

ABENTUR
TITUS
40171/2
BRACH

INHALT

Vorwort	IX
Hinweise für den Leser	XI

TEIL I

1. <i>La clemenza di Tito</i> von Pietro Metastasio	1
Metastasio-Kritik im 18. Jahrhundert	1
Die Elemente des Dramas	9
Inhalt	10
Die Vorlagen	13
Die Rollen	18
Handlungsintrige und Handlungsidee	22
Der lieto fine	25
Die Form des Dramas	27
Bauplan	27
Rezitative und Arien	31
2. Die Textfassungen der älteren <i>Titus</i> -Opern	42
Ersatzarien und Parodien	48
Die Kürzungen	55
Die Ensembles	59
Die Einlagen	67
3. Die Libretti zu den Opern von Mozart, Del Fante, Portogallo und zum Pasticcio Florenz (1798)	76
Mazzolàs Bearbeitung	79
Mozarts Auffassung vom musikalischen Drama	79
Mazzolàs Änderungen	84
Die Handlung	89
Rezitative und Arien	90
Die Ensembles	96
Das Pasticcio (Florenz 1798)	108

Die Bearbeitung von Gaetano Rossi für Antonio Del Fantès Ver- tonung (Florenz 1803)	114
Die Introduziona	116
Der I. Akt. Änderung der Rollen	117
Die Entsprechungen zu Mazzolàs Text	121
Der II. Akt	123
Das Libretto zu Portogallos Oper (Livorno 1807)	125
TEIL II	
Vorbemerkungen	131
4. Die beiden <i>Titus</i> -Opern von Hasse (Dresden 1738 und Neapel 1759)	133
Die Aufführungen	133
Die musikalisch-dramatische Anlage	143
Zur Typisierung des musikalischen Satzes	165
Gerbers Typologie	166
Melodischer Bau	169
Takt, Tempo und Metrum	172
Stilphasen in Hasses Kompositionsweise: die beiden Vertonungen von Vitellias Arie » <i>Deh! se piacer mi vuoi</i> «	185
5. Die Vertonung von Gluck (Neapel 1752)	193
Die musikalisch-dramatische Anlage	195
Die Bravourarien	196
Die Sängerkadenzen	201
Melodische Wiederholungen	204
Bläserarien und Arien mit abgesetztem Mittelteil	206
Sätze im ungeraden Takt	208
Sestos Arie » <i>Se mai senti spirarti sul volto</i> «	219
Über die Arienparodie	236
Die Da capo-Arie. Anlage und Satzstruktur	243

6. Anfossis <i>Titus</i> (Neapel 1772)	261
Die römische und die Neapler Komposition	262
Die musikalisch-dramatische Anlage	265
Die Sekundarierarien	265
Dal segno- und dreiteilige Reprisenanlage	269
Die Funktion des Arienmittelteils	271
Die Bravourarien	273
Titus' » <i>Se all'impero</i> « von Anfossi und Mozart	287
Der Schluß des II. Aktes	293
TEIL III	
7. Die Rezitative	322
Die Secco-Rezitative	322
Die Accompagnato-Rezitative	327
Bedeutung und Umfang	327
Das Accompagnato-Rezitativ als Arieneinleitung	329
Soloszenen ohne Arienschluß. Die Titus-Monologe	334
Anfossis Dialog	344
Fünf Vertonungen von Sestos Monolog (II,1)	349
Hasse-N, Gluck und Anfossi-N	350
Hasse-D	352
Mozart	360
8. Die Arien	367
Arientypen und Arientypologien	367
Sestos Arie » <i>Parto; ma tu, ben mio</i> « (I,11)	376
Caldara und Peli	383
Hasse-D	385
Wagenseil	388
Gluck	390
Hasse-N	394
Galuppi	401
Bernasconi	403
Anfossi-N	404

Die typischen Merkmale der Vertonungen	409
Mozarts Komposition	414
Vitellias Arie »Come potesti, oh Dio« (II,6)	422
Caldara und Hasse-D	425
Gluck	431
Galuppi	435
Bernasconi	440
Die beiden Arien von Anfossi	443
Wagenseil und Niccolini	451
Sestos Arie »Se mai senti spirarti sul volto« (II,15)	461
Caldara, Hasse-D und Wagenseil	469
Hasse-F und Hasse-N	474
Gluck, Jommelli, Galuppi, Scarlatti und Anfossi-R	480
Mozarts Terzett	488
Schlußbemerkungen	490
ANHANG	
Verzeichnis der Vertonungen von Metastasios Drama	504
Die Komponisten	505
Pasticci und anonym überlieferte Aufführungen	517
Chronologisches Verzeichnis	520
Die Aufführungsorte	521
Literatur	523

VORWORT

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Studien bildete zunächst die Beschäftigung mit Mozarts letzter Oper *La clemenza di Tito*. Bei dem Versuch, die Bedeutung dieses Werkes für Mozarts Schaffen zu verstehen und zu beschreiben, zeigte sich jedoch bald, daß Eigenarten des dramatischen Baus und wesentliche musikalische Fragen ohne eingehenden gattungsgeschichtlichen Rekurs nicht lösbar waren. Es lag daher nahe, die Untersuchungen auf die älteren Vertonungen von Metastasios Drama auszudehnen und Mozarts Komposition in den Traditionszusammenhang der Opera seria zu stellen.

Die Vorbereitungen zu diesem erweiterten Konzept waren bereits weit fortgeschritten, als sich abzeichnete, daß die Realisierung dieses Vorhabens über den Umfang eines Buches hinausgehen würde. Angesichts der Fülle des Materials und der Vielfalt der Fragen, die sich aus dem Studium der älteren *Titus*-Vertonungen ergaben, erschien es nicht mehr möglich, das Werk Mozarts in angemessener Weise zu berücksichtigen, so daß sich der Schwerpunkt der Arbeit von der Werkmonographie zur Abhandlung über die Metastasianische Oper verlagerte und Mozarts Arien und Rezitative nur noch zu Vergleichen herangezogen wurden (siehe die Kapitel 6, 7 und 8).

Eine gewisse Inkonsequenz könnte darin gesehen werden, daß die Behandlung der Textbearbeitung, die Caterino Mazzola für Mozart vornahm, in die Arbeit aufgenommen wurde. An dieser Stelle berührt sich jedoch die *Seria*-Tradition mit der Geschichte von Mozarts Werk. Während die Textfassung in der Kontinuität der *Seria*-Dramaturgie steht, erweist sich Mozarts Musik gegenüber den früheren *Titus*-Vertonungen, sobald man ihre Satzstruktur ernst nimmt, als inkommensurabel.

Bei der Betrachtung der Opera seria ergeben sich methodische Schwierigkeiten daraus, daß ihrer Einheit als Gattung des musikalischen Theaters zwischen etwa 1720 und 1790 keine ebensolche Kontinuität im musikalischen Satz entspricht. Während die Opera buffa mit dem musikalischen Umbruch engstens verbunden ist, bleibt die *Seria* als dramatische Gattung von diesem Umbruch weitgehend unberührt. Zwar ändert sich auch hier die Satzstruktur. Doch wirkt sich der Wandel kaum auf die dramatischen Prinzipien aus. Die Dramatik Metastasios bleibt der Maßstab. Abweichungen von dieser Norm (Gluck, Jommelli, Traetta) müssen sich gegenüber dem Metastasianischen Theater behaupten.

Diese historische Situation bringt es mit sich, daß der Gesichtspunkt der Kontinuität in den Teilen der Arbeit mehr im Vordergrund steht, die sich