

Francesco Morlacchi – Ein Revisionsfall für die Musikgeschichte?

von Michael Wittmann, Berlin

Im Jahre 1836 war in dem von Carl Herloßsohn in Leipzig herausgegebenen *Damen Conversations-Lexicon* folgender Eintrag zu lesen:¹

„Morlacchi, Francesco, königl.[ich] sächs.[ischer] erster Kapellmeister. In Italien zu Perugia den 14. Juni 1784 geb.[oren], gebildet und mit den ersten Ruhmesblüthen geschmückt, fand er in Deutschland eine zweite Heimath, und eroberte sich in deutscher Kunst das Ehrenbürgerthum. M. gehörte vor der Rossini'schen und Bellini-Donizetti'schen Periode zu den ersten Operncomponisten seines Vaterlandes, aber sein Geist war weniger gemacht, eine neue Epoche aufzubauen, als eine alte bis zur neueren würdig fortzuführen. M's. Talent ist nach verschiedenen Richtungen hin gleich thätig gewesen; seine Compositionen zeigen feinen, gebildeten Geschmack, und verrathen die Bildung der älteren, gediegenen italienischen Schule, welche die leichtsinnige, flüchtigere der Gegenwart verwirft, aber ihrem genialen Fluge nicht nachzueilen vermag.“

Was hier in gönnerhaften Worten formuliert wird, ist in Wahrheit ein vernichtendes Urteil. Denn gemäß der geltenden Genieästhetik des 19. Jahrhunderts wird Morlacchi damit als einer der *poetae minores* charakterisiert, deren Werke letztlich vor der Geschichte keinen Bestand haben werden. Kein geringerer als Giacomo Meyerbeer hat gegen diese Einschätzung vehementen Widerspruch eingelegt: Für ihn war Morlacchi ein Beispiel für die Willkürlichkeit der Rezeptionsgeschichte, die sich eben nicht an dem künstlerischen Verdienst eines Oeuvres orientiere. In all seinen Briefen spricht er mit großem Respekt von Morlacchi, und noch 1846 setzte er sich ausdrücklich dafür ein, dass bei einem Festkonzert für König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen eine Arie aus Morlacchis *Tebaldo e Isolina* aufgeführt wurde². Aus heutiger Sicht spricht vieles für die Vermutung, dass Meyerbeer richtig lag und das rasche Verblässen von Morlacchis Ruhm eher den Zeitumständen geschuldet

¹ *Damen Conversations-Lexicon*, hg. von Carl Herloßsohn, Bd. 7, Leipzig 1836, S. 292f.

² Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 4 (1846–1849), hg. von Heinz und Gudrun Becker, Berlin 1985, S. 105.



Francesco Morlacchi, Porträtlithographie von Ludwig Theodor Zoellner nach einer Vorlage von Carl Christian Vogel (1825)

ist, denn einer seriösen Prüfung des künstlerischen Wertes seines Schaffens. Das Rossini-Festival 2014³ nahm dies zum Anlass, mit *Tebaldo e Isolina* das anerkannte Hauptwerk Francesco Morlacchis zur Aufführung zu bringen und damit den Fall Morlacchi neuerlich zur Verhandlung zu stellen⁴.

Morlacchi erhielt seine erste musikalische Ausbildung von seinem Onkel, der als Domorganist in Perugia tätig war. Bereits 1803 veröffentlichte er sein Opus 1: 12 *Piccole Sonatine*. 1803/04 studierte er bei Nicolo Zingarelli, damals Kapellmeister in Loreto, später Direktor des Konservatoriums in Neapel und in dieser Eigenschaft auch Lehrer Manfroces, Mercadantes und Bellinis. Den letzten Schliff holte er sich in den Jahren 1805/07 bei Padre Mattei in Bologna, bei dem seit 1806 auch Rossini zur Schule ging. Es folgte ein rasches Debüt als Opernkomponist mit der einaktigen Farsa *Il poeta disperato* (Florenz 1807), das den Start einer typischen Opernkarriere zu markieren schien. In rascher Folge entstanden bis 1810 neun weitere Opern, die ihn durch die Theaterprovinz bereits bis in die Mailänder Scala und das Teatro Argentino in Rom geführt hatten. Der endgültige Durchbruch mit einem Auftrag für San Carlo in Neapel und La Fenice in Venedig war nunmehr eine Frage der Zeit. Persönlichen Beziehungen einer ihm befreundeten Opernsängerin führten ihn jedoch überraschend nach Dresden, wo er 1810 zunächst als Vizekapellmeister angestellt wurde. Nach dem Erfolg seines *Raoul de Crequi* wurde er 1811, also mit siebenundzwanzig Jahren, verbeamtet und als Nachfolger von Ferdinando Paer, den 1806 Napoleon nach Paris abgeworben hatte, zum Kapellmeister auf Lebenszeit ernannt. Er befand sich in einer für einen italienischen Opernkomponisten nahezu idealen Position, die ihn von dem Zwang massenhafter Produktion – selbst Rossini war in seiner neapolitanischen Glanzzeit vertraglich zur Komposition von drei Opern pro

³ Konzertante Aufführung vom 27. Juli 2014. Eine Veröffentlichung auf CD ist angekündigt. – Die Wildbader Aufführung basiert auf der in Dresden überlieferten Partitur der Dresdner Erstaufführung vom 5. März 1825. Allerdings hielt man es für nötig, die originalen Rezitative durch Neukompositionen zu ersetzen. Schwerer wiegt indessen, dass der Dirigent es in schlechtester italienischer Kapellmeistertradition für nötig hielt, zahlreiche, teilweise sinnentstellende Binnenkürzungen vorzunehmen.

⁴ Immer noch grundlegend für alle Morlacchi-Forschung sind: Biancamaria Brumana, *Catalogo delle composizioni musicali di Francesco Morlacchi*, Firenze 1987, sowie *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo (1784–1841)*. *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia 26–28 ottobre 1984*, hg. von Biancamaria Brumana und Galliano Ciliberti, Firenze 1986.

Jahr verpflichtet – befreite und ein weitgehend freies Schaffen ermöglichte. Es ist sehr verständlich, dass er niemals versuchte, eine andere Stelle zu erhalten, wiewohl er 1822 Nachfolger Rossinis in Neapel hätte werden können. Zudem kam die Berufung 1811 zur rechten Zeit, insofern sie ihn von der Notwendigkeit entband, in Italien in direkten Wettbewerb mit dem aufsteigenden Talent Rossini zu treten.

Die Spätphase der napoleonischen Kriege war indessen für die Produktion von Opern in Dresden nicht sonderlich günstig, so dass zunächst eine fünfjährige Periode folgte, während der sich Morlacchi ausschließlich als Komponist geistlicher Musik hervortat. Erst ab 1816 nahm er dann die Komposition von Opern wieder auf. Dies freilich unter geänderten Vorzeichen: War der Unterhalt einer italienischen Operntruppe im 18. Jahrhundert ein selbstverständliches Markenzeichen absolutistischer Hofhaltung, so erschien sie nach dem Wiener Kongress als Anachronismus, wenn nicht gar als Zeichen von Restauration. Hinzu kam der nicht zuletzt durch Rossini bewirkte Ansehenswandel der Gattung der Italienischen Oper in Deutschland, die unter musikalisch Gebildeten eben nicht mehr als Vorbild, sondern als Zerrbild eines musikalischen Kunstwerkes gesehen wurde, wobei man komische Opern noch eher zu dulden bereit war, als italienische opere serie. Morlacchi hat diesem Umstand denn auch Rechnung getragen: In den Jahren 1816 bis 1829 hat er gerade fünf Opern für Dresden komponiert, ausnahmslos opere buffe. Gleichzeitig – und wohl auch als Vorsorge im Falle einer allzeit im Raum stehenden möglichen Auflösung der italienischen Opernpflege in Dresden – versuchte er ab 1817 auch wieder, in Italien als Opernkomponist präsent zu sein. (Hier ergibt sich eine interessante Parallele zu Giacomo Meyerbeer, der in jenen Jahren ebenfalls versuchte, in Italien Fuß zu fassen⁵.)

Anders als Meyerbeer, der von 1816 bis 1824 de facto seinen Hauptwohnsitz ständig in Italien hatte, geschah dies bei Morlacchi im Rahmen von vier großen Kunstreisen, die ihn 1818, 1821/22, 1824 und 1828 jeweils für mehrere Monate nach Italien führten. Gleich bei seiner ersten Reise wagte er sich in die Höhle des Rossini'schen Löwen, nach Neapel nämlich, wo er mit seiner *Boadicea*, die es auf ganze neun Aufführungen brachte, nur einen Achtungserfolg errang. Großen Erfolg hatte hingegen der für die

⁵ Vgl. hierzu *Die italienische Oper in Dresden von Johan Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi, Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1987*, hg. von Günther Stephan und Hans John (*Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden*, Sonderheft 11), Dresden 1988.

Mailänder Scala geschriebene *Gianni di Parigi*. Bei der zweiten Reise 1822 war das Ergebnis genau umgekehrt: Die für Mailand bestimmte komische Oper *Donna Aurora* erzielte nur einen Achtungserfolg, wohingegen das für Venedig bestimmte melodramma eroico *Tebaldo e Isolina* Triumphe feierte. Die Oper wurde in den 1820er Jahren in circa vierzig Städten nachgespielt. Sie wurde damit zu Morlacchis erfolgreichster Oper überhaupt; zugleich die einzige, die vollständig im Klavierauszug gedruckt wurde, den kein Geringerer als Heinrich Marschner besorgte. (Dieser Klavierauszug ist, nebenbei gesagt, von großer Bedeutung für die Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis, da er offenbar auch die exakten Fiorituren der Dresdner Aufführung im Notentext festhält⁶.)

Seine dritte Reise, die ihn nur nach Venedig führte, stand dagegen unter einem ungünstigen Stern. *Ilda d'Avenel*, ebenfalls ein melodramma eroico, machte zwar kein glattes Fiasko, doch hielt der Enthusiasmus sich derart in Grenzen, dass nach wenigen Vorstellungen der I. Akt der *Ilda* mit dem II. Akt von Pavesis *Egilda da Provenza* kombiniert wurde. Allerdings rührte dieser Misserfolg auch daher, dass die *Ilda* überschattet wurde durch die Premiere von Meyerbeers *Il crociato in Egitto* in derselben Saison am selben Theater⁷. Es hat denn auch volle vier Jahre gedauert, bis sich Morlacchi zu seiner vierten und letzten Opernreise nach Italien entschloss, die ihn nach Venedig und Genua führte. In Venedig kam das melodramma serio *I saraceni in Sicilia* zur Uraufführung, in Genua das melodramma serio *Colombo*, Letzteres eine Festoper aus Anlass der Eröffnung des neuerbauten Teatro Carlo Felice mit einem für Genua naheliegenden Sujet. Beiden Opern war ein guter, wenn auch nicht sensationeller Erfolg beschieden. Interessant ist, dass Morlacchi auch im Falle seiner für Italien geschriebenen Opern ein genauer Beobachter der Szene war: War man in Deutschland in den 1820er Jahren vor allem bereit, komische italienische Opern zu goutieren, so verlief in Italien selbst die Entwicklung genau gegenläufig. Morlacchi hat denn auch nach seiner zweiten Italienreise nur noch ernste Stoffe auf italienischen Bühnen vorgestellt. (Meyerbeer hatte sich auf die komische Oper erst gar nicht eingelassen.) Bemerkenswert auch noch, dass Morlacchi von den sieben für Italien geschriebenen Opern

⁶ Francesco Morlacchi, *Tebaldo e Isolina*, Klavierauszug von Heinrich Marschner, 2 Bd., Dresden und Leipzig: Arnold [1826/27] (Nachdruck New York: Garland 1989).

⁷ Zu Morlacchis Venedig-Aufenthalt von 1824 vgl. Maria Girardi, *Morlacchi e i suoi rapporti con Venezia*, in: *Morlacchi e la musica* (wie Anm. 4), S. 107–130.

nur zwei, *Gianni di Parigi* und *Colombo*, unverändert in Deutschland herausbrachte. *Tebaldo e Isolina* (1822/1825) und *I saraceni in Sicilia* (1828/1832 als *Il rinnegato*) erlebten beachtliche Umarbeitungen. *Boadicea*, *Donna Aurora* und *Ilda d'Avenel* schließlich wurden in Deutschland überhaupt nicht aufgeführt. Ein Blick auf die Morlacchi-Aufführungen in Dresden (zehn Inszenierungen in 21 Jahren) zeigt überdies, dass Morlacchi, allem Lamento Webers zum Trotz, seine dortige Stellung keineswegs dazu missbraucht hat, sich selbst ungebührlich in Szene zu setzen⁸.

Mit Carl Maria von Weber ist nun, neben Rossini, der andere Fels genannt, zwischen denen Morlacchi sein Schaffen notgedrungen hindurch manövrieren musste. Die persönliche Animosität wurde dabei von der älteren Weber-Biographik übertrieben dargestellt. Tatsächlich stellte sich nach anfänglichen Schwierigkeiten ein durchaus erträgliches Verhältnis zwischen Morlacchi und dem neu als Kapellmeister verpflichteten Weber ein⁹. Und das Verhältnis zu dessen Nachfolger Carl Gottlieb Reissiger war sogar ausgesprochen konstruktiv. Tatsächlich ging es auch gar nicht um persönliche Rivalitäten: Sachsen gehörte durch die Allianz mit Napoleon zu den großen Verlierern des Wiener Kongresses. Nicht nur büßte es große Teile seines Territoriums ein, auch die Machtstellung des Königs wurde entscheidend geschwächt, so dass dieser gezwungen war, innenpolitisch einen Ausgleich mit dem aufstrebenden Bürgertum zu suchen. In diesen Zusammenhang gehört auch die Neuorganisation des Hoftheaters, das aus einem Ort aristokratischer Zerstreuung zu einer Einrichtung auch bürgerlicher Unterhaltung werden sollte. Die Trennung von italienischer und deutscher Compagnie (unter Weber) 1817 war dabei nur ein erster Schritt; 1832 folgte die Auflösung der italienischen Truppe. Das hieß natürlich nicht, dass nun keine italienischen Opern mehr gespielt wurden, sondern lediglich, dass diese nunmehr in deutscher Übersetzung gesungen wurden. Dirigiert hat diese nach wie vor Morlacchi, der ja auch als Kapellmeister hoch geschätzt war.

Nachdem Morlacchi 1832 in Dresden noch *Il rinnegato*, eine Umarbeitung von *I saraceni in Sicilia*, präsentiert hatte, konzentrierte er sich auf das

⁸ Zur Aufführungsstatistik vgl. Robert Pröll, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Dresden 1878.

⁹ Vgl. Michael Heinemann, *Morlacchi – Webers Gegenspieler?*, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien*, hg. von Manuel Gervink, Frank Heidelberger und Frank Ziegler (*Weber-Studien*, Bd. 8), Mainz 2007, S. 37–43.

Schreiben geistlicher Musik. Für den Nachruhm waren damit freilich weniger Meriten zu gewinnen denn durch das Opernschaffen, und dies erst recht in einem Land, in dem eine katholische Dynastie einer weitgehend protestantischen Bevölkerung gegenüber stand. Im Jahre 1841 machte sich Morlacchi dann nochmals auf, seine italienische Heimat zu besuchen, doch der Tod ereilte ihn, dem Wanderer zwischen den Welten vielleicht nicht unpassend, überraschend in Innsbruck. Seine Gebeine wurden später in seiner Heimatstadt Perugia bestattet, wo 1984 auch mit einem Morlacchi-Kongress der bislang einzige ernstzunehmende Versuch einer Würdigung seines Schaffens unternommen wurde. Seine Manuskripte hat Morlacchi einem Freund hinterlassen, der diese in der Absicht, sie bestmöglich für die Nachwelt zu bewahren, auf alle namhaften Musikbibliotheken Europas verteilt hat. Angesichts der enormen Verluste an Kulturgut, die der Zweite Weltkrieg gerade in Dresden gefordert hat, war das eine weise Entscheidung, auch wenn sie zunächst bedeutete, dass eine ernsthafte musikwissenschaftliche Erforschung von Morlacchis Oeuvre unmöglich wurde. Eine durchschnittliche Opernhandschrift umfasst ja mehrere hundert Seiten. So etwas kann man nicht bei einem einzelnen Bibliotheksbesuch vor Ort studieren, und erst die moderne Digitalfotografie bietet eine (bezahlbare) Möglichkeit, brauchbare Kopien anzufertigen. Es wäre zu wünschen, dass die Wildbader Aufführung von *Tebaldo e Isolina* auch in dieser Hinsicht anregend wirkt¹⁰.

Wollte man eine solche Aufgabe ernsthaft in Angriff nehmen, dann müsste man gegenüber der älteren Musikgeschichtsschreibung wohl vorab zwei Fragen klären, die die eingangs zitierte Einschätzung Morlacchis aus heutiger Sicht dringlich aufwirft: Zum einen wird dort zwar konzidiert, dass Morlacchi in Dresden eine zweite Heimat gefunden habe, gleichwohl möchte man ihm nur das Ehrenbürgerrecht (und nicht das volle Bürgerrecht) zubilligen. Aber ist es wirklich denkbar, dass Morlacchi 30 Jahre in Dresden lebte, ohne etwas von der deutschen Musik zu lernen? In *Tebaldo e Isolina* gibt es hörbar Harmonien, die nur erdacht haben kann, wer den *Freischütz* kannte¹¹. Überdies hat Morlacchi mehrere seiner Opern für Dresden umgearbeitet, wobei er

¹⁰ Morlacchis Dresdner Manuskript in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden ist dankenswerterweise im Internet einsehbar: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/83297/cache.off>.

¹¹ Einen ersten Ansatz zu dieser Frage bot schon 1984 Julian Budden mit seinem Kongressreferat *German and italian elements in Morlacchi's „Tebaldo e Isolina“*, in: *Morlacchi e la musica* (wie Anm. 4), S. 19–27.

selbst diese Dresdner Fassungen als definitive betrachtete. Allein der Gedanke, dass eine Oper eine definitive Fassung haben könne, wäre für den italienischen Opernbetrieb schlichtweg eine *contradictio in adjecto* gewesen. Ist es also wirklich legitim, ihn aus der deutschen Musikgeschichte auszuschließen? Und zweitens: wenn man ihn tatsächlich allein der italienischen Musikgeschichte zuordnet und dort der älteren Periode vor Rossini, dann ergibt sich ein inhärenter Widerspruch mit der Feststellung, dass Morlacchi veraltet sei, da er dem genialen Fluge der neueren italienischen Oper nicht folgen könne, wiewohl diese in ihrer leichtsinnigen Art als gegenüber der Gedicgenheit der älteren italienischen Schule als ästhetisch minderwertig klassifiziert wird. Was sich hier zeigt ist die Schizophrenie einer Situation, in der Rossinis Musik all überall – auch in Deutschland – Triumphe feierte, gleichwohl aber von der gelehrten Musikkritik als Verfallserscheinung klassifiziert wurde. Recht eigentlich hätte man Morlacchi in dieser Situation auch als Hüter einer großen italienischen Tradition wahrnehmen können. Aber insofern es in der deutschen Öffentlichkeit ja gerade darum ging, eine Deutsche Nationaloper zu etablieren, war die Traditionspflege der Italienischen Oper für deutsche Betrachter wohl eine *cura posterior*. Ganz anders natürlich aus heutiger Sicht: Hier stellt sich die Frage, ob nicht in Morlacchis Schaffen ein bislang übersehener Entwicklungsstrang der *Scuola Napoletana* vorliegt, der zwar durch die Opern Rossinis überlagert, nicht aber ausgelöscht wurde. Immerhin scheint es bemerkenswert, dass sowohl Francesco Morlacchi als auch Nicola Manfredi, Saverio Mercadante und Vincenzo Bellini, mithin jene Komponisten, die wesentlich bemüht waren, an Rossini vorbei zu komponieren, Schüler von Nicoló Zingarelli waren, der sich als Direktor des Konservatoriums in Neapel als Gralshüter der *Scuola Napoletana* verstand und den Stil Rossinis vehement ablehnte. Möglicherweise wäre es lohnend, einmal die Werke dieser Komponisten unter dem Aspekt einer *para-rossinischen* italienischen Oper genauer in den Blick zu nehmen.

Vergegenwärtigt man sich indessen Morlacchis Biographie, so wird deutlich, dass eine wesentliche Schwierigkeit darin lag, dass sich die institutionellen ebenso wie die ästhetischen Bedingungen, die 1810 zu seinem Dresdner Engagement führten, im Lauf der Jahre grundlegend geändert hatten. Morlacchi war gezwungen, auf diese Veränderungen zu reagieren, und hat das zumindest auch versucht. (Das unterscheidet ihn von dem gleichzeitig in Berlin amtierenden Gaspare Spontini, der sein Berliner Schaffen strikt auf den persön-

lichen Geschmack von König Friedrich Wilhelm III. ausrichtete.) Sichtbar wird das im Falle von *Tebaldo e Isolina* (Libretto von Gaetano Rossi) durch die Umbenennung der Oper: In Venedig ist sie ein melodramma eroico, in Dresden wird daraus, so zumindest die Bezeichnung auf dem Titelblatt der Partitur, ein melodramma romantico. Das freilich bedeutet mehr als eine Umetikettierung. In Venedig wurde die Oper ganz auf den letzten großen Kastraten, Giovanni Battista Velluti, zugeschnitten. In Dresden musste diese Partie notgedrungen für einen Contralto umgeschrieben werden. Typisch venezianisch ist auch das Festhalten an Secco-Rezitativen. Das war allerdings in Dresden weniger ein Problem, da man dort ja mit der deutschen Singpieltradition und deren gesprochenem Dialog vertraut war. Die Handlung ist im Mittelalter angesiedelt und zwar in der Gegend von Altenburg und Meißen. Für Venedig exotische Orte, für Dresden eher eine Geschichte aus der Heimat. Der Plot der Oper ist schnell erzählt: Es ist der Stoff von Romeo und Julia mit Happy End. Freilich ist das kein leicht errungenes Happy End. Dieses wird nur möglich, indem die beiden Familienoberhäupter Boemondo und Ermanno, aber auch Tebaldo, in hartem inneren Kampf Hass und Rache sucht überwinden. Der Schilderung dieser inneren Kämpfe ist denn auch ein großer Teil dieser Oper gewidmet, und es spricht für Morlacchis Talent der Personencharakteristik, dass er sich dieser Herausforderung gestellt hat. Am Ende verzichten alle Beteiligten auf die Blutrache und feiern die Blutversöhnung. Diese Lösung – und das ist der Trick an der Sache – kann man nun mit Platon bei allen drei Hauptfiguren als Sieg der Vernunft über die Rache verstehen, aber auch als ein im Grunde nicht zu erwartendes Wunder. Akzentuiert man die Selbstüberwindung, erhält man eine heroische Oper, akzentuiert man das Wunderbare dieses Verlaufes, erhält man eine romantische Oper (allerdings kein melodramma romantico im italienischen Sinn).

Es mag an dieser Stelle nützlich sein, sich in Erinnerung zu rufen, dass die Romantik in Deutschland zunächst und zuerst eine literarische Strömung und zeitgleich zur Klassik war, die erst in der Folgegeneration auf die Musikgeschichte eingewirkt hat. Romantische Musik war zunächst keineswegs durch eine bestimmte Satztechnik definiert, sondern durch eine (Musik-)Ästhetik, die im Gegensatz zum Rationalismus der Aufklärung das Gefühl, das Übernatürliche und das Übersinnliche gelten ließ. Für E. T. A. Hoffmann etwa war das Paradigma einer romantischen Oper Mozarts *Don Giovanni*. In der Folgezeit wurde in Deutschland mit Werken wie dem *Freischütz* oder Marschners

Vampyr zwar besonders der Aspekt des Dämonischen herausgestellt; aber das Dämonische ist nur das Gegenbild zum Göttlichen und Wunderbaren. Und es genügt ein Verweis auf Wagners *Lohengrin*, um zu sehen, dass für die Zeitgenossen die Verengung von Romantik zu Schauerromantik noch keineswegs vollzogen war. Auch in Italien hat es diese romantische Wendung gegeben, dort allerdings unter Ausschluss des Aspektes des Übersinnlichen. (Mercadantes Versuch einer Geisteroper wie *Ismaia* hat 1832 ebenso fiasco gemacht wie noch Jahrzehnte später Puccinis *Le Villi*.) Das italienische melodramma romantico, paradigmatisch verwirklicht in Bellinis *Il pirata*, beschränkt sich auf die Vormacht der Gefühle, die in aller Regel zur Katastrophe führt. (Interessanterweise findet sich auch in Italien das Phänomen, dass diese Art der Romantik sich auf der Ebene des musikalischen Satzes zunächst nicht von den vorhergehenden, keineswegs romantischen Opern Rossinis unterscheidet.)

Und damit kommt man denn auch wieder auf die Frage, ob Morlacchi auf der Ebene des musikalischen Satzes tatsächlich nicht mit der moderneren Art eines Rossini mithalten konnte? Auch dazu ein Hinweis: Wenn Meyerbeer und Morlacchi seit 1817 zeitgleich den Versuch unternahmen, auf der italienischen Bühne Fuß zu fassen, dann erfolgte dieser Versuch genau zu jener Zeit, als dort Rossini zur alles beherrschenden Figur aufgestiegen war¹², wobei dieser Erfolg Rossinis identisch war mit einem tiefgreifenden Wandlungsprozess der Gattung der Italienischen Oper überhaupt. Tatsächlich war Rossini ja ein Avantgardist mit Welterfolg, und das auch noch in sehr jungen Jahren, so dass die natürliche Generationenfolge auf den Kopf gestellt wurde. Verdankte sich sein früher Erfolg zunächst seinem Personalstil, seiner besonderen Stimmbehandlung und dem unwiderstehlichen *Drive* seiner Musik, so nutzte er diese Popularität, um in seinen experimentellen Opern der neapolitanischen Periode die Gattung Italienische Oper überhaupt neu zu definieren. Für seine Zeitgenossen bedeutete dies, ob sie wollten oder nicht, den Zwang, sich mit Rossini auseinanderzusetzen oder sich wenigstens zu positionieren. Manche Komponisten sind darüber verzweifelt, wie etwa Carlo Coccia, der just in jener Zeit für zehn Jahre ins Ausland ging und als Kapellmeister sein Brot verdiente. Andere, wie etwa der junge Pacini, versuchten es mit glatter Anpassung. Der junge Mercadante versuchte, sich mit einer dezidiert spätnea-

¹² Die entscheidenden Erfolge für Rossini waren 1809 die Oper *La pietra di paragone* an der Mailänder Scala, die ihn zum ersten Komponisten Italiens machte, und der *Tancredi* in Venedig 1813, der den europäischen Ruf begründete.

politischen Gegenposition durchzusetzen. Vergleichsweise am leichtesten fiel die Sache Meyerbeer, der als geborener Theatermacher das Potential von Rossinis Neuerungen erkannte und einfach zum eigenen Vorteil verwendete, indem er diese mit seinen aus der deutschen Schulung stammenden, satz-technisch gegenüber Rossini sehr viel reichhaltigeren eigenen Möglichkeiten kombinierte.

Um sich zu vergegenwärtigen, was dies konkret bedeutet, mag es nützlich sein, einen Blick auf den Aufbau von zwei Rossini-Opern, *Tancredi* 1813 und *Semiramide* 1823, zu werfen, die gleichsam Anfang und Ende von Rossinis Dominanz in Italien repräsentieren. Beide wurden für Venedig geschrieben, und der Librettist war in beiden Fällen Gaetano Rossi. (Schema 1 und 2: Die Schemata zeigen eine Auflistung der Einzelnummern der Opern zusammen mit den Figurennamen und den Stimmfächern der Sänger. Die Linien zeigen dabei jeweils einen Szenenwechsel an).

Schema 1: Rossini/Romani, *Tancredi*, Venedig 1813

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione: Coro, Isaura, Orbazzano, Argirio [MS, B, T]

Rec. secco

2. Coro e Cavatina (Amenaide) [S]

Rec. secco

3. Scena e Cavatina (Tancredi) [MS]

Rec. secco

4. Scena ed Aria (Argirio) [T]

Rec. secco

5. Scena e Duetto (Amenaide, Tancredi) [S, MS]

Rec. secco

6. Coro

Rec. secco

7. Finale I: Scena, Largo [T, MS, B, S, MS, S] e Stretta

Atto II:

Rec. secco

8. Scena ed Aria (Argirio) [T]

Rec. secco

9. Aria (Isaura) [MS]

10. Scena e Cavatina (Amenaide) [S]

Rec. secco

11. Scena e Duetto (Tancredi, Argirio) [MS, T]

Rec. secco

12. Scena ed Aria (Amenaide) [S]

Rec. secco

13. Coro

Rec. secco

14. Scena e Duetto (Amenaide, Tancredi) [S, MS]

Rec. secco

15. Aria (Ruggiero) [S]

16. Gran Scena di Tancredi [MS]:

Scena e Cavatina

Rec. secco

Marcia ed Aria

Rec. secco

17. Finale II: Coro, Tancredi, Argirio, Amenaide, Isaura [Coro, MS, T, S, MS]

Ein Vergleich beider Konzeptionen (Schema 2 auf S. 71) zeigt sogleich, dass *Tancredi* in seiner Arienlastigkeit noch stark der Tradition des 18. Jahrhunderts verpflichtet ist, derzufolge den Hauptpartien in jedem Akt mindestens eine Arie oder Cavatine zustehen. Tatsächlich hat in *Tancredi* die Prima-donna Amenaide sogar drei Solonummern (Nr. 2, 10 und 11), gefolgt von Tancredi (Nr. 3 und 16) und Argirio (Nr. 4 und 8) mit jeweils zwei. Der zweite Sopran, Ruggiero, erhält ebenfalls eine Soloarie (Nr. 15). Dazu gibt es drei Duette, von denen zwei die Kombination Sopran, Contralto (Nr. 5 und 14) und eines die Kombination Contralto, Tenor (Nr. 11) aufweisen. Der Zwang zu dieser Art von Arienverteilung hat naturgemäß Konsequenzen für den Handlungsverlauf. Nicht selten ist dieser dadurch gekennzeichnet, dass der II. Akt Konstellationen oder Situationen des I. Akts variiert. Etwa so, dass im I. Akt irgendeine Figur eine Verschwörung anzettelt, ertappt und gefangen genommen wird. Im II. Akt wird die Figur dann begnadigt, unternimmt einen neuen Verschwörungsversuch, wird wiederum ertappt und wiederum begnadigt, worauf sie endlich von ihren bösen Absichten „kuriert“ ist und einem lieto fine nichts mehr im Weg steht. In einer opera seria, deren Absicht ist, dass ein herrschender Monarch gemeinsam mit seinen Untertanen auf der Bühne sieht, wie ein vorbildlicher Monarch agieren sollte, kann es gar nicht genug Begnadigungen geben. Für das heutige Publikum, aber auch für dasje-

nige des frühen 19. Jahrhunderts, erscheint diese Konzeption, außer in komischen Opern – man denke an die mehrfachen „Anbaggerungsversuche“ der vermeintlichen Türken in *Così fan tutte* – eher ermüdend.

Die Konsequenz ist etwa in der *Semiramide* zu sehen, die eine stringente und gradlinige Handlung erzählt, die direkt von der Geistererscheinung in der Introdution zu der unfreiwilligen Tötung Semiramides durch Arsace im Finale führt.

Schema 2: Rossini/Rossi, *Semiramide*, Venedig 1823

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione

Rec. accompagnato

2. Rec. e Cavatina (Arsace) [A]

3. Rec. e Duetto (Arsace, Assur) [A, B]

4. Scena ed Aria (Idreno) [T]

Rec. accompagnato

5. Coro e Cavatina (Semiramide) [S]

6. Rec. e Duetto (Semiramide, Arsace) [S, A]

7. Finale I

Atto II:

8. Rec. e Duetto (Semiramide, Assur) [S, B]

9. Coro, Scena ed Aria (Arsace) [A]

10. Rec. ed Aria (Idreno) [T]

11. Rec. e Duetto (Semiramide, Arsace) [S, A]

12. Scena, Coro ed Aria (Assur) [B]

Rec. accompagnato

13. Finale II

Die Arienlastigkeit wird dabei beseitigt, und die Duette als die dramatischeren Formen rücken ins Zentrum der Handlung. Den vier Duetten der drei Hauptpersonen (Arsace, Assur, Semiramide) stehen genau vier Solonummern dieser Hauptpersonen entgegen. Dass Arsace dabei zwei Solonummern erhält bzw. es zwei Duette Arsace – Semiramide sowie zwei Arien für Idreno gibt, dürfte im übrigen eine Konzession an den Publikumsgeschmack in Venedig sein. In seinen neapolitanischen Opern ist Rossini hinsichtlich der Vermeidung von Arienverdoppelungen sogar noch konsequenter. Im übrigen wurden und werden bei Aufführungen die beiden Idreno-Arien oftmals weggelassen, so

dass sich ein wirklich sehr kompaktes, musikalisch sehr ökonomisch ausgestattetes Dreipersonenstück ergibt.

Indessen erschöpfen sich die Auswirkungen eines gradlinigen Handlungs-ganges nicht in einer bloßen Reduktion der Anzahl der Einzelnummern. Die Gesamtspielzeit einer Oper bleibt in etwa die gleiche; bei Rossini in der Regel 100 Minuten für den I. und 60 für den II. Akt. Das hat notwendigerweise die Folge, dass die Einzelnummer größer dimensioniert werden muss. Und das ist per se eine Herausforderung an einen Opernkomponisten: Denn es ist weit schwieriger, eine Arie von acht Minuten Dauer zu entwerfen, als zwei zu je vier Minuten. Zudem geht dies nicht mit den hergebrachten Formen, so dass Rossini namentlich für die Soloarien und Duette nach neuen Formen sucht, die sich in der Folgezeit weithin durchsetzen und damit die Gültigkeit seines Personalstiles weit überdauern. Eben diese universale Brauchbarkeit von Rossinis Neuerungen erkannt zu haben und als einer der ersten für sich selbst nutzbar zu machen ohne darob zum Imitator oder Plagiator zu werden, dies ist wohl ein wesentlicher Grund für den Erfolg Meyerbeers mit seinen italienischen Opern.

Blickt man auf den Aufbau von dessen 1820 entstandener *Margherita d'Anjou* (Schema 3), so findet man dort ebenfalls die oben beschriebene Reduktion bzw. Ökonomie der Einzelnummern.

Schema 3: Meyerbeer/Romani, *Margherita d'Anjou*, Mailand 1820

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione: Coro e Cavatina (Margherita) [S]

Rec. secco

2. Scena e Duetto (Isaura, Michele) [A, Buffo]

Rec. secco

3. Coro, Scena e Cavatina (Lavarenne) [T]

Rec. secco

Rec. secco

4. Scena e Duetto (Isaura, Lavarenne) [A, T]

Rec. secco

5. Scena e Coro

Rec. secco

Rec. secco

6. Finale I:

Scena e Duettino (Margherita, Carlo) [S, B]

Largo (a5) e Stretta

Atto II:

7. Coro campestre, Scena ed Aria (Margherita) [S]

Rec. secco

Rec. secco

8. Scena ed Aria (Lavarenne) [T]

Rec. secco

9. Terzetto [S, T, Buffo] e Sestetto [S, A, T, S, B, Buffo]

Rec. secco

10. Finale II: Aria e Rondo (con variazioni) (Isaura) [A]

Die beiden Hauptprotagonisten Margherita und Lavarenne erhalten je eine Cavatine und eine Arie. Die dritte Hauptperson, Isaura, muss sich mit einer Arie, dafür aber der Finalarie, begnügen. Der Buffo tritt nur im Verein mit anderen Sängern in Erscheinung. Solonummern für *Comprimarii* gibt es nicht, lediglich ein kurzes handlungsbedingtes Duettino Margherita – Carlo. Daneben gibt es je ein Duett für die Kombination Alt – Buffo und Alt – Tenor. Als Konzession an den in einer *Semiseria* enthaltenen Buffoanteil ist das in ein Sextett übergehende Terzett zu werten, das das eigentliche Hauptstück des II. Akts darstellt, dem dann mit der Arie plus Rondo con *Variazioni* nur noch eine formal eher traditionelle Nummer zum Beschluss folgt. *Margherita d'Anjou* ist damit in jedem Falle ein musikgeschichtlich bedeutsames Werk, insofern darin, wie es scheint, erstmals jene von Rossini erprobte Reduktion der Nummern auf den Bereich der *opera semiseria* angewandt wurde.

Leider ist die Korrespondenz Meyerbeer – Romani nicht überliefert; doch möchte man angesichts der sattsam bekannten klassizistischen Tendenzen Romanis annehmen, dass Meyerbeer in diesem Falle die treibende Kraft war. Blickt man nämlich auf Romanis nächstes für die Mailänder Scala geschriebenes *Semiseria-Libretto*, den 1822 von Saverio Mercadante vertonten *Il Posto abbandonato*, so findet man dort wieder eine ganz traditionelle Konzeption mit nicht weniger als 21 Einzelstücken. Komponisten, Librettisten und auch Publikum mussten sich eben erst an die neuen Verhältnisse gewöhnen; wobei zur Ehre Mercadantes hinzugefügt sei, dass er 1826 eine Neubearbeitung dieser Oper vorlegte, die die Zahl der Nummern drastisch reduzierte.

Eben dies, eine Annäherung und ein Lernprozess, lässt sich auch im Falle von Morlacchis 1822 für Venedig komponierter Oper *Tebaldo e Isolina* (Schema 4) konstatieren. Dies gilt zunächst einmal für Gaetano Rossi, der auch zu dieser Oper das Libretto schrieb. Ziemlich genau ein Jahr vor der *Semiramide* entstanden, zeigt es einen Rossi, der immer noch jenen Bahnen folgt, die er auch 1813 schon mit dem *Tancredi* beschritten hatte. Wobei es sicher kein Zufall ist, dass sowohl der *Tancredi* als auch *Tebaldo e Isolina* für den Kastraten Velluti als Hauptperson konzipiert wurden.

Schema 4: Morlacchi/Rossi, *Tebaldo e Isolina*, Venedig 1822 / Dresden 1825

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione (Coro, Ermanno, Clemeza, Eraldo) [S, T, B]

Rec. secco

2. Coro e Cavatina (Isolina) [S]

Rec. secco

3. Coro e Cavatina (Tebaldo) [Musico = Kastrat]

Rec. secco

4. Scena e Terzettino (Tebaldo, Isolina, Ermanno) [Musico, S, B]

5. Scena e Cavatina (Boemondo) [T]

6. Scena e Duetto (Boemondo, Tebaldo) [T, Musico]

Rec. secco

7. Finale I:

Scena

Largo (a6) [S, S, Musico, T, T, B] e

Stretta (Tutti)

Atto II:

[A. Introduzione: Coro]

Rec. secco

8. Scena ed Aria (Isolina) [S]

Rec. secco

9. Scena, Coro ed Aria (Boemondo) [T]

Rec. secco

10. Scena e Duetto (Isolina, Tebaldo) [S, Musico]

Rec. secco

[B. Aria (Clemenza) {S}]

Rec. secco

11. Scena e Romanza (Tebaldo) [Musico]
 [C. Scena ed Aria (Tebaldo) {Musico}]
 [D. Scena e Duetto (Tebaldo, Boemondo) {Musico, T}]
 12. Finale II: Tutti [S, S, Musico, T, B]

(Die mit den Buchstaben A–D bezeichneten Nummern wurden für die Dresdner Version gestrichen.)

Auch *Tebaldo e Isolina* ist eine arienlastige Oper: Die Hauptfiguren Isolina, Boemondo und Tebaldo sind in jedem Akt mit einer Kavatine bzw. Arie vertreten (Isolina Nr. 2 und 8; Boemondo Nr. 5 und 9, Tebaldo Nr. 3, 11 und C). Nr. 11 und C bilden zusammen eine Doppellarie, ganz ähnlich wie die Gran Scena des *Tancredi* 1813 (Schema 1, Nr. 16). Weiterhin findet sich eine Arie für die Nebenfigur der Clemenza (Nr. B). Ferner gibt es drei Duette, die zweimal die Kombination Musico – Tenor und einmal die Kombination Musico – Sopran ausschöpfen. Dass die Oper trotz dieser altertümlich anmutenden Konzeption zu Morlacchis größtem Bühnenerfolg werden konnte, belegt, dass um 1822 Rossinis grundlegende Neuerungen sich in Venedig noch nicht zur Norm verfestigt hatten. Indessen wurde der Erfolg der Oper auch getragen durch eine starke Besetzung (Boemondo: Gaetano Crivelli, Tebaldo: Giovanni Battista Velluti) sowie eine Handlung, die mit den Figuren Boemondo und Tebaldo zwei Personen auf die Bühne brachte, die es Morlacchi, ohnehin eher ein lyrisches Talent und kein Meister der Cabalette, ermöglichten, seine Fähigkeit zur genauen Personenzeichnung vorteilhaft zum Einsatz zu bringen. Gerade die Cavatine des Boemondo (Nr. 5), eigentlich ein raffiniert instrumentiertes Accompagnatostück mit eher deutsch klingender Harmonik, und die Romanze des Tebaldo (Nr. 11) galten als die Glanzstücke der Oper. Für den internationalen Erfolg der Oper war indessen, wie schon ausgeführt, nicht zuletzt der Plot verantwortlich, der sich im Sinne der literarischen Romantik ausdeuten ließ. Nicht zu vernachlässigen ist darüber hinaus, dass Morlacchi die Oper 1825 für Dresden musikalisch gründlich überarbeitet hat, wobei ihm wohl auch die Erfahrungen mit *Ilda d'Avenel* (Venedig 1824) von Nutzen waren. Zuerst wurden Teile aus Venedig (die Nummern mit den Buchstaben A bis D) ersatzlos gestrichen; wodurch sich zumindest eine Annäherung an eine modernere Dramaturgie ergibt. Die Verringerung der Anzahl der Nummern ermöglicht ihm sodann, die verbleibenden Nummern musikalisch auszuweiten, so dass sich auch in dieser Hinsicht eine Annäherung an die rossinischen Normen ergab.

Der große Erfolg von *Tebaldo e Isolina* führte dazu, dass Morlacchi bereits zwei Jahre später wieder an das Teatro La Fenice verpflichtet wurde. Dabei kam es zu einer direkten Begegnung Meyerbeers und Morlacchis auf der Opernbühne, insofern Morlacchi mit *Ilda d'Avenel* die zweite, Meyerbeer mit *Il crociato in Egitto* die dritte Karnevalsoper der Saison 1824, beide auf Libretti Rossis, schrieben. Wie bekannt, konnte Meyerbeer einen überragenden Triumph erzielen, wohingegen Morlacchis Oper beinahe fiasco machte. Dieser Umstand hat wohl dazu geführt, dass *Ilda d'Avenel* bislang noch nie von der Musikwissenschaft in Betracht gezogen wurde. Vergleicht man beide Opern, so erlebt man indessen eine veritable Überraschung: Sie wurden nicht nur im Abstand von zwei Monaten uraufgeführt, sondern sind auch ihrer Konzeption nach Zwillingswerke. In beiden Fällen handelt es sich um große Ausstattungsoptern, die persönliche Konflikte mit einem konkreten historischen und lokalen Hintergrund verknüpfen (Schema 5 und 6). Beide Opern können mit szenischen Effekten aufwarten; in beiden Opern kommt die Banda reichlich zum Einsatz, wobei Morlacchi im I. Finale sogar gleich zwei Fanfaren auf die Bühne bringt, wodurch sich dann wohl der Einsatz zweier kompletter Bände bei Meyerbeer erklärt. Während *Il crociato in Egitto* sich das seit Napoleons Ägyptenfeldzug erwachte Interesse am Orient zu Nutze macht, geschieht in *Ilda d'Avenel* ähnliches mit der durch die Romane Walter Scotts geweckten Schottland-Begeisterung. Politischer Hintergrund ist hier eine fiktive Besetzung Schottlands durch die Normannen unter Heinrich I. um etwa 1100. In beiden Fällen bedient sich Rossi wieder oder immer noch jener weit ausladenden Nummernabfolge, wie er sie schon im *Tancredi* angewandt hatte. Da die beiden Opern überdies für exakt dieselbe Sängerbesetzung geschrieben wurden, stellt sich naturgemäß die Frage, wieso der Erfolg so unterschiedlich ausfiel. Die Antwort dürfte in dem Umstand zu suchen sein, dass der *Crociato* einen Vorlauf von achtzehn Monaten hatte, wohingegen *Ilda d'Avenel* von Rossi in relativ kurzer Zeit konzipiert wurde.

Schema 5: Meyerbeer/Rossi, *Il crociato in Egitto*, Venedig 1824

Atto I:

1. Sinfonia (Pantomime)

2. Introduzione

Coro

Coro, Cavatina e Duettini (Aladino, Palmide) [S, B]

Rec. secco

3. Coro con ballo
 4. Scena e Cavatina (Armando) [Musico]
 5. Scena e Duetto (Armando, Palmide) [Musico, S]
 Rec. secco
-
6. Coro generale con ballo
 7. Scena e Cavatina con cori (Felicia) [A]
 8. Scena e Cavatina (Adriano) [T] e Duetto (Adriano, Armando) [T, Musico]
 Rec. secco
-
9. Scena e Terzetto (Palmide, Felicia, Armando) [S, A, Musico]
 Rec. secco
10. Coro di Sacerdoti e Cavalieri
 11. Finale I: Scena, Largo (a5) e Stretta
- Atto II:
 Rec. secco
12. Scena ed Aria (Felicia) [A]
 Rec. secco
-
13. Scena ed Aria (Palmide) [S]
 Rec. secco
-
14. Coro die Congiurati
 Rec. secco
15. Scena, Quartetto [Musico, S, A, T] e Quintetto [M, S, A, T, B]
 Rec. secco
-
16. Scena, Inno di morte ed Aria (Adriano) [T]
 Rec. secco
-
17. Finale II:
 Scena e Cavatina (Armando) [Musico]
 Coro
 Rondo finale (Armando) [Musico]

Eine der Grundideen der *Ilda* ist zweifelsohne die Präsentation offener schottischer Landschaftsbilder, denen jeweils der geschlossene Rittersaal des Schlosses Avenel, in dem die Normannen Hof halten, gegenübergestellt wird. (Morlacchi greift dieses Anliegen übrigens auch musikalisch auf, indem er im I. Akt schottische Volksmelodien einbringt.) Die dazu erfundene Handlung ist jedoch ausgesprochen blass. Der einzige wirklich kernige Charakter ist Fergusto, ein alter Haudegen, der den Versuch unternimmt, durch einen Aufstand die normannische Herrschaft abzuschütteln. Sein Gegenspieler ist der Normanne Riccardo, der sich als idealer Herrscher des 18. Jahrhunderts erweist, der oft und gerne verzeiht. Die persönliche Komponente ergibt sich

in Gestalt von Fergustos Sohn Valtero und Fergustos Mündel Ilda, Tochter des von den Normannen abgesetzten und getöteten letzten Schottenkönigs, die sehr zu Fergustos Verdruss beide am Hofe Riccardos leben und von Kind an dazu bestimmt waren, einander zu heiraten. Die hervorstechendste Eigenschaft von Ilda ist, im entscheidenden Moment sich jeweils der Meinung desjenigen anzuschließen, der sie gerade besonders bedrängt, so dass sie beständig zwischen Riccardo, ihrer Liebe, und Valtero, ihrer Pflicht, schwankt und im I. Akt die geplante Verschwörung aufdeckt. Aber auch Valtero ist kein echter Schotte. Jedenfalls „vermasselt“ er im II. Akt den zweiten Anlauf der Verschwörung, indem er, statt den unbewaffneten Riccardo niederzustechen, diesem sein Schwert leiht, wodurch der in die Lage versetzt wird, die Rebellion erfolgreich niederzuschlagen, worauf die Oper wundersamerweise mit einem allgemeinen Happy End schließt.

Schema 6: Morlacchi/Rossi, *Ilda d'Avenel*, Venedig 1824

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione: Melodia nazionale scozzese – Coro [Ruinen Merval]

2. Scena e Cavatina (Fergusto) [T]

Rec. secco

3. Coro

Rec. secco

4. Coro [Rittersaal Avenel]

5. Scena, Cavatina (Ilda) e Duetto (Ilda, Valtero) [S, A]

Rec. secco

6. Coro nazionale [Valle dei Salici]

7. Scena e Cavatina (Riccardo) [Musico]

Rec. secco

8. Scena e Duetto (Valtero, Fergusto) [A, T]

Rec. secco [Rittersaal]

9. Scena ed Aria (Aroldo) [B]

Rec. secco

10. Scena e Duetto (Ilda, Riccardo) [S, Musico]

11. Finale I: Coro, Largo (a6) e Stretta

Atto II:

12. Coro [Rittersaal]

Rec. secco

13. Scena ed Aria (Valtero) [A] [Turmverlies]

Rec. secco [Rittersaal]

14. Scena e Duetto (Ilda, Fergusto) [S, T]

Rec. secco

15. Scena, Cavatina, Scena ed Aria (Riccardo) [Musico] [Friedhofskapelle]

16. Uragano (Sturm), Coro, Scena ed Aria (Fergusto) [T] [Waldige Höhe]

17. Scena e Duetto (Riccardo, Valtero) [Musico, A] [Rittersaal]

18. Finale II:

[Schlosshof]

Coro

Scena e Cavatina (Ilde) [S]

Quintetto [S, Musico, A, T, B]

Aria finale (con variazioni) (Ilda) [S]

Zu der ausladenden Handlung kommen aber auch noch strukturelle Schwächen hinzu. Namentlich der II. Akt ist eine pure Abfolge von Arien und Duetten. Selbst im II. Finale ist das eher kurze Quintett wenig mehr als ein Zwischenspiel zwischen der Cavatine und dem Finalrondo Ildas, mithin diese Nummer einmal mehr ein Beispiel einer Gran Scena wie im *Tancredi* oder in *Tebaldo e Isolina*. Meyerbeer hingegen war klug genug, seinen II. Akt im *Crociato* ebenso wie schon in der *Margherita* durch eine ausgedehnte Ensembleszene (Nr. 15: Quartetto e Quintetto) zu gliedern. Last not least dürfte auch dem Zeitfaktor eine entscheidende Rolle zukommen. Während Morlacchi sich an die Standardlänge von circa 2 3/4 Stunden hält, dauert ein ungekürzter *Crociato* beinahe vier Stunden. Was im ersten Moment als Zumutung an die Hörer erscheint, macht in Wirklichkeit eine der Stärken des *Crociato* aus: Ein Bühnenbild, soll es denn mehr sein als eine gefällige Dekoration, muss mit Leben erfüllt werden. Exemplarisch hierfür stehen das zweite und dritte Bild im I. Akt, die beide mit einem Chor plus Ballett eröffnet werden und denen sich Arie und Duett derselben Handelnden anschließen. Damit wird ein Bild gleichsam ausgefüllt, wohingegen im II. Akt der *Ilda* in fünf von sieben Bildern dieses Bild mit einer einzigen, musikalischen überdies kürzeren Nummer zusammenfällt und damit im Bereich des Dekorativen bleibt. Zur Ehrenrettung Morlacchis sei angemerkt, dass der Stoff sehr wohl großes Opernpotential enthält: Die Vorlage für Rossi war Casimir Delavignes Tragödie *Les Vêpres Siciliennes*, die am 23. Oktober 1819 in Paris uraufgeführt

wurde und die Eugene Scribe 1855 zum Libretto für Giuseppe Verdis Oper *I vespri siciliani* umgearbeitet hat¹³.

Man sieht: Die Schwächen der *Ilda* sind die Stärken des *Crociato*. Gerade im Vergleich der beiden Opern enthüllt sich der Ausnahmecharakter des *Crociato*, der, indem er eine im Grunde prärossinische Handlungsführung aufgreift und übersteigert, weit in die Zukunft weist. Bedenkt man ferner, dass gemäß italienischer Praxis jedwede Oper noch mit zwei Balletten kombiniert werden musste, so wird klar, dass Meyerbeer mit dem *Crociato*, genauer mit dessen für die Wirkung maßgeblichen Aufführungsdauer, an eine organisatorische Grenze gestoßen war: Erst das Pariser Opernsystem konnte ihm – im ganz wörtlichen Sinne – jene Ausführungszeit (verbunden mit der weiterentwickelten Bühnentechnik) zur Verfügung stellen, deren es bedurfte, um seine auf große Bildwirkung bedachte und im *Crociato* ansatzweise erstmals realisierte Konzeption von Oper weiterzuentwickeln. Für einen Komponisten wie Meyerbeer, der nicht bereit war, hinter selbstgesetzte Standards zurückzufallen, war damit der Weg nach Paris vorgezeichnet.

¹³ Casimir Delavigne, *Les Vêpres Siciliennes*, in: ders., *Oeuvres complètes, Deuxième Edition*, Tome Troisième, Brüssel 1867. – Das Theaterstück Delavignes wird, wie oben beschrieben, durch den zweifachen Ansatz einer Verschwörung gegen die französische Fremdherrschaft vorangetrieben. Scribe reduziert diesen Vorgang auf einen einzigen erfolgreichen Verschwörungsversuch. Ansonsten sind aber schon in dem Bühnenstück alle wesentlichen Situationen von Verdis Oper vorgeprägt. – Es ist bemerkenswert für die Arbeitsweise eines erfolgreichen Librettisten wie Gaetano Rossi, dass er das Stück in kürzester Zeit kannte und für opernfähig hielt. Schon 1821 hatte er es Saverio Mercadante als mögliches Sujet vorgeschlagen, der dann aber den *Andronico* des Palmiro Tindaro vorzog. Auch das keine schlechte Wahl, denn bei *Andronico* handelte es sich um den *Don Carlos*-Stoff in der Ausformung von Alfieris Theaterstück, das aus Zensurgründen nach Bulgarien verlegt wurde (*Libertade per i Bulgari*). Auch dieses Libretto enthält schon alle Stationen der späteren Vertonung Verdis. – Nach der Ablehnung Mercadantes hatte Rossi den Plot auch Meyerbeer vorgeschlagen, der daraufhin davon ausging, dass das Stück für ihn reserviert sei, auch wenn er vorerst den *Crociato* gestalten wollte. Da Meyerbeer sich dazu aber nicht explizit geäußert hatte, reichte Rossi den Vorschlag an Morlacchi weiter, der umso bereitwilliger einschlug, als er selbst schon in Dresden auf Delavignes Stück aufmerksam geworden war. – Der Umstand, dass Rossi den Stoff an Morlacchi weitergereicht hatte, verärgerte wiederum Meyerbeer, und Rossi hatte, wie der Briefwechsel dieser Zeit zeigt, erhebliche Mühe, die Wogen wieder zu glätten. Meyerbeer hatte ihm streng verboten, auch in der *Ilda* ein Terzett für drei Frauenstimmen einzubauen. Und fast möchte man meinen, der in seiner Duettlastigkeit eher ungeschickte Aufbau der *Ilda* sei weniger ein Zufall als ein Kalkül Rossis.

Welche Konsequenz aber hat Morlacchi, der niemals daran dachte, sich der Pariser Szene zuzuwenden, aus der venezianischen Erfahrung von 1824 gezogen? In gewissem Sinne kann man sagen, dass er fortan nicht mehr die Opern Rossinis, sondern diejenigen Meyerbeers zum Vorbild nahm, indem er versuchte, die Idee der historischen Ausstattungsooper durch Redimensionierung für Italien ebenso wie für Deutschland nutzbar zu machen¹⁴. Felice Romani war für dieses Vorhaben der geeignete Partner, der ihn 1828 bei seinen letzten Scrittture für Italien gleich mit zwei Libretti versorgte, die man typologisch als redimensionierte Historiendramen verstehen und deren Handlung man (für Romani) wundersamerweise in wenigen Worten wiedergeben kann (Schema 7 und 8). *I saraceni in Sicilia* nehmen ihren Ausgangspunkt von dem Wunsch des venezianischen Impresarios Crivelli, nach dem Erfolg von Pacinis *L'ultimo giorno di Pompei* in Mailand auch das venezianische Publikum mit einem Vulkanausbruch (zur Abwechslung sollte es diesmal der Ätna sein) zu beglücken.

Schema 7: Morlacchi/Romani, *I saraceni in Sicilia / Il rinnegato*, Venedig 1828 / Dresden 1832

Sinfonia (nicht in Dresden)

Atto I:

1. Introduzione: Coro e Cavatina (Alamir) [A] [Ratssaal Catania]

Scena

2. Coro, Scena e Cavatina (Teodoto) [B] [Piazza Catania]

3. Scena e Duetto (Teodoto, Selene) [B, S]

4. Scena e Cavatina (Eufemio) [MS] [Eufemios Zelt]

5. Scena e Duetto (Eufemio, Selene) [MS, S]

6. Scena e Coro d'Emiri

7. Finale I: Scena, Largo (a6) e Stretta [Sarazenenlager]

¹⁴ Der Einfluss Meyerbeers auf die italienische Oper der frühen 1820er Jahre wird bislang kaum beachtet. Gemeinhin gilt die Lehrmeinung, dass diese zunächst durch Rossini dominiert worden sei und erst mit Bellinis melodramme romantiche neue Wege beschritten habe. Dabei wird übersehen, dass schon Rossinis *Semiramide* in ihrer betont großdimensionierten szenischen Anlage auf Meyerbeers Opern reagiert. Typologisch betrachtet kann man das auch für Opern wie etwa Mercadantes *Donna Caritea* oder Carlo Contis *Olympia* (beide 1826) feststellen. Richtig ist, dass dann beginnend mit *Il pirata* ab 1827 für einige Jahre Bellini zum Vorbild des melodramma romantico wurde; aber spätestes mit Mercadantes Reformoper ab 1836 wurde die szenenbetonte Ausstattungsooper wieder aufgegriffen.

Atto II:

8. Coro, Scena e Duetto (Eufemio, Teodoto) [MS, T] [Brennendes Catania]

9. Scena e Quartettino [S, A, T, B] [Eufemios Zelt]

10. Scena ed Aria (Eufemio) [MS]

Scena

11. Coro, Scena ed Aria (Teodoto) [B] [Einsiedelei am Kraterand
Ätna]

12. Finale II: [Innenhof Einsiedelei]

Scena e Romanza (Selene) [S]

Scena e Terzettino (Selene, Eufemio, Teodoto) [S, MS, B]

Scena (Coro) finale

Romani verlegt die Handlung in das Sizilien des Jahres 825, als die Sarazenen auf der Insel Fuß fassten. Christen und Mohammedaner stehen sich als Feinde gegenüber, welches musikalisch im Verlauf der Handlung immer wieder durch die Gegenüberstellung von choralartigen Bildungen und Banda bzw. Banda turca in Erinnerung gerufen wird. Die private Dimension ergibt sich aus der Vorgeschichte: Eufemio und Selene, die Tochter des Exarchen von Catania, Teodoto, hatten eine Beziehung, die Letzterer beenden wollte, indem er Eufemio verbannte und seine Tochter ins Kloster steckte. Eufemio trat daraufhin zum Islam über und machte, in Catania unbekannt, als Assam eine steile militärische Karriere, so dass er nun die Eroberung Siziliens leitet. Schon befindet sich Catania in einer ausweglosen Lage, als völlig überraschend ein Abgesandter der Sarazenen die Verschonung Catantias für die Auslieferung Selenes anbietet. Teodoto geht, bedrängt vom Volk, scheinbar darauf ein und befiehlt seiner Tochter, als neue Judith zu agieren und den Feldherrn Assam zu erstechen. Als Selene in diesem ihren Geliebten Eufemio erkennt, sinkt sie in dessen Arme. Sie verhindert damit den Sturm auf Catania, sehr zum Ärger der islamischen Geistlichen, die nun an der Glaubenstreue Assams zu zweifeln beginnen. Teodoto, der Zweifel an der Kraft seiner Tochter hat, kommt als Unterhändler getarnt in das sarazenische Lager, justament als dort die Hochzeitsvorbereitungen laufen. Er erkennt Assam als Eufemio, verflucht seine Tochter und will diese töten. Eufemio vermag dies zu verhindern und jagt Teodoto fort. Der Sturm auf Catania ist damit unvermeidlich. Das nächste Bild zeigt das brennende Catania. Teodoto und Eufemio treffen aufeinander. Während Eufemio Teodoto zur Flucht verhelfen will, versucht Teodoto Eufemio zum Christentum zurückzubekehren. Als die sarazenischen Truppen

die beiden überraschen, sind sie von der Untreue überzeugt. Teodoto wird gefangengenommen. Alamir, ein Vertrauter Eufemios, verhilft Teodoto zur Flucht, der sich Selene anschließt. Eufemio gibt daraufhin Befehl, gnadenlose Jagd auf Christen zu machen. Teodoto und Selene haben inzwischen eine Einsiedelei am Krater des Ätna erreicht. Teodoto ist froh, seine Tochter aus den Händen der Moslems gerettet zu haben. Man beschließt, bis zum letzten zu kämpfen und sich dann in den Krater des Ätna zu stürzen. Selene wartet auf den Ausgang des Kampfes. Gestützt von Eufemio wird der sterbende Teodoto hereingetragen, der sich absichtlich in Eufemios Schwert gestürzt hat. Seine letzten Momente verbringt er damit, Eufemio erfolgreich zum Christentum zurückzubekehren. Kaum hat dieser das entscheidende Wort gesprochen, lässt ein Erdbeben die Rückwand des Klosters einstürzen und gibt die Sicht auf die Eruption des Vulkans frei. Die Sarazenen ergreifen in Panik die Flucht, während Selene und Eufemio ihr Ende erwarten.

Noch einfacher lässt sich die Handlung des *Colombo* zusammenfassen: Sie spielt während der letzten Reise Kolumbus' in die neue Welt, als dieser, historisch zutreffend, vor Jamaika Schiffbruch erleidet und ein volles Jahr auf Rettung durch die Spanier warten muss. Das ursprünglich gute Verhältnis zu den Eingeborenen wird zerstört, als ein Flüchtling aus Haiti von den dortigen Greueln der Spanier berichtet. Der Plan, Kolumbus' Lager zu überfallen, wird allerdings von Zilia verraten, die inzwischen eine Beziehung mit Kolumbus' Sohn Fernando eingegangen ist. Kolumbus kann daher den Angriff abwehren. Allerdings gerät sein Sohn dabei in die Gefangenschaft der Eingeborenen, wohingegen Zilia in Kolumbus' Lager vorerst in Sicherheit ist. Den angebotenen Austausch lehnt Kolumbus ab. Fernando soll daraufhin geopfert werden. Zilia verhindert dies, indem sie sich freiwillig stellt. Als ihre Hinrichtung unmittelbar bevorsteht, rettet Kolumbus die Situation, indem er das Wissen um eine bevorstehende Mondfinsternis dazu nutzt, den Eingeborenen mit viel „Brimborium“ vorzugaukeln, dass er die Macht habe, den Mond verlöschen zu lassen. (Die Fama berichtet, dass Kolumbus diese Möglichkeit tatsächlich genutzt habe, um von den Eingeborenen Jamaikas mit Lebensmitteln versorgt zu werden.) Jedenfalls sind diese soweit überzeugt, dass sie Zilia ziehen lassen wollen. In diesem Moment ertönt Kanonendonner von einigen spanischen Schiffen, die in der Dunkelheit vor Anker gegangen waren, um Kolumbus und seine Mannschaft zu retten. Die Oper endet mit einer Apotheose des Kolumbus, der, nachdem er das Kreuz am Strand errichtet hat,

mit seinem Sohn und Zilia aufbricht, um weiterhin neue Welten zu entdecken. Nicht um sie dem spanischen König untertan zu machen – hier kann der gebürtige Genuese und politische Liberale Romani nicht aus seiner Haut – sondern um das Werk der christlichen Weltmission fortzusetzen.

Schema 8: Morlacchi/Romani, *Colombo*, Genua 1828

Atto I:

- | | |
|---|--------------------|
| 1. Introduzione (Coro, Zamoro, Jarico) [T, B] | [Waldlichtung] |
| Scena | |
| 2. Coro e Cavatina (Zilia) [S] | |
| 3. Scena e Duetto (Zilia, Zamoro) [S, T] | |
| 4. Coro, Scena ed Aria (Colombo) [B] | [Spanisches Lager] |
| Scena | |
| 5. Coro doppio e Cavatina (Fernando) [MS] | |
| 6. Scena e Duetto (Fernando, Zilia) [MS, S] | |
| 7. Finale I: Scena, Largo (a6) e Stretta | [Urwald] |

Atto II:

- | | |
|---|---------------------|
| Scena | [Zelt des Columbus] |
| 8. Scena e Coro | |
| 9. Scena e Duetto (Zamoro, Colombo) [T, B] | |
| 10. Scena ed Aria (Fernando) [MS] | [Eingeborenenhütte] |
| 11. Scena ed Aria (Zamoro) [T] | |
| 12. Coro lugubre, Scena e Romanza (Zilia) [S] | [Heiliger Hain] |
| 13. Finale II: | |
| Scena | |
| Invocazione (Quintetto espressivo) | |
| Marcia | |
| Aria finale (Colombo) [B] | |

Ein Blick auf den Aufbau der Opern zeigt, dass Romani in beiden Fällen ein sehr ausgewogenes Verhältnis von Szenenbild und dessen Auffüllung mit musikalischen Nummern gelungen ist. Eine nicht unwichtige Rolle spielt dabei der Umstand, dass Romani und damit auch Morlacchi sich nun in beiden Opern weithin der auf Rossinis Wirken zurückgehenden solite forme in Arie und Duett bedienen, wiewohl Morlacchi auf der satztechnischen und personalstilistischen Ebene von Rossini ziemlich weit entfernt ist. (Wobei anzumerken wäre, dass Mercadante mit seiner *Donna Caritea* oder Pacini mit *Gli arabi nelle Gallie* typologisch sehr ähnliche Werke vorgelegt haben, die stilistisch

allerdings Rossini weitaus näher stehen.) Dass Morlacchi gleichwohl auch in formaler Hinsicht auf Individualität bedacht war, lässt sich indessen an dem Umstand ablesen, dass Romani für ihn in beiden Opern eine Romanze für die Sopranpartie eingebaut hat, die jeweils weit mehr ist als gefällige Einlage, ja recht eigentlich die Hauptszene der Primadonna bildet.

Im *Colombo* nutzt Morlacchi den dreistrophigen Text zu einer ingenüösen Konstruktion. Dieser Text (Nr. 12) lautet:

Zilia:	Ma fia bassa, fia profonda La magion del mio riposo: Del mio letto tenebroso Sulla sponda, Niun mortal seder vedrò.
Coro: (Sotteraneo)	Zilia! ... Il Ciel ti condannò
Zilia:	Già mi chiama, già m'abbraccia Dell'abisso il sen muggiante. Ah! mi stendi un solo istante Le tue braccia, Mi ritieni, amato ben.
Coro:	Zilia! ... Scendi alle ombre in sen.
Zilia:	Prega, ah prega il tuo gran Nume Che mi rechi in parte almeno, Ove a me d'un sol baleno Splenda il lume, Ove a me ti sveli ancor.
Coro:	Zilia! ... Scendi a eterno orror.
Zilia:	Già mi chiama, già m'abbraccia ...

Nach einem zwölftaktigen Vorspiel singt Zilia ihre erste Strophe 3/4 E-Dur *Andante sostenuto*. Dann wird sie brüsk durch den aus einer Höhle heraus singenden Chor unterbrochen. Dieser Einwurf besteht im Orchester aus einer sieben Takte umfassenden jeweils ganztaktigen Akkordfolge, über die in den ersten vier Takten der Chor seinen Text vorträgt. Es folgt mit neuem melodischem Material die zweite Strophe E-Dur *Allegretto affettuoso* mit der Wiederholung des siebentaktigen *Grave*-Einwurfs, anschließend in einer Minore-Version die dritte Strophe, auf die der Chor mit seinem *Grave*-Einwurf antwortet, wobei in diesem Fall die Chorpartie auf sieben Takte ausgedehnt wird. Die Phrasenlänge und der Koloraturreichtum Zilias werden dabei

beständig erweitert. Auch die Vortragsbezeichnungen zeigen an, dass Zilia dabei mehr und mehr in Ekstase verfällt, auf die der Chor jeweils mit einer Intensivierung seiner Aufforderung „Zilia! ... Scendi“ antwortet. Der Textvorlage entsprechend könnte die Romanze damit beendet sein, doch unternimmt es Morlacchi, nun noch 63 Takte *Allegro sempre più animato* anzuschließen, in denen er die Partien von Zilia und dem Chor kombiniert, bis die Nummer in ein Nachspiel von sieben Takten mündet. Ein Blick in den Klavierauszug zeigt, dass es sich dabei um veritablen Belcanto handelt, der hier jedoch die dramaturgisch präzise Funktion hat, Zilias wachsende Entrückung von der sie umgebenden Wirklichkeit darzustellen¹⁵.

Dass man sich die Dinge auch einfach machen kann, dafür steht der spanische Komponist Ramón Carnicer, der 1831 das gleiche Libretto, natürlich von den antspanischen Invektiven des Kolumbus gereinigt, in Madrid herausbrachte, wobei, wie der Zufall so spielt, der Part der Zilia in Genua ebenso wie in Madrid von Adelaide Tosi gesungen wurde. Carnicer macht unter Hinzufügung von neuem Text aus der Romanze eine einfache zweiteilige Arie, bei der die ersten beiden Strophen den Vorwand für das *Andante* abgeben, dem die dritte Strophe als Überleitung für eine veritable Cabaletta folgt. Die Modulationslust Carnicers hält sich dabei ebenso in Grenzen wie seine Bereitschaft, den Choreinwurf durch mehr als jeweils drei Piano-Tremoloakkorde hervorzuheben¹⁶.

Francesco Morlacchi, Romanza Zilia, Genua 1828:

3/4 E-Dur <i>Andante sostenuto</i>	Ma fia bassa	[12 + 18 Takte]
3/4 C-Dur <i>Grave</i>	Zilia!	[4 + 3 Takte]
3/4 E-Dur <i>Allegretto affettuoso</i>	Già mi chiama	[13 Takte]
3/4 C-Dur <i>Grave</i>	Zilia!	[4 + 3 Takte]
3/4 e-Moll <i>Allegretto appassionato</i>	Prega, prega	[31 Takte]
3/4 e-Moll <i>Grave</i>	Zilia!	[7 Takte]
3/4 E-Dur <i>Allegro sempre più animato</i>	Già mi chiama + Zilia!	[63 + 7 Takte]

¹⁵ Vgl. Francesco Morlacchi, *Romanza e Coro nell'Opera Colombo*, Klavierauszug von C. L. Kaehler, Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 5005 [1830].

¹⁶ Ramon Carnicer, *Il Colombo*, hg. von Jürgen Maehder, Berlin 1991 (nur als Leihmaterial erhältlich).

Ramón Carnicer, Scena ed Aria Zilia, Madrid 1831:

4/4 Es-Dur	<i>Andante</i>	instrumental	[12 Takte]
		Mi fia bassa – Zilia	[13 + 3 Takte]
		Già mi chiama	[14 + 3 Takte]
4/4 Es-Dur	<i>Allegro agitato</i>	instrumental	[4 Takte]
		Prega, prega	[18 + 4 Takte]

[Fortsetzung mit neuem Text)]

4/4 Es-Dur - *piu mosso* Io non chiedo

Ganz anders, aber womöglich noch origineller, ist die Lösung in der Romanze der Selene in *I saraceni*. Morlacchi hat diese nach der venezianischen Aufführung 1832 für Dresden unter dem Titel *Il rinnegato* musikalisch gründlich überarbeitet, wobei er, wie er einem Freund schrieb, darauf achtete, möglichst alles zu entfernen, was an Rossini, gemeint ist wohl der Personalstil Rossinis, erinnern könnte¹⁷. In dieser überarbeiteten Fassung beginnt die Romanze (Nr. 12) mit einem langen Orchestervorspiel, in dem Soloklarinette und Harfe eine prominente Rolle spielen. Es folgt ein einfaches und knapp gehaltenes Rezitativ „Oh qual silenzio“. Daraufhin setzt 4/4 G-Dur *Andante religioso* ein Bläserchoral ein, zwischen dessen vier Choralzeilen Selene unbegleitet ihren Text ab „Oh gioja“ vorträgt. Es folgen nun 3/4 G-Dur *Andante espressivo* die drei jeweils durch kurze Zwischenspiele getrennten, reich kolorierten Strophen der Romanze. Den Abschluss bildet ein *Larghetto religioso* 4/4 G-Dur, bei dem ein „Coro religioso che si canta in distanza accompagnato dall’Organo“ erklingt, bei dem die letzten beiden Verszeilen Selenes zunächst interpoliert werden, um abschließend simultan zu erklingen, damit auf subtile Weise die wiedererlangte christliche Devotion Selenes andeutend¹⁸.

¹⁷ Morlacchi schrieb am 2. April 1832 an seinen Freund Francesco Peluti in Venedig: „Nello spazio di 18 mesi, con comodo ho *ricomposto tutto* il libro de’ Sacraceni in Sicilia [...]. Si chiama la mia nuova opera il *Rinegato*. [...] In questa mia composizione ho voluto evitare tutti i luoghi comuni delle composizioni moderne e rossiniane, cioè gabalette, crescendo, ripetizioni, e abuso di rumore; e tutto mi è riuscito al di là de’ miei desiderii. Il giudizio di tutti i critici è, che questa musica è tutta drammatica, tutta originale, sempre bel canto, con un istromentale d’un genere tutto nuovo, per l’effetto che producono i 4° corni e le trombe cromatiche, cori e pezzi d’insieme ripieni di scienza musicale, e modulazioni tutte imprevedute e affatto nuove, cosa ben rara al giorno d’oggi.“; vgl. Michelangelo Pascale, *Le lettere veneziane di Morlacchi*, in: *Morlacchi e la musica* (wie Anm. 4), S. 150.

¹⁸ Francesco Morlacchi, *Scena e Romanza Di sereni, di ridenti nell’opera Il rinnegato*, Riduzione dell’Autore, Milano: Ricordi, VN: 7097 [1833].

4/4 Es-Dur	<i>Largo</i> (Einleitung: Harfe, Klarinette)
Rec.	Oh qual silenzio
4/4 G-Dur	<i>Andante religioso</i> (Bläserchoral mit Rezitativeinschub „O gioia“)
3/4 G-Dur	<i>Andante espressivo</i> – Di sereni, di ridenti
4/4 G-Dur	<i>Larghetto religioso</i> (Fernchor mit Orgelbegleitung „Misti al fumo“ + Selene „Sacri cori“)

Nach Rossini klingt diese Stelle wahrlich nicht, Meyerbeer aber dürfte den Einfall gutgeheißen haben. Umso mehr ist zu bedauern, dass Morlacchis schwindende Gesundheit es ihm verwehrte, sein letztes Opernprojekt, an dem er 1835 bis 1838 sporadisch arbeitete, zum Abschluss zu bringen. Es wäre dies eine *Francesca da Rimini* auf das Libretto Felice Romanis geworden¹⁹ und damit justament jene Oper, die zu schreiben die Mailänder Zensur Meyerbeer 1820 verwehrt hatte, so dass dieser ersatzweise auf die *Margherita d'Anjou* verfiel.

Betrachtet man das spätere Operschaffen Morlacchis im Zusammenhang und sowohl aus italienischer als auch aus deutscher Perspektive, so wird sehr deutlich, dass er beginnend mit *Tebaldo e Isolina* eine Art von Spagat wagte, der durch die Ambivalenz von heroischer Selbstüberwindung und Einwirkung des Wunderbaren sowohl dem italienischen wie dem deutschen Publikum ermöglichen sollte, die Oper jeweils auf eigene Weise zu rezipieren. Diese Anlage kann man auch im *Colombo* und in *Il rinnegato* wiederfinden. Es stellt dieser Versuch in jedem Fall einen Sonderweg der Musikgeschichte dar, und womöglich könnte gerade in diesem ambivalenten Charakter seiner Spätwerke für heutige Aufführungen ein Chance liegen: Ihrer Anlage nach vermeiden diese Stücke allzu simple Rollencharaktere und vorhersehbare Handlungsmuster. Und im Gegensatz zu vielen reinen Belcanto-Opern verfügen die Plots über Situationen, die aus heutiger Sicht ein kritisches Hinterfragen seitens der Regie erlauben würden. Das sollte eigentlich Anreiz genug sein, diese einmal auch in szenischer Realisierung zu erproben.

¹⁹ Entsprechende Ankündigungen finden sich in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Jg. 37, Nr. 1 (7. Januar 1835), Sp. 13 und Jg. 38, Nr. 50 (14. Dezember 1836) Sp. 836.