

Christine Fischer

Opera seria nördlich der Alpen – venezianische Einflüsse auf das Musikleben am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts

Riassunto

La cultura musicale delle corti dell'Europa centrale nel '700 viene contrassegnata dal successo dell'opera seria, un genere musicale e drammatico che nonostante le sue origini italiane si espande e si diffonde rapidamente ovunque in Europa adattandosi da caso a caso ad esigenze e condizioni locali. La relazione prende in esame l'attività della principessa eletttrice della Sassonia Maria Antonia Walpurgis di Baviera (1724-1780) che a partire dal suo arrivo a Dresda nel 1747 prende una parte assai attiva nella vita musicale della corte che occupava uno dei primi posti in Europa. Grazie alla sua dotazione musicale Maria Antonia stringe rapporti di lavoro con alcuni dei più importanti musicisti d'epoca che erano i suoi maestri e insegnanti, soprattutto con Johann Adolf Hasse formatosi a Venezia che dal 1730 era capo musicista della corte sassone. Hasse che soltanto ora viene riscoperto come compositore assistette la principessa nell'elaborazione delle sue opere serie. Essenziali anche i rapporti con Pietro Metastasio che oltre ad essere il più famoso librettista dell'opera seria di allora era anche legato all'ambiente degli Arcadi che acclamarono socia onoraria la principessa a causa delle sue opere serie 'Talestri e Il Trionfo della fedeltà' che segnano l'apice della sua attività da compositrice musicale. Viene sottolineato il ruolo importante della ricerca per il 'vero buon gusto' e la preferenza per la semplicità della musica antica intesa come musica italiana in contrasto con la musica di gusto francese. Dopo il 1766 le opere della principessa segnate dall'influenza che ebbe la tradizione veneziana sulla vita musicale alla corte di Dresda vennero criticata in Germania per il suo gusto italiano.

Opera seria und ihre Verbreitung

<1>

Über die wegweisende Wirkung Venedigs zur Entwicklung der Opera seria von den Anfängen der Gattung bis weit ins 18. Jahrhundert hinein erschöpfend zu referieren, hieße Eulen nach Athen tragen: Die musik- und theaterwissenschaftliche Literatur über die Stadt der ersten öffentlichen Opernhäuser, an denen unter anderem das Spätwerk Claudio Monteverdis uraufgeführt wurde, in der allein im 18. Jahrhundert über 1200 Werke an den zahlreichen städtischen Theatern zur Aufführung gelangten, nur umfangreich zu nennen, wäre eine Untertreibung. Ebenso finden sich Arbeiten über die Lagunenstadt als ab der Mitte des 18. Jahrhunderts bedeutende Drehscheibe zur Weiterentwicklung des komischen Pendants zur ernsten Oper, der Opera buffa. Und dabei blieb noch nicht erwähnt, was über die Leistung der musikalischen Institutionen Venedigs dieser Zeit als Ausbildungsorte geschrieben wurde, und zwar nicht nur für Komponisten aus Italien, sondern auch für Kollegen aus dem nördlichen Europa, die ihre Studienjahre jenseits der Alpen und nicht selten bei den bedeutenden Markuskapellmeistern in der Lagunenstadt verbrachten. Aber auch als Studienort für Instrumentalisten und Sängern und Sänger erlangte Venedig Weltberühmtheit. [1]

<2>

Als nicht weniger ausführlich beleuchtet erweist sich die Rezeption dieser venezianischen musikalischen Errungenschaften andernorts: Abgesehen vom französischen Hof, an dem sich eine Sondertradition der musikalischen Gattungen ausgebildet hatte, [2] verbreitete sich die italienische Opera seria wie ein Lauffeuer in ganz Europa. Sei es St. Petersburg oder Lissabon, Wien, Dresden, München, Madrid, Palermo oder Kopenhagen – überall wurden die italienischsprachigen Werke aufgeführt und standen im Mittelpunkt des kulturellen Interesses. Da sich diese Verbreitung bereits im 17. Jahrhundert anbahnte, kann man – zumindest was das 18. Jahrhundert angeht – sicher nicht mehr von einer italienischen Gattung sprechen, muss vielmehr ein internationales Phänomen auch als solches bestehen lassen. [3] Zwar wirkten zahlreiche italienische Komponisten, Bühnenbildner, Dichter, Instrumentalisten, Kastraten und Sängerinnen gerade an Höfen nördlich der Alpen, zwar machten ganze fahrende Opernkompanien aus Italien dort Furore und auch nordeuropäische Musiker wurden zu Studienreisen nach Italien geschickt. An den nördlichen Höfen selbst, die auch fleißigen Austausch von Künstlerinnen und Künstlern sowie Werken untereinander betrieben, war die kulturelle Einflusslage jedoch individuell. Das Werk wurde den jeweiligen institutionellen Gegebenheiten angepasst beziehungsweise von vornherein in der Konzeption auf sie zugeschnitten und trug demnach spezifische Züge der Aufführungstraditionen vor Ort, die durchaus unterschiedlich und nicht nur italienisch ausgerichtet sein konnten – auch wenn ein und dieselbe Oper von Dresden nach Neapel und von dort nach St. Petersburg wanderte.

<3>

Als Grund für die rasend schnelle internationale Erfolgsgeschichte der Gattung muss sicherlich einerseits die virtuose Gesangskultur des Belcanto von Sängerinnen und Kastraten mit starker sinnlicher Ausstrahlung herangezogen werden, die die Opera seria entscheidend prägte. Andererseits aber auch die Wandelbarkeit der Gattung, die sich den verschiedensten Aufführungsbedingungen, funktionalen Zusammenhängen und Publikumszusammenstellungen durch ihren schematischen Aufbau relativ problemlos anpassen ließ: Sei es im Rahmen prunkvoller höfischer Herrscherrepräsentation an absolutistischen Höfen mit Balletten und aufwendigen Kulissen, an privatwirtschaftlichen öffentlichen Opernhäusern wie zuerst in der Serenissima, oder im Rahmen der meist eher spärlich ausgestatteten Aufführungen fahrender Truppen – diese Gattung schien immer ein gutes Bild zu machen. Und dies ist durchaus auch im wörtlichen Sinne zu verstehen, denn wesentlicher Bestandteil der Opera seria-Aufführungen war die Szene, das Visuelle. Zwar weniger, was die französisch beeinflussten Balletteinlagen meist zwischen den Akten betraf, dafür aber umso mehr, was die Ausstattung des Bühnenraums sowie Theaterarchitektur und Bühnenkonstruktionen angeht, orientierte man sich jenseits der Alpen an Italien. Als Beispiele seien hier die Familien der Theatermaler und -architekten Galli-Bibiena [4] und Gaspari [5] genannt, die sich an den verschiedensten europäischen Höfen, darunter auch München und Dresden verdient machten. Der Stich in Abb. 1 zeigt beispielsweise einen aus der Familie Galli-Bibiena stammenden Bühnenentwurf, der bei Maria Antonia Walpurgis' Oper 'Talestri' herangezogen wurde. [6]

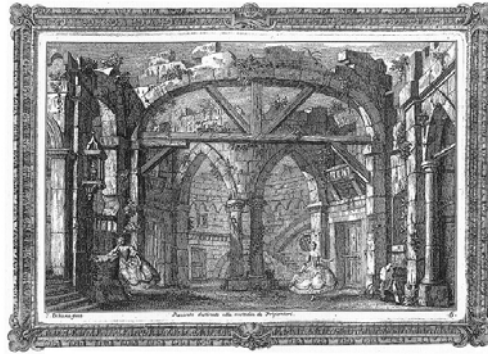


Abb. 1

Klassizismus in der Musik?

<4>

Beim Versuch, den kunstgeschichtlich vorgeprägten Begriff Klassizismus für die Musikgeschichte tragfähig zu machen, ist wie bei allen terminologischen Übernahmen von einer Kunstsparte in die andere äußerste Vorsicht geboten: Klassizistische Musik – im Sinne der kunstgeschichtlichen Rückbesinnung auf Antike – gab es nicht, da dieses Konstrukt schon an der schlichten Tatsache scheitern muss, dass so gut wie keine Musik aus griechischer und römischer Antike überliefert ist. Klassische beziehungsweise neoklassizistische Musik ist mit anderen - auch nicht immer eindeutig zuzuordnenden - Epochenassoziationen belegt: Die Wiener Klassik mit der Herausbildung einer epochenübergreifenden Modellhaftigkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts [7] und der Klassizismus des 19. beziehungsweise der Neoklassizismus des 20. Jahrhunderts mit Stilwandlungen als Gegentendenzen zu kompositorischer Subjektivität. [8]

<5>

Oper als Betrachtungsgegenstand in einem kunstgeschichtlichen Kolloquium zur Entstehung und Verbreitung des (kunstgeschichtlichen) Klassizismus liegt aber aus verschiedenen Gründen nahe. Zum einen resultierte die Entstehung der Gattung im Humanismus des ausgehenden 16. Jahrhunderts aus der programmatischen Rückbesinnung und dem Willen zur Wiederbelebung der klassischen griechischen Tragödie (oder vielmehr der Vorstellung, die man sich von ihr machte). Und zum anderen spielte sich die Gattungsentwicklung unter großem Einfluss eines Klassizismus in anderen Kunstsparten ab. Was die Bildende Kunst anbelangt, so kann man diesen Einfluss deutlich an den Bühnenbildern ab der Mitte der 1750er Jahre ablesen – und nicht zuletzt auch am oben gezeigten Szenenhintergrund aus 'Talestri'. Im Hinblick auf die Textbücher kam dem literarischen Klassizismus im Umfeld der römischen Arkadierakademie eine stilbildende Rolle auch für die Oper zu. Die dortige Reform der Opernbücher, initiiert zum Ende des 17. Jahrhunderts und sich an einem Kanon der 'klassischen' französischen Tragödie orientierend, prägte den stilbildenden Typus der Opera seria entscheidend, zumal im 'paragone' der an der Oper beteiligten Künste im zeitgenössischen Bild die Musik ganz klar nach der Dichtung des Textbuches rangierte. Stilistisch-musikalischen Wandel, der sich an klassizistischen Tendenzen in anderen Kunstsparten orientierte, kann man demnach – wenn auch nicht so benannt – eben in der musikalischen Gattung finden, die Bildende Kunst und Literatur wie keine andere mit einbezog: in der Oper. Sowohl die Reform der Gattung, die zur Ausbildung der von Hasse und Metastasio geprägten Form der Opera seria führte, als auch die spätere so genannte Reformbewegung um Gluck und auch Jommelli, zeigen inhaltlich deutlich 'klassizistische' Aspekte im Anspruch auf Einfachheit und Klarheit. Dennoch wurden in

der musikwissenschaftlichen Forschung die deutlichsten Parallelen zwischen Klassizismus in Literatur und Kunst und musikalischer Stilentwicklung auf der Ebene der Instrumentalmusik gezogen: Arcangelo Corelli als Mitglied der Arcadier-Akademie und Inspirator Mengs' steht hier hauptsächlich mit seinen Sonatendruckten im Mittelpunkt der Betrachtungen. [9]

Maria Antonia und die Achse Dresden-Venedig

<6>

Wenn ich im folgenden auf die musikalischen Beziehungen zwischen Venedig und Dresden eingehe, im Besonderen auf die Beziehung der beiden Städte was die Opera seria anbelangt, so weil sich daran exemplarisch aufzeigen lässt, welche Formen der Austausch rund um die Opera seria auf der auch für die kunstgeschichtliche Entwicklung maßgeblichen Nord-Süd-Achse im 18. Jahrhundert angenommen hat. Die Schwerpunktlegung auf die Mitte des 18. Jahrhunderts ergibt sich neben der Fragestellung des Kolloquiums auch aus meinem derzeitigen Forschungsbereich, dem musikalischen und librettistischen Werk der bayerischen Kurprinzessin und sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis (1724-1763). [10] Ihre beiden Hauptwerke, 'Il trionfo della fedeltà' und 'Talestri, regina delle amazzoni' datieren auf 1754 und 1763 und können beide ebenfalls als Beispiele für den Austausch entlang dieser Achse herangezogen werden. Denn Maria Antonia, die die italienischsprachigen Libretti der Werke verfasste, sie selbst in Musik setzte und sie auch innerhalb eines Ensembles, das aus der kurfürstlichen Familie und dem Hofstaat rekrutiert worden war, zur Aufführung brachte, griff auf renommierte Lehrer zurück.

<7>

Alle diese Künstler waren am Dresdner Hof tätig oder hatten enge künstlerische Verbindungen dorthin – und nahezu allen waren auch die engen künstlerischen Bindungen nach Italien, zumeist sogar Venedig gemein: Johann Adolf Hasse, ab 1731 in Dresden als Hofkapellmeister tätig und einer der bekanntesten Komponisten von Opern dieser Zeit, fungierte als ihr Kompositionslehrer und vertonte zahlreiche Texte Maria Antonias [11]; Nicola Porpora, der Komponist, der Hasse auf dessen Studienreise in Italien noch unterrichtet hatte, wurde zu ihrem Gesangslehrer [12]. Und Pietro Metastasio, der Librettist, der die Opera seria im 18. Jahrhundert so entscheidend prägte wie kaum ein Komponist, willigte ein, die sächsische Kurprinzessin in der italienischen Dichtkunst zu unterweisen. [13] Schon dieses illustre Ensemble von Lehrern beweist nicht nur wie nachhaltig das Interesse und der Ehrgeiz Maria Antonias auf musikalischem Gebiet, sondern auch wie sehr der Austausch zwischen Dresden und Venedig für die Musiktheaterkultur an diesem deutschen Hof maßgeblich waren. Und in der Person der Kurprinzessin zeigt sich zudem, wie nahe die verschiedenen Kunstdisziplinen beieinander lagen: Maria Antonia wirkte nicht nur als Dichterin und Komponistin, sondern auch als Malerin [14]: Unterricht hatte sie bei Georges de Marées in München und bei Benjamin Müller, einige Quellen behaupten auch bei Anton Raphael Mengs [15], in Dresden. Eines ihrer Selbstporträts fand beispielsweise den Weg in die Autoporträtsammlung der Florentiner Uffizien [16], von einem weiteren, dessen Aufenthaltsort heute unbekannt ist, und das deutlich den Einfluss der Werke Pietro Rotaris zeigt, ist die Reproduktion in Abb. 2 überliefert.



Abb. 2

<8>

Doch die künstlerischen Ambitionen der Kurprinzessin erschöpften sich auch nicht in der eigenen künstlerischen Tätigkeit. Sie trat ebenso als Mäzenin hervor und hierbei wird ihr Interesse am kunstgeschichtlichen Klassizismus deutlich. Schon während ihrer Zeit als Kurprinzessin war sie aktiv an den Plänen ihres Mannes zur Gründung der Dresdner Kunst-Akademie beteiligt [17]. Gian Lodovico Bianconi soll nicht nur ihr Leibarzt, sondern auch ihr Lehrer in der Dichtkunst gewesen sein. [18] Mit den Arbeiten und Berichten Winckelmanns und Mengs' hatte sie also vermutlich direkten, sicher aber indirekten Kontakt. In diesem Zusammenhang wird auch verständlich, dass sie zur Restauration der Porta Nigra in Trier eine stattliche Summe spendete.

<9>

Ähnlich wie für den Austausch hinsichtlich der Bildenden Kunst waren auch für das musikalische Leben am Dresdner Hof die Bildungsreisen der Kurprinzen maßgeblich. Darum werde ich zunächst mit der Beschreibung der Auswirkungen, die die Reisen Friedrich August II. und später seines Sohnes Friedrich Christian nach Italien in musikalischer Hinsicht hatten, die Rahmenbedingungen abstecken, die Maria Antonia antraf, als sie als frisch (pro cura-) Vermählte 1747 in Dresden eintraf: Nämlich eine Hofkapelle von Weltruhm, ein bedeutendes Opernhaus im Zwinger, ein festes italienisch geprägtes Opernensemble und beständige, teilweise persönliche Kontakte zwischen italienischen Musikern und der Herrscherfamilie, oder italienischen Musikern und ihren Kollegen in Dresden. In einem weiteren Teil des Textes stehen dann die Italienkontakte der Künstler im Mittelpunkt, die Maria Antonias musikalisches Schaffen am deutlichsten beeinflussten und nicht zuletzt auch die Kontakte, die die inzwischen verwitwete Kurfürstin selbst auf ihrer ausgedehnten Italienreise 1772 knüpfen oder vertiefen konnte.

<10>

Dabei geht es wie bereits erwähnt nicht um eine auch nur annähernd erschöpfende Darstellung des Phänomens Opera seria an deutschen Höfen, sondern darum, als Vergleichsgrundlage mit der Kunstgeschichte beispielhaft aufzuzeigen, wie der Austausch zwischen Venedig und Dresden auf musikalischer Ebene funktionierte, und zwar entlang der bereits von Ortrun Landmann beschriebenen grundlegenden Komponenten: 1.) reisende Fürsten und Prinzen, 2.) Dresdner Musiker, die nach Italien reisten, 3.) Anstellung italienischer Künstler an den Dresdner Hof, und schließlich 4.) dynastische Beziehungen des wettinischen Herrscherhauses, die den Kulturaustausch in Sachen Opera seria ankurbelten. [19] An einer Diskussion der Positionierung Maria Antonias innerhalb oder auch zwischen den verschiedenen musikalischen Stilrichtungen ihrer Zeit kann zudem deutlich gemacht werden, welche stilistischen Folgen der italienische Einfluss in der Kunstsparte Musik zeugte. Da ich nicht im Detail auf die durch den Transfer ausgelösten musikalischen Entwicklungen eingehen werde, sondern

vielmehr auf die Austauschmechanismen, die rund um Maria Antonia in Kraft traten, stehen am Ende des Textes diskographische Angaben, die es der interessierten Nicht-Musikwissenschaftlerin ermöglichen, zumindest in Ansätzen eine klingende Vorstellung dessen vermittelt zu bekommen, was Opera seria um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Dresden darstellte.

Friedrich August II. [20] und Friedrich Christian [21] auf Reisen in Italien

<11>

Besonders der längere Venedigaufenthalt von Frühjahr 1716 bis Herbst 1717 war es, der der Kavaliertour des sächsischen Kurprinzen Friedrich August für die Hofoper in Dresden eine zentrale Bedeutung zukommen ließ. Bereits zuvor hatte er seinen Vater, August den Starken, von der Nützlichkeit der Einrichtung einer festen italienischen Opernkompanie am Dresdner Hof überzeugt. Dadurch dass er in seinem venezianischen Quartier eine eigene Kammermusik unterhielt, wurde er bald zu einer festen Größe im städtischen Musikleben und lernte Künstlerinnen und Künstler aus der Lagunenstadt kennen, die er nach Dresden abwarb. Dabei waren es durchaus nicht nur italienischstämmige Musiker, die so ihren Weg an die Elbe fanden: Johann David Heinichen, gebürtig aus Weißenfels und in Leipzig unterrichtet, absolvierte gerade einen Studienaufenthalt in Venedig als er den Kurprinzen traf und zum Königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Kapellmeister ernannt wurde. Zusätzlich zum Komponisten Antonio Lotti wurde ein ganzes Sängersenemble, bestehend aus zwei Sopranistinnen, einer Altistin, zwei Soprankastraten, einem Tenoristen und einem Bassisten mit kürzeren Verträgen nach Dresden engagiert.

Sogar zwei italienische Souffleure fanden ihren Weg nach Norden und auch den Violinisten Francesco Maria Veracini [22] lernte Friedrich August in Venedig persönlich kennen und engagierte ihn an seinen heimatischen Hof. Dort wirkte er in der zehn Jahre zuvor reorganisierten neu gegründeten Hofkapelle, die sich bald als weithin in Europa bekanntes Orchester etablieren sollte. [23] Bei Lotti, Veracini und dem Kastraten Senesino handelte es sich um weithin erfolgreiche und bekannte Vertreter ihrer jeweiligen Profession – Friedrich August gab sich nur mit der höchsten Qualität zufrieden.

<12>

Nach zwei Jahren Dienst in Dresden wurde Veracini im Auftrag des Dresdner Hofes nach Venedig geschickt, um für die bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten zwischen Friedrich August und der Habsburger Prinzessin Maria Josepha neue Sängerinnen und Sänger an die Elbe zu holen. Ebenfalls im Hinblick auf dieses Ereignis wurde auch ein neues Opernhaus am Dresdner Zwinger errichtet – es sollte eines der größten und prachtvollsten seiner Zeit in Europa werden. Trotz des Erfolges des neuen Ensembles bei der Dresdner Hochzeitsfeier 1719, kam es kurz darauf zum Eklat: Die einheimischen Musiker fühlten sich aufgrund der guten Bezahlung und Sonderstellung der Stargäste aus Italien benachteiligt, die angeheizte Stimmung eskalierte in einer Probe, und da der Streit nicht geschlichtet werden konnte, kam er vor den König. Dieser entließ die Italiener kurzerhand aus Dresdner Diensten – doch bedeutete dies keineswegs das Ende der italienischen Oper in Dresden, sondern nur eine Modifikation des Systems der Anwerbung: Um die Engagementkosten zu reduzieren, entschloss man sich den Sangesnachwuchs auf Kosten des Dresdner Hofes an den berühmten venezianischen Schulen ausbilden zu lassen und nach Ende des Studiums nach Deutschland zu holen. 1724 erging der Auftrag an den sächsischen Gesandten in Venedig, drei Sängerinnen und vier junge Kastraten zu suchen und unterrichten zu lassen. Um in der Zwischenzeit dennoch mit Virtuosen versorgt zu sein, wurden wiederum italienische Künstlerinnen und Künstler an den Dresdner Hof engagiert.

<13>

Als Friedrich Christian, der Sohn Friedrich Augusts und Maria Josephas, 1738 seine Kavaliertour nach Italien antrat, begleitete er zunächst seine Schwester Maria Amalia nach Neapel, da sie mit dem dortigen König Karl vermählt werden sollte. Diese dynastische Verbindung in das neben Venedig zweite große Zentrum der Opernpflege in Italien sollte auch für den Dresdner Hof bedeutend werden. [24] Dabei fand der Musik- und Künstleraustausch jedoch keineswegs nur in eine Richtung statt: Zahlreiche Werke, die für den Dresdner Hof komponiert worden waren, kamen kurz darauf am neapolitanischen Teatro S. Carlo zur Aufführung – ein Theater das übrigens auch gerade anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten zu Ehren Amalias und Karls errichtet wurde.

Ähnlich wie sein Vater knüpfte auch Friedrich Christian auf seiner weiteren Reise im musikalischen Bereich Verbindungen, die prägend auf das Dresdner Hofleben einwirkten. Seine Aufnahme als Ehrenmitglied in die römische Akademie der Arkadier brachte ihn in die Intellektuellengesellschaft, die unter anderem die wichtigsten Librettisten seiner Zeit beherbergte – unter ihnen Pietro Metastasio, den er auf seinem Rückweg nach Dresden über Wien als dortigen Hofdichter kennen lernte. In Neapel traf er den später in Venedig tätigen Komponisten Nicola Porpora, der ihm Instrumentalkompositionen widmete und damit eine der Grundlagen für sein späteres Engagement nach Dresden im Jahr 1747 schuf – unter anderem sollte er dort als Gesangslehrer Maria Antonias wirken.

<14>

Der Besuch der Lagunenstadt brachte Friedrich Christian zudem die Bekanntschaft mit dem Venezianer Antonio Vivaldi – er nahm vier Manuskripte Vivaldischer Kompositionen mit zurück an die Elbe und gliederte sie in die größte Vivaldi-Sammlung außerhalb von Italien ein, die der Dresdner Hofmusiker Johann Georg Pisendel auf seinen Ausbildungsreisen durch Italien bereits angelegt hatte. [25] Die Bekanntschaft mit dem weithin berühmten Violinisten Giuseppe Tartini in Venedig brachte eine neue Form der transalpinen musikalischen Zusammenarbeit: Der Instrumentalist war behilflich, Streichinstrumente für die Dresdner Hofkapelle zu beschaffen und übernahm es, deutsche Instrumentalisten zu unterrichten, die auf Kosten des Hofes nach Venedig geschickt wurden. [26] Und natürlich engagierte auch Friedrich Christian während seiner Reise Sängern und Sänger an den heimatischen Hof.

Johann Adolf Hasse

<15>

Unter den Künstlern, die in Dresden um die Mitte des 18. Jahrhunderts, also im direkten Umfeld Maria Antonias wirkten, ist an erster Stelle Johann Adolf Hasse zu nennen. [27] Auch der in Bergedorf bei Hamburg gebürtige Komponist war eine der 'italienischen' Errungenschaften des Dresdner Hofes. Nach einer ersten Ausbildung in Hamburg, wo er auch als Opernsänger wirkte, absolvierte Hasse eine längere Studienzeit – wie damals üblich – in Italien. Besonders sein Neapel-Aufenthalt und die dort ansässigen Opernkomponisten von Weltruf wie Alessandro Scarlatti, Nicolò Jommelli und Nicola Porpora erwiesen sich als richtungsweisend für seine musikalische Entwicklung. Bereits vor Ort kamen erste Werke von ihm zur Aufführung. Aber auch in Venedig hielt sich der junge Komponist auf – belegt ist dies nicht nur durch erfolgreiche Aufführungen seiner Opern vor Ort, sondern auch dadurch, dass er in der Lagunenstadt die Sopranistin Faustina Bordoni heiratete, von der in der Dresdner Sammlung ein Porträt aus der Hand Rosalba Carrieras erhalten ist (Abb. 3).



Abb. 3

<16>

Faustina Bordoni war bereits zum Zeitpunkt ihrer Eheschließung eine weit über die italienischen Landesgrenzen hinaus bekannte, höchst angesehene (und in Venedig ausgebildete) Stimmvirtuosin. [28] Johann Adolph Hasse hatte sich in Italien schon einen bedeutenden Namen als Opernkomponist gemacht. Als der Dresdner Hof also Ende der 1720er Jahre einen Nachfolger des verstorbenen Kapellmeisters Heinrichen suchte, erschien Hasse geradezu als idealer Kandidat – und natürlich wurde auch seine Frau mit offenen Armen in Dresden empfangen. Mit dem erfolgreichen Anwerben des berühmten Ehepaars Hasse steigerte der Dresdner Hof im Jahre 1730 sein Ansehen erheblich – und ließ es sich auch einiges kosten. Auch während seines bis 1763 dauernden Dresdner Engagements verbrachte Hasse viel Zeit in Italien, wirkte unter anderem als Komponist und Dirigent am venezianischen Ospedale degli Incurabili und betreute Aufführungen seiner Opern an zahlreichen italienischen Bühnen. Nach einigen Wirkungsjahren in Wien verbrachte er seinen Lebensabend gemeinsam mit seiner Frau in der Serenissima.

<17>

Der nahezu völligen Vergessenheit des Komponisten in neuerer Zeit steht geradezu diametral sein überwältigender Ruhm bei Zeitgenossen entgegen. Als 'Vater der Musik' bezeichnete ihn noch Leopold Mozart. An den Höfen Dresdens, Wiens und Berlins genoss er als Kirchenmusik- und Opernkomponist ein ebenso großes Ansehen wie in Italien. Zu Lebzeiten Hasses sind über 300 gedruckte Libretti belegt, die alle für eine Inszenierung einer seiner circa 60 Opern eintreten. Seine Musikdramen wurden in Neapel, Venedig, Turin, Bologna, Mailand, Dresden, Berlin, München, Stuttgart, Bayreuth, Brüssel, Kopenhagen, Lissabon, Ljubljana, Madrid, Moskau, Prag, London, Warschau, St. Petersburg aufgeführt – die Liste ist natürlich noch fortzusetzen. Neben Baldassare Galuppi war er damit der am meisten gespielte Opernkomponist um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Heute noch sind allein 600 handschriftliche Partituren zu seinen Werken an den unterschiedlichsten Fundorten erhalten.

<18>

Hasse wurde zusammen mit Pietro Metastasio als der Modellkomponist des *dramma per musica*-Typus der Jahrhundertmitte angesehen. Charles Burney, ein englischer Musikgelehrter, der auf seinen Europareisen die wichtigsten Augenzeugenberichte zum Musikleben des 18. Jahrhunderts formulierte, bezog sich auf die beiden Künstler folgendermaßen: "this poet [Metastasio] and musician [Hasse] are the 'two halves' of what [...] once constituted 'a whole'; [...] he [Hasse] may [...] be allowed to be as superior to all other lyric composers, as Metastasio is to all other lyric poets." [29]

<19>

In dieser Zusammenführung eines italienischen Textdichters, der einen Großteil seines Lebens am Wiener Hof verbrachte, und eines deutschen Komponisten, der die entscheidende musikalische Prägung in Italien erhielt, zur modellhaften Umschreibung des Stils der Opera seria zur Mitte des 18. Jahrhunderts, ist das hohe Maß an Internationalität, das die Gattung Oper in dieser Zeit prägte bestens abgebildet.

<20>

Hasses Musikstil war es, der dem Dresdner Hofleben um die Jahrhundertmitte den entscheidenden Stempel aufdrückte: Seine dort komponierten Opern und Kirchenmusik erweckten das Interesse aller kulturinteressierten europäischen Höfe, die die Werke nachspielen ließen. Und auch Maria Antonias Kompositionsstil und musikalischer Geschmack erhielten entscheidende Impulse von diesem berühmten Lehrer – wobei es zumindest im Falle von 'Il trionfo della fedeltà' schon als Untertreibung zu bezeichnen ist, von Impulsen zu sprechen: Wahrscheinlich half der Lehrer seiner Kompositionsschülerin bei der Komposition dieses Werks maßgeblich.

Pietro Metastasio

<21>

Mit Pietro Metastasio komme ich zur zweiten Persönlichkeit, die Maria Antonias Schaffen und auch das Dresdner Hofleben entscheidend prägte. [30] Der unter dem Namen Pietro Trapassi geborene Dichter verdankte seine ausgezeichnete künstlerische Ausbildung seinem Adoptivvater Gian Vincenzo Gravina, einem der Mitbegründer der Accademia dell'Arcadia in Rom – der Stadt in der Metastasio aufwuchs. Das poetische Reformkonzept der Arkadier bezog auch den Operntext als dichterisches Genre ein, nicht zuletzt in Ermangelung einer stark wachzunehmenden italienischen Schauspieltradition. Als der junge Dichter 1718 Mitglied der Akademie wurde, war sie bereits weit verbreitet und zur Institution geworden. Die Leitlinien der arkadischen Poetik wirkten – nicht zuletzt über den Einfluss Gravinas – maßgeblich auf die künstlerische Entwicklung Metastasios ein und prägten nachhaltig dessen Librettistik, die Grundlage des später in ganz Europa verbreiteten Typus der Opera seria. [31]

<22>

Metastasios Karriere als Operndichter begann in Neapel, wo seine ersten Libretti zur Aufführung kamen, und 1729, also nur zwei Jahre vor Hasses Eintreffen in Dresden, wurde er als Hofdichter nach Wien berufen und blieb bis zu seinem Tode in der Donaumetropole. Seine hauptsächlich, aber nicht ausschließlich für Wien gedichteten Libretti wurden ab den 1730er Jahren für die Opera seria grundlegend: Kein zeitgenössischer Komponist konnte auf die Vertonung von Metastasio-Libretti – insgesamt 27 für Opere serie – verzichten, kein europäisches Operntheater auf die Aufführung dieser Vertonungen. Von dem 1729 für das römische Teatro Delle Dame verfasste Textbuch 'Alessandro nell'Indie' sind beispielsweise rund 30 Vertonungen verschiedener Komponisten aus den Jahren bis 1789 belegt, die in ganz Europa aufgeführt wurden – darunter die Kompositionen Johann Adolf Hasses ('Cleofide', ein Werk, mit dem er 1731 seinen Einstand in Dresden gab), Nicola Porporas, Georg Friedrich Händels, Christoph Willibald Glucks und Johann Christian Bachs. Mit Johann Adolf Hasse kam es zu einer im Briefwechsel belegten, sehr engen künstlerischen Zusammenarbeit im Vorfeld der gemeinsamen Produktionen. Dies stellt im zeitgenössischen Opernbetrieb durchaus eine Ausnahme dar, denn in den meisten Fällen wurden die bald durch Druckausgaben weit verbreiteten Libretti nach Belieben den Aufführungsgegebenheiten vor Ort angepasst und großzügig umgestaltet.

<23>

Maria Antonia war 1747 aufgrund einer in italienischer Sprache abgefassten und in der Vertonung Johann Adolf Hasses bei Hofe aufgeführten Kantate in die Accademia dell'Arcadia aufgenommen worden. Fortan trug sie den pastoralen Übernamen Ermelinda Talea, unter dem sie in der Folge ihre Texte und Kompositionen veröffentlichen sollte. Wahrscheinlich waren es die engen Beziehungen ihres Mannes Friedrich Christian sowie des Dresdner Hofdichters Claudio Pasquini, ebenfalls eines Mitgliedes, die diese Aufnahme in die Wege leiteten. Ganz ähnlich mögen diese Beziehungen gespielt haben, als etwa um diese Zeit auch ein persönlicher Kontakt zwischen Maria Antonia und Pietro Metastasio zustande kam. In schriftlichem Austausch einigte man sich darauf, dass die Kurprinzessin ihm ihre Werke zukommen lassen könne, um Verbesserungsvorschläge entgegen zu nehmen. Anfangs ließ sich dieses Lehrverhältnis gut an, Maria Antonia schien wirkliches Interesse an ihrer Fortbildung zu haben und nahm die Änderungen Metastasios an ihren Texten an – und dies trotz eines stark ausgeprägten künstlerischen Selbstbewusstseins, dem es durchaus anstand zu verbreiten, sie habe mit ihrer Kantate 'Didone abbandonata' Metastasios gleichnamiges Libretto verbessern wollen. Zerbrochen ist die Lehrer/Schülerin-Bindung schließlich an den einschneidenden Eingriffen, die Metastasio am Text der Pastoral-Oper 'Il trionfo della fedeltà' vornahm. Maria Antonia vertonte zwar die nach Metastasio revidierte Fassung, zeigte sich aber dennoch zu verärgert, um den Austausch zwischen Wien und Dresden fortzusetzen. Vom Vorbild Metastasios – und sei es nicht zuletzt in einigen Aspekten als Negativfolie – löste sie sich aber auch in ihrem zweiten Operntext 'Talestri' nicht.

Nicola Porpora

<24>

Mit Nicole Porpora komme ich schließlich noch zum dritten bedeutenden Lehrer Maria Antonias. [32] Der gebürtige Neapolitaner begann seine Karriere als Opernkomponist in seiner Heimatstadt und Rom. Bereits in seinen frühen Jahren verschaffte er sich auch einen weit reichenden Ruf als hervorragender Gesangslehrer, der später dadurch bestätigt wurde, dass zwei der größten Berühmtheiten der Kastratenszene, Farinelli und Caffarelli, aus seiner Schule hervorgingen. 1725 begann seine berufliche Bindung an Venedig, wo er bis 1738 mit Unterbrechungen, unter anderem für einen Englandaufenthalt, verschiedene Posten an den musikalischen Institutionen innehatte. Danach hielt er sich wieder hauptsächlich in Neapel auf, wo er den Kurprinzen Friedrich Christian wie zuvor erwähnt auf seiner Kavaliertour persönlich kennen lernte. Bereits in seiner venezianischen Zeit hatte sich wohl eine Rivalität zu dem ebenfalls in Neapel ausgebildeten, gut zehn Jahre jüngeren Hasse entwickelt, nicht zuletzt da auch Porpora auf das Amt des Dresdner Hofkapellmeisters spekuliert hatte. Nach seiner Berufung zum Gesangslehrer der neu an den Dresdner Hof gekommenen Gemahlin des Kurprinzen 1747 erhielt er diesen Titel denn auch – allerdings wurde Hasse daraufhin zum Oberkapellmeister ernannt, womit erneut eine deutliche Hierarchisierung in der Stellung der beiden Musiker gegeben war. Offenbar kam es auch deshalb zu Spannungen zwischen den beiden Spitzenmusikern des Dresdner Hofes, weil sich eine verschärfte Rivalität zwischen Faustina Bordoni und Porporas neuester Gesangsentdeckung Regina Mingotti, die ebenfalls in Dresden wirkte, auszuprägen begann [33] (Abb. 4).



Abb. 4

<25>

1752 verließ Porpora (und mit ihm Mingotti) Dresden. Bis 1759 hielt er sich in Wien auf, wo er unter anderem eng mit Metastasio zusammenarbeitete. Anschließend kehrte er nach Neapel zurück, wobei sich kein rechter Erfolg mehr als Opernkomponist einstellen wollte.

Über den Gesangsunterricht, den Porpora Maria Antonia erteilte, ist wenig Konkretes bekannt. Allein, dass Maria Antonia bei höfischen Aufführungen nicht zuletzt ihrer eigenen Werke eine gute Figur als Sängerin machte [34] und später auch junge Sängerinnen und Sänger, die neu an den Dresdner Hof kamen, unterrichtete, ist überliefert. Dass die Kurfürstin dabei deutlich ausgeprägte Ansichten zu künstlerischen Konzepten vertrat, besonders, was die Deklamation von Rezitativen anbetraf, ist aus den Aufzeichnungen einer dieser Schülerinnen bekannt. [35] Seine in Wien entstandenen 'XII Sonate di Violino e Basso' aus dem Jahre 1754 widmete Porpora der ehemaligen Gesangsschülerin, wobei er in seinem ausführlichen Widmungstext dezidiert auf Fragen der Stilentwicklung eingeht, für die sich die bewanderte Kurprinzessin interessierte: "Le dodici sonate di violino e basso [...] non sono di Sua reacione per debito solamente di quella gloriosa servitù che a sì gran segno mi onora; ma sono altresì dovute a quella profonda Sua intelligenza delle belle arti che in ciascheduno è lodevole, et in una sua pari è portento. Conoscerà l'A[ltezza] V[ostra] R[eale] et E[lettorale] che con questa specie di decisione dimostrative io mi sono studiato di mettere in pace le più colti nazioni d'Europa, così mal concordi fra loro sulla preferenza dell'antica e della moderna musica, dell'italiana e della francese." [36]

<26>

Hier – und wir befinden uns wohlgerne im Bereich der Instrumentalmusik – haben wir eine ausdrückliche Äußerung aus dem nahen Umfeld des Dresdner Hofes zu Fragen der musikalischen Nationenstilistik: Porpora hat es sich zum Ziel gesetzt, den alten italienischen Stil mit dem neuen französischen zu versöhnen und bezieht sich damit mehr oder weniger ausdrücklich auf den Begriff des vermischten Geschmacks, den der ebenfalls zeitweise als Flötist in Dresden wirkende Johann Joachim Quantz, in seiner Schrift [37] 'Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen' prägte. Die Vermischung von französischem und italienischem Stil blieb auch grundlegend für 'klassizistische' Reformtendenzen in der Operngattung: zunächst bezog sich Metastasios Reform auf die französische Tragödie, später wurden im Zuge der Diskussion um die Rolle des Chores und des Balletts die französischen Formen der Oper als Vorbild herangezogen. Francesco Algarottis Schrift 'Saggio sopra l'opera' aus dem Jahre 1755 forderte, was die Fortentwicklung der Gattung Oper anbelangte, eine stärker ausgeprägte Rückbesinnung auf die griechische Tragödie. Dies bezog sich unter anderem auf ein erwünschtes vermehrtes Zusammenspiel der verschiedenen Künste im

Musiktheater. Der Vorstellung vom griechischen Ideal kam dabei die französische Ausprägung der Gattung mit ihren zahlreicheren Ballett- und Chorleinlagen näher als die zeitgenössische italienische Opera seria. Neuerungs- und Reformtendenzen in dieser Zeit orientierten sich nicht zuletzt aufgrund dieses Zusammenhanges verstärkt an der Faktur der französischen Gattung, was unter anderem deutlich an den so genannten Reformwerken Christoph Willibald Glucks abgelesen werden kann.

<27>

Während Maria Antonia dieser Vermischung der Stile im Bereich der Instrumentalmusik offensichtlich interessiert zugewandt war [38], bleibt es, was die Oper anbetraf, etwas schwieriger zu fassen, wo Maria Antonias Interessen und ihre Vorlieben zu verorten sind. Im späten Abschnitt ihres Briefwechsels mit Friedrich II. bezieht sie 1777 eindeutig Stellung gegen die Tendenzen des französischen Einflusses, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch in der Oper explizit wurde. Ihr Maßstab blieb Hasses Opernstil, an dem sie sich geschult, mit dem sie sozusagen groß geworden war – für das 'Charivari' der neuen stilistischen Tendenzen hatte sie, wie sie es selbst schildert, kein offenes Ohr: "Vous ne auriez vous figurer, Sire, le plaisir que j'ai senti ens vous voyant si zélé défenseur de l'ancienne musique, pour laquelle je romps tous le jours de lances. Il est vrai que je mis toujours battue a plate couture dans le combat, parce que j'ai affaire à des gens qui, n'étant pas nées dans le temps de la bonne musique, n'ont l'oreille accoutumer qu'au nouveau charivari, qui leur paraît beau parce qu'il fait beaucoup de bruit; [...] J'ai chanté à mon calvecin avec un plaisir nouveau le premier air que j'ai chanté dans ma vie, c'est le premier air [de] Cleofide de Hasse, 'Che legge spietata', et j'ai, à cette occasion renouvelé de coeur et d'âme mon serment de fidélité à l'ancienne musique." [39] Eine ganz andere Aussage in stilistischer Hinsicht traf Maria Antonia damit, dass sie 1773 Glucks 'Orfeo e Euridice', dem französisch beeinflussten Reformwerk schlechthin, an ihrem Heimathof in München zur Aufführung verhalf. Dafür ausschlaggebend war die 1772 begonnene Reise der Kurfürstinwitwe nach Italien. [40]

Die Italienreise Maria Antonias

<28>

Die künstlerische Situation am Dresdner Hof hatte sich mit dem Siebenjährigen Krieg grundlegend verändert. Während ihrer nur elfwöchigen Regierungszeit 1763, kurz nach dem Friedensschluss, mussten Friedrich Christian und Maria Antonia aufgrund der prekären finanziellen Situation, die aus den Kriegswirren resultierte, das ständige Dresdner Opernensemble auflösen. Nach dem unerwartet frühen Tod ihres Mannes verminderte sich Maria Antonias politischer Einfluss. Dies führte zusammen mit den reduzierten musikalischen Anregungen zum Versiegen ihres eigenen musikalischen Schaffens.

<29>

Auf ihrer Italienreise, und besonders beim Zusammentreffen mit den Kustoden und Mitgliedern der Arkadier in Rom, kam es jedoch zu einer Rückbesinnung auf ihre künstlerischen Interessen: Neben zwei Gedichtbänden, die die Arkadier mit ihr gewidmeter Panegyrik anlässlich dieses Besuches veröffentlichten [41], wurde als Nachwirkung der Reise auch eine Art Gesamtausgabe der musikdramatischen Texte Maria Antonias in Rom und München publiziert. [42] Auf den zahlreichen musikalischen Konzerten und Akademien, die auch auf anderen Stationen ihrer Italienreise, darunter auch Venedig, für sie abgehalten wurden, kam sie mit Musik neuerer Stilrichtungen in Kontakt, auch was die Oper anbetriefft. Die Münchner Gluck-Aufführung nahm ihren Ursprung in Maria Antonias in Bologna geknüpfter Bekanntschaft mit Gaetano Guadagni, dem Kastraten, der die Hauptrolle des Orfeo in der Wiener Uraufführung des Werkes sang. Sie engagierte ihn nach München und sorgte dort für die Aufführung

seiner Paraderolle. [43] Wenn sie sich also auch neueren stilistischen Tendenzen gegenüber offen zeigte – und zwar obwohl sie wenige Jahre später dezidiert das Gegenteil in ihrer Korrespondenz zu Papier bringen sollte – einen Schaffensimpuls haben die Reiseeindrücke der 48-Jährigen nicht mehr verschafft.

<30>

Dass ihr Schaffen bereits zum Zeitpunkt der Veröffentlichung anachronistische Spuren trug, streicht auch der dennoch durchaus positiv gestimmte Kritiker der Druckfassung ihrer Oper 'Talestri' heraus, der 1766 in der 'Allgemeinen deutschen Bibliothek' befand: "Deutschland kann stolz auf diese [...] Arbeit einer großen Fürstinn seyn, die neben den Meisterstücken der größten Componisten ihren Rang behaupten darf; auf eine Arbeit, die zu einer Zeit, da so viel elendes unharmonisches Geräusch deutsche Ohren quälet, zu einer Zeit da italienisches Geklügel und Unsinn mit Gewalt den wahren guten musikalischen Geschmack zu verderben suchten, den einleuchtenden Beweis giebt, dass bey wenigen Kennern der wahre gute Geschmack noch wohne, und dass eine Ermelinda Talia unter diese Zahl vorzüglich gehöre." [44]

<31>

Das hier schon anklingende deutsche Nationalgefühl, das sich in der Sprachkritik bereits mächtigen Raum verschafft hatte, sollte – wie folgender Abschnitt aus derselben Kritik belegt – auch nachdrücklich auf die musikdramatische Gattung einwirken: "Nicht zu läugnen ist es, dass uns mit einem heimlichen Seufzer öfters der Wunsch entfahren ist: O wenn doch diese schöne Poesie einer deutschen Fürstin deutsch geschrieben wäre! – Doch Geduld! Vielleicht wird der deutschen Sprache an den deutschen Höfen, noch einmal Gerechtigkeit wiederfahren, die sie wegen ihres Reichthums, ihrer Biegsamkeit, ihres Nachdrucks schon längst verdient hätte." [45]

Im deutschsprachigen Singspiel, das Ende des 18. Jahrhunderts ausgehend von Wien seine erste Blütezeit erlebte, gewann diese Gedankenströmung eine neue Ausdrucksform. [46] Diese Kritik liefert somit auch einen Erklärungsansatz dafür, warum die Opera seria des 18. Jahrhunderts im folgenden Saeculum einen enormen Prestigeverlust erlitt und sowohl in Forschung wie in Aufführungspraxis samt ihren wichtigsten Künstlerinnen und Künstlern in Vergessenheit geriet.

<32>

An dem dargestellten musikalischen Austausch zwischen Venedig und Dresden kann nachvollzogen werden, dass die äußerlichen Mechanismen, die diesen Transfer auf musikdramatischer Ebene formten, ganz ähnlich denen des Betriebs der Bildenden Kunst gestaltet waren und auch wirkten: Ähnlich dem Werk in der Bildenden Kunst wurde Opera seria als Luxusgut betrachtet, dessen 'Besitz' das Prestige eines Hofes enorm hob und zu einem regelrechten Handel mit künstlerischem Personal, das zur Verwirklichung dieser Prachtentfaltung nötig war, führte. Der Grund dafür, dass diese Austauschmechanismen im Bereich der Musik andere Auswirkungen, was die stilistische Orientierung und deren Bezeichnung anging, hervorrief, ist sicher mit einem grundlegend differierenden Werkbegriff in Bildender Kunst und Oper zu suchen. Das 'Werk' Opera seria war ein flüchtiger, da performativer Akt. Überlieferte Zeugnisse dieses Aktes belegen jeweils nur einen Teil der Aufführung, und diesen ab und an auch nur bruchstückhaft: Zwar kann Handlungsverlauf und literarische Qualität in den in den meisten Fällen gedruckten Textbüchern nachvollzogen werden. Doch selbst wenn Partituren erhalten sind, die in den seltensten Fällen gedruckt wurden, weil sich gerade die musikalische Faktur einer Opera seria-Komposition von Aufführungsort zu Aufführungsort stark ändern konnte, ist damit natürlich nicht belegt, wie genau aufgeführt, das heißt stilistisch detailliert gesungen und gespielt wurde. Der Forschungszweig der historischen Aufführungspraxis beschäftigt sich mit den Bedingungen der Möglichkeit einer Rekonstruktion solcher Aufführungen auf musikalischer Ebene.

<33>

Neuere Tendenzen der Forschung zur Opera seria in der Musikwissenschaft beziehen auch andere, nicht in Partitur und Textbuch der Opern überlieferte wesentliche Komponenten einer Aufführung ein, wie Zwischenakteinlagen, Bühnengestaltung, Inszenierung, Interaktion zwischen Bühne und Publikum oder anthropologische Gesichtspunkte der Opera seria-Aufführungen. Die Ergebnisse sind aber noch tentativ – zumal die Quellenlage in den allermeisten Fällen auch sehr spärlich bleibt. Und gerade diese Ansätze wären es, die den Versuch einer Parallelisierung des Klassizismusbegriffes in Bildender Kunst und Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts wahrscheinlich am plausibelsten machten, da visuelle Aspekte wie Gestik, Schauspiel, Position der Akteure, Bühnenbild und Tanz mit einem Maß an Aufmerksamkeit bedacht werden, das nicht zuletzt ihrer zeitgenössischen Bedeutung in der Opera seria entspricht.

Anmerkungen

[1] Beispielhaft seien folgende Untersuchungen zum venezianischen Musikleben genannt: Francesco Caffi: *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco dal 1318 al 1797 (1854-1855)*, hg. von Elvidio Surian, Firenze 1987; Livio Niso Galvani: *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche (1879)* (= *Bibliotheca musica Bononiensis* 3, Nr. 32), Bologna 1969; Taddeo Wiel: *I teatri musicali veneziani del settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)* (1897). (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek), Leipzig 1979; Hellmuth Christian Wolff: *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock* (Theater und Drama 7, 1937) (= *Bibliotheca musica Bononiensis* 3, Nr. 48), Bologna 1975; Simon Towneley Worsthorne: *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Oxford 1954; Denis Arnold: *Music at the Scuola di San Rocco*, in: *Music and Letters* XL (1959), 229-241; Denis Arnold: *Ceremonial Music in Venice at the Time of the Gabrielis*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* LXXXII (1955-1956), 47-59; Denis Arnold: *Orphans and Ladies. The Venetian Conservatories (1690-1797)*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* LXXXIX (1962-1963), 31-47; Sven Hostrup Hansell: *Sacred Music at the Incurabili in Venice at the Time of J.A. Hasse*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXIII (1970), 282-301, 505-521; Nicola Mangini: *I teatri di Venezia*, Milano 1974; Maria Teresa Muraro (Hg.): *Venezia e il melodramma nel seicento. (Studi di musica veneta 5)*, Firenze 1976; Ellen Rosand: *Music in the Myth of Venice*, in: *Renaissance Quarterly* XXX (1977), 511-537; Jolanda Scarpa (Hg.): *Arte e musica all'ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività musicale degli Ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, Venezia 1978; Maria Teresa Muraro (Hg.): *Venezia e il melodramma nel settecento. (Studi di musica veneta 6-7)*, Firenze 1978-1981; Olga Termini: *Singers at San Marco in Venice. The Competition between Church and Theatre*, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* XVII (1981), 65-95; Michael Talbot: *Musical Academies in Eighteenth-Century Venice*, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, N.F. II (1984), 21-65; Nanie Bridgman: *La Musique à Venise*, Paris 1984; Denis Arnold: *Music at the Ospedali*, in: *Journal of the Royal Musical Association* CXIII (1988), 156-167; Bernard Aikema / Dulcia Meijers: *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna, 1474-1797* (= *Carità e assistenza a Venezia* 5), Venezia 1989; Pier Giuseppe Gillio: *La stagione d'oro degli Ospedali veneziani tra i dissesti del 1717 e 1777*, in: *Rivista internazionale di musica sacra* X (1989), 227-307; Howard Chandler Robbins Landon / John Julius Norwich: *Five Centuries of Music in Venice*, London 1991.

[2] Zur Entwicklung der tragédie lyrique vgl. beispielsweise James Raymond Anthony: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, 2. Aufl., London 1978.

[3] Vgl. Ortrun Landmann: Die Stellung Dresdens innerhalb der europäischen Musikzentren während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 8. wissenschaftlichen Arbeitstagung, Michaelstein / Blankenburg 1978, 47-55; Sieghart Döhring: Die Entwicklung der Opera seria im 18. Jahrhundert, in: Die italienische Oper in Dresden von Johann Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi, hg. von Günther Stephan und Hans John (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" Dresden, 11. Sonderheft), Dresden 1987, 428-438; Silke Leopold: Italienische Oper in Europa – Europa in der italienischen Oper, in: Der Einfluss der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Michaelstein / Blankenburg 1988, 10-17.

Kommentar: voller titel?

[4] Günter Schöne: Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena nach den Perspektivbüchern (1933) (= Theatergeschichtliche Forschungen 43), Nendeln 1977; A. Hyatt Mayor: The Bibiena Family, New York 1945; Franz Hadamowsky (Hg.): Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater (= Museion N.F. 1, Bd. 2), Wien 1962; Deanna Lenzi / Jadranka Bentini: I Bibiena. Una famiglia europea (Ausstellungskatalog Bologna, Pinacoteca nazionale 2000-2001), Venezia 2001.

[5] Eckehart Nölle: Die Theatermaler Gaspari. Ein Beitrag zur Geschichte des Bühnenbildes und des Theaterbaus im 18. Jahrhundert, München 1966; Eckehart Nölle: Die venezianischen Theatermaler und Theaterarchitekten Giovanni Paolo und Pietro Gaspari und ihr Wirken in Deutschland, in: Venezia e il melodramma nel settecento, hg. von Maria Teresa Muraro (= Studi di musica veneta 6-7), Firenze 1981, 87-106.

[6] Die Abb. zeigt das Bühnenbild 'Recinto destinata alla custodia de Prigionieri' zum 1. Bild des 3. Aktes der Oper. Der Stich ist gemeinsam mit denjenigen der anderen Bühnenbilder des Werkes in der Prachtausgabe der Oper von 1765 abgedruckt: E.[rmelinda] T.[alea] P.[astorella] A.[rcada] [Pseudonym für Maria Antonia Walpurgis], Talestri Regina delle Amazzoni. Drame per Musica, Lipsia 1765.

[7] Vgl. z.B. Gernot Gruber (Hg.): Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 21), Wien 2002.

[8] Vgl. z.B. Volker Scherliess: Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte (= Bärenreiter Studienbücher Musik 8), Kassel / Basel 1998.

[9] Vincenzo Ferrari / Giovanni Morelli: Et in Arcadia ego, et rex et regina mea. Sulle pratiche musicali Romani nei primi anni dell'Arcadia, in: Giovanni Morelli (Hg.): L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco, Milano 1982, 32-41; Mario Luzi: Il gusto della bellezza, del significante, dell'espressione, del piacevole, della verità e del colorito secondo Anton Raphael Mengs. Un caso di epigonismo corelliano extramusical: 15 tesi in 15 citazioni, in: ebd., 126-129.

[10] Christine Fischer: Selbststilisierungs- und Herrschaftskonzepte in Maria Antonia Walpurgis' Talestri, regina delle amazzoni, in: Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse, hg. von Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 1), Herbolzheim 2000, 198-225; Christine Fischer: "Metastasio l'a cruellement mutilé". Der Einfluss Metastasios auf das Werk Maria Antonia Walpurgis', in: Metastasio im Deutschland der Aufklärung, hg. von Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung), Tübingen 2002, 192-215; Christine Fischer: Self-Stylezation in Ceremonial Context. Maria Antonia Walpurgis as Talestri, regina delle amazzoni, in: Italian Opera in Central Europe 1614-1780, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, hg. von Norbert Dubowy (in Vorbereitung).

[11] Carl von Weber: Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geb. kaiserliche Prinzessin in Bayern. Beiträge zu einer Lebensbeschreibung derselben, 2 Bde., Dresden 1857, hier Bd. 1, 64-68 sowie darauf aufbauend Heinz Drewes: Maria Antonia Walpurgis als Komponistin, Borna-Leipzig 1934, 28-29.

[12] Frank Walker: A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora, in: Italian Studies VI (1951), 29-63; Francesco Degrada: Le musiche strumentali di Nicolò Porpora, in: Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici N.F. XXV (1968)/5, 99-125; Reinhard Strohm: The Neapolitans in Venice, in: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740, hg. von Ian Fenlon / Timothy Carter, Oxford 1995, 249-274.

[13] Vgl. Fischer in Lütteken: Metastasio.

[14] Die 'aktuellsten' Verzeichnisse ihrer Gemälde finden sich in Julius Petzholdt: Biographisch-litterarische Mittheilungen über Maria Antonia Walpurgis von Sachsen, in: Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft 11 (1856), 336-345, 367-390, hier: 344-345 und in Ulrich Thieme / Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1930, Bd. 24, 91: "Maria Antonia Walpurgis"; zur Abb. siehe Woldemar Lippert (Hg.): Kaiserin Maria Theresia und Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen: Briefwechsel 1747-1772, Mit einem Anhang ergänzender Briefe, Leipzig 1908.

[15] Meines Wissen ist die Behauptung, Maria Antonia habe Malunterricht bei Anton Raphael Mengs erhalten, nirgends belegt, obschon sie sich in der Sekundärliteratur bis in die neueste Zeit nahezu durchgehend findet, vgl. beispielsweise Beatrice Pescerelli: Una compositrice del Settecento: Maria Antonia Walpurgis, in: Quadrievium XXIV (1983), 171-177, hier 171.

[16] Luciano Berti (Hg.): Gli Uffizi. Catalogo Generale, Firenze 1980, 989, A820.

[17] Vgl. u.a. Sarah Richards: "A True Sibiria". Art in Service to Commerce in the Dresden Academy and the Meissen Drawing School, 1764-1836, in: Journal of Design History XI (1998)/2, 109-126.

[18] Giulia Cantarutti: "Noi Sassoni". Gian Lodovico Bianconi: Italiener in Elbflorenz, Sächsischer Ministerresident in Rom, in: Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert, hg. von Barbara Marx, Dresden 2000, 243-268, hier 247.

[19] Ortrun Landmann: Italienische Opernpraxis in Dresden, in: Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca, Como 1995, 21-30.

[20] Vgl. Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.), Dresden 1862, 98-119, 159-163.

[21] Massimo Gemin: L'Adria festosa per Federico Cristiano. La lunga visita, in: L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco, hg. von Giovanni Morelli, Ricordi 1982, 189-207; Alina Zórawska Witkowska: Federico Cristiano in Italia. Esperienze musicali di un Principe Reale Polacco, in: Musica e storia IV (1996), 277-323.

[22] Mary White Gray: The Life of Francesco Maria Veracini, in: Music and Letters LIII (Januar 1972)/1, 18-35; Johan Walter Hill: Veracini in Italy, in: Music and Letters LVI (August-November 1975)/3-4, 56-63.

[23] Bereits 1768 erwähnt Jean Jacques Rousseau in seinem 'Dictionnaire de musique', Paris 1768, 62, s.v. 'Orchestre' die Dresdner Kapelle als führend, vgl. auch unten, Anm. 32.

[24] Dietz in *International Journal of Musicology*, 1996.

[25] Rudolf Eller: Über Charakter und Geschichte der Dresdener Vivaldi-Manuskripte, in: *Vivaldiana I* (1969), 57-63; Karl Heller: Fragen der Besetzungstärke am Beispiel der Dresdener Vivaldi-Aufführungen, in: *Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 8. wissenschaftlichen Arbeitstagung, Michaelstein / Blankenburg 1978*, 56-63.

[26] Pierluigi Petrobelli: La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte 5* (1968), 1-17.

Kommentar: kurztitel
gebrauchen?

[27] Lucian Kamienski: Die Oratorien von Johann Adolf Hasse, o.J. (1910); Rudolf Gerber: Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen (1925), Hildesheim / New York, 1979; Karl-Heinz Viertel: Neue Dokumente zu Leben und Werk Johann Adolf Hasses, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte (Analecta Musicologica 12)*, Köln 1973, 209-223; Walther Müller: Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik, Walluf 1973; Reinhard Strohm: Hasse, Scarlatti, Rolli, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X (Analecta Musicologica 15)*, Köln 1975, 220-257; Hellmuth Christian Wolff: Johann Adolf Hasse und Venedig, in: *Venezia e il melodramma nel settecento*, hg. von Maria Teresa Muraro (= *Studi di musica veneta 6-7*), Firenze 1978, 295-308; Eleonore Zeim: Musikzentrum Dresden – Notizen zur Ära Hasse, in: *Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 8. wissenschaftlichen Arbeitstagung, Michaelstein / Blankenburg 1978*, 64-69; Frederick L. Millner: The Operas of Johann Adolf Hasse, Ann Arbor 1979; Friedrich Lippmann: Motivische Arbeit bei Hasse, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XIII (Analecta Musicologica 22)*, Laaber 1984, 197-208; Friedrich Lippmann (Hg.): Colloquium "Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit" (Siena 1983), (= *Analecta musicologica 25*), Laaber 1987; Michael Koch: Die Oratorien Johann Adolf Hasses. Überlieferung und Struktur, Pfaffenweiler 1989; Jörgen Bracker (Hg.): Johann Adolf Hasse. Eine biographische Skizze (= *Bergedorf Porträt 4*), Hamburg 1989; Hasse-Studien. Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaft in Hamburg-Bergedorf und München, Stuttgart 1990 ff; Hanns-Berthold Dietz: The Dresden-Naples Connection, 1737-1763. Charles of Bourbon, Maria Amalia of Saxony and Johann Adolf Hasse, in: *International Journal of Musicology V* (1996), 95-130; Raffaele Mellace: Tre intonazioni dell'Achille in Sciro a confronto: Caldara, Leo, Hasse, in: *Il Saggiatore musicale III* (1996), 33-70; Schröder, Karl-Ernst: Generalbass-Auseinandersetzungen für Laute zu Arien aus Johann Adolf Hasses Oper 'Cleofide', in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XIX* (1995), 159-188; Reinhard Wiesend: "...das ist man so'ne kleine Operette". Hasses *Piramo e Tisbe* in Zeugnissen einer "mittleren" Ästhetik, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996)*, Tutzing 1997, 153-165; Hasse, Johann Adolf: *Johann Adolf Hasse e Giammaria Ortes. Lettere (1760-1783)*, hg. von Livia Pancino, Turnhout 1998; Anja-Rosa Thöming: *Metastasio "Ezio"* in den Opernfassungen Johann Adolf Hasses, in: *Händel-Jahrbuch XLV* (1999), 165-172; Gisela Jaacks / Carsten Prange (Hg.): *Zeremoniell und Freiheit. Europa im 18. Jahrhundert. Die Welt des Johann Adolf Hasse (Ausstellungskatalog Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte)*, Hamburg 1999; Panja Mücke: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= *Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4*), Laaber 2003.

[28] Arnold Niggli: *Faustina Bordoni-Hasse. Eine Prima-Donna des 18. Jahrhunderts* (= *Sammlung musikalischer Vorträge 21/22*), Leipzig 1880; Kees Vlaardingerbroek: *Faustina Bordoni Applauds Jan Alensoon a Dutch Music-Lover in Italy and France in*

1723-4, in: *Music and Letters* LXXII (1991), 536-551; Saskia Woyke: Faustina Bordoni-Hasse – eine Sängerinnenkarriere im 18. Jahrhundert, in: *Göttinger Händel-Beiträge* VII (1998), 218-257.

[29] Charles Burney: *An Eighteenth-Century Tour in Central Europe and the Netherlands*, hg. von Percy A. Scholes (= *Dr. Burney's Musical Tours in Europe* 2), London / New York / Toronto 1959, 82-83.

[30] Walter Binni: *L'Arcadia e il Metastasio* (= *Studi critici* 6), Firenze 1963; Elena Sala Di Felice: *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano 1984; Elena Sala Di Felice (Hg.): *Metastasio e il melodramma* (= *Biblioteca di cultura*), Padova 1985; *Metastasio, 1698-1782*, in: *Early Music* XXVI (1998)/4, ganzer Band; Wissenschaftliche Konferenz zu den 47. Händel-Festspielen in Halle. *Metastasio in der Musik außerhalb Italiens* (zum 300. Geburtstag) 8.-9. Juni 1998, in: *Händel-Jahrbuch* XLV (1999), ganzer Band.

[31] Carlo Calcaterra: *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul settecento*, Bologna 1950; Nathaniel Burt: *Opera in Arcadia*, in: *The Musical Quarterly* XLI (April 1955)/2, 145-170; Giorgetti Vichi: *Gli Arcadi del 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma 1977; Giovanni Morelli (Hg.): *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Milano 1982; Maria Teresa Acquaro Graziosi: *L'Arcadia trecento anni di storia*, Roma, 1991; Maria Grazia Accorsi: *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*. Modena 1999; Liliana Barroero / Stefano Susinno: *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in: *Studi di storia dell'arte* X (1999), 89-178.

[32] s.o. Anm. 10; Akio Mayeda: *Die Sinfonien von Nicola Porpora*, in: *Annuario* V (1968), 27-82; Helmut Hell: *Die neapolitanische Opersinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora, L. Vinci, G. B. Pergolesi, L. Leo, N. Jommelli*, (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 19), Tutzing 1971; Berthold Over: *Ein Neapolitaner in Venedig: Nicola Porpora und die venezianischen Ospedali*, in: *Die italienische Kirchenmusik zur Zeit Händels*, *Händel-Jahrbuch* XLVI (2000), 205-230.

[33] Vgl. Mücke: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern*, 36-37.

[34] Burney: *An Eighteenth-Century Tour*, 51.

[35] Otto von Riesemann: *Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrude Elisabeth Mara* (Fortsetzung), in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, X (25.8.1875)/34, 529-535, hier 532.

[36] Degrada: *musiche strumentali*, 122.

[37] Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752), Kassel u.a. 1992.

[38] Was die Instrumentalisten der berühmten Dresdner Hofkapelle anbetraf, gab es schon lange Züge des Dresdner Musiklebens, die eng mit Frankreich verknüpft waren. Nicht zuletzt deshalb fand auch die Dresdner Hofkapelle in Rousseaus 'Dictionnaire de musique' von 1768 positive Erwähnung als das neben Neapel und Paris führende Orchester in Europa; s.o. Anm. 20; Ortrun Landmann: *Französische Elemente in der Musizierpraxis des 18. Jahrhunderts am Dresdener Hof*, in: *Der Einfluss der französischen Musik auf die Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Michaelstein / Blankenburg 1981, 48-56; Ortrun Landmann: *Nachwirkungen intensiver italienischer Einflüsse auf die gegenwärtige Musizierpraxis der Staatskapelle Dresden*, in: *Der Einfluss der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Michaelstein / Blankenburg 1988, 78-79.

[39] Friedrich II. von Preußen: Œuvres de Frédéric le Grand, hg. von Johann David Erdmann Preuss, Bd. 24: Correspondance, Berlin 1754, 43-366, hier: 325-326.

[40] Heribert Raab: Die Romreise der Kurfürstin-Witwe Maria Antonia Walpurgis von Sachsen 1772, in: Hundert Jahre Deutsches Priesterkolleg beim Campo Santo teutonico 1876-1976. Beiträge zu seiner Geschichte, hg. von Erwin Gatz, Rom / Freiburg / Wien 1977, 93-107.

[41] Adunanza tenuta dagli Arcadi Nella Villa Sciarra Ad onore di Sua Altezza Reale Maria Antonia Walburga di Baviera Elettrice Vedova di Sassonia Fra le Pastorelle Acclamate Ermelinda Taléa, Roma 1772; Adunanza tenuta dagli Arcadi Nella Villa Albani Ad onore di Sua Altezza Reale Maria Antonia Walburga di Baviera Elettrice Vedova di Sassonia Fra le Pastorelle Acclamate Ermelinda Taléa, Roma 1772.

[42] Ermelinda Talea Pastorella Arcada, Varj componimenti per musica, Roma 1772.

[43] Robert Engländer: Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775, in: Gluck-Jahrbuch 2 (1915), 26-55; Moritz Fürstenau: Gluck's Orpheus in München 1773, in: Monatshefte für Musikgeschichte 4 (1872), Nr. 11, 218-224; Paolo Cattelan: La musica della 'omnigena religio'. Accademie musicali a Padova nel secondo Settecento, in: Acta musicologica 59 (1987), 152-186; Paolo Cattelan: Altri Orfei di Gaetano Guadagni. Dai pasticci al nuovo 'Orfeo' di Bertoni (Venezia 1776), in: Ranieri Calzabigi / Ferdinando Bertoni: Orfeo ed Euridice. Partitura autografo in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo (= Drammaturgia musicale veneta 23), Milano 1983, IX-CXXXIX.

[44] Johann Friedrich Agricola: XIII. Talestri, Regina delle Amazzoni, Drama per Musica di E.T.P.A. In Lipsia, dalla stamperia di Johann. Gottl. Imman. Breitkopf, 1765, in großem Querfolio, 324 Seiten, in: Allgemeine deutsche Bibliothek. Des dritten Bandes zweytes Stück, hg. von Friedrich Nicolai, Berlin / Stettin 1766, 122-145, hier: 122.

[45] Agricola: Talestri, 144, 145.

[46] Vgl. beispielsweise Hans-Albrecht Koch: Das deutsche Singspiel, Stuttgart 1974; Jörg Krämer: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung (= Studien zur deutschen Literatur), 2 Bde., Tübingen 1998.

Diskographie

Maria Antonia Walpurgis: Talestri Regina delle Amazzoni Drama per Musica 1760, Batzdorfer Hofkapelle, Jana Frey als Talestri, KammerTon.

Johann Adolf Hasse: Cleofide, Rheinische Kantorei Dormagen, William Christie, Emma Kirkby als Cleofide, Capriccio.

Christoph Willibald Gluck: Orfeo es Euridice, Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach, Hartmut Haenchen, Jochen Kowalski als Orfeo, Capriccio.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Ferdinando Antonio Galli-Bibiena, Stich des Bühnenbild zum ersten Bild des dritten Aktes von Maria Antonia Walpurgis Oper "Talestri, regina delle amazzoni", Dresden 1763

Abb. 2

Maria Antonia Walpurgis, Selbstporträt, Mitte 1750er Jahre, unbekannter Verbleib

Abb. 3

Rosalba Carriera, "Die Sängerin Faustina Bordoni mit einem Notenblatt", um 1724 / 25, Gemäldegalerie Dresden

Abb. 4

Anton Raphael Mengs, "Die Sängerin Caterina Regina Mingotti", um 1750, Gemäldegalerie Dresden

Autor

Christine Fischer M. A.
Universität Bern
Institut für Musikwissenschaft
Neuensteinerstr. 26
4053 Basel
christine.fischer@muwi.unibe.ch

Empfohlene Zitierweise:

Christine Fischer: Opera seria nördlich der Alpen – venezianische Einflüsse auf das Musikleben am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: **zeitenblicke** 2 (2003), Nr. 3 [10.12.2003], URL: <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fischer.html>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse. Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.