europäischen Kulturgeschichte*. Frankfurt: Peter Lang Verlag, 2018, Kpt. V, S. 153–162.

Bibliography

- DE LA MOTTE-HABER, Helga (Hrsg.). *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- JUNG, Hermann. *Orpheus und die Musik. Metamorphosen eines antiken Mythos in der europäischen Kulturgeschichte*. Berlin: Peter Lang Verlag, 2018.
- OESCH, Hans – ARLT, Wulf – HAAS, Max (Hrsg.). *Forum musicologicum* (= Basler Beiträge zur Musikgeschichte, Bd. 4). Winterthur/Schweiz: Amadeus Verlag, 1984.

