

# Giuseppe Sartis "Giulio Sabino" als repräsentative Opera seria der Haydn-Zeit

Sigrid WIESMANN, Wien

Eberhardt Klemm  
zum 60. Geburtstag

Giuseppe Sarti, 1729 geboren und 1802 gestorben, war in den 1780er Jahren in den deutschsprachigen Ländern berühmt und in den 1820ern berüchtigt: berühmt wegen der Oper *Giulio Sabino*, die, für Venedig geschrieben, in Wien ungewöhnlich erfolgreich war, berüchtigt wegen einer bornierten Kritik an der Harmonik in Mozarts Streichquartetten, die er zwar nicht publizierte, über die aber eine Nachricht in die *Allgemeine musikalische Zeitung* gelangte. Sartis *Miserere* gehörte zu den beliebtesten Kirchenstücken der Epoche, wurde allerdings von E.T.A. Hoffmann im Vergleich zu Palestrinas *Miserere*, das in Wirklichkeit von Marc'Antonio Ingegneri ist, als "weichlich" getadelt.

*Giulio Sabino* ist - in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ist ein Exemplar der gedruckten Partitur überliefert - Sartis bekannteste Oper und zugleich - wie die Kenner versichern, deren Anzahl allerdings gering ist - seine bedeutendste. Sie fällt, 1781 entstanden, in die Zeit des Übergangs vom metastasianischen Operntypus zur neuen Opera seria des 19. Jahrhunderts, in der allmählich Ensembleszenen gleichberechtigt neben die früher allein herrschende Arie traten<sup>1</sup>. Glucks Opernreform, die streng genommen nur ein Reformversuch neben mehreren anderen war, wobei der Ausdruck "Reform" in der neueren Opernforschung allmählich seine festen Umrisse zu verlieren scheint, war in Italien wirkungslos geblieben, wie denn insgesamt die Experimente mit der Oper, gleichgültig, ob sie von italienischen oder ausländischen Komponisten ausgingen, außerhalb Italiens stattfanden, wenn man von Parma, gewissermaßen einer französisch beeinflussten Enklave innerhalb Italiens, absehen darf.

Das Maß, in dem eine für ein italienisches Theater komponierte Oper der 1780er Jahre als fortgeschritten gelten darf, ist also immer noch die Abweichung vom metastasianischen Typus, nicht eine Beziehung zu Reformbemühungen, die in Italien keine Rolle gespielt hatten.

Man kann nun fragen, ob die allmählichen Veränderungen in der musikalisch-dramaturgischen Struktur, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts abzeichnen, primär von musikalischen oder von dramaturgischen Neuerungen ausgingen. Daß die Dramatik das überkommene Schema, wenigstens an einigen Stellen, zu durchbrechen versuchte, ohne daß die Musik die Mittel bereit hielt, die dem gerecht werden konnten, ist ebenso denkbar wie der umgekehrte Fall, daß die Musik, vielleicht sogar inspiriert von der Entwicklung der Symphonie, von sich aus über die Grenzen des Traditionellen hinausdrängte, die in der Librettistik einstweilen noch gewahrt wurden.

Das Libretto, bei dem nicht feststeht, von wem es stammt - die überlieferte Zuschreibung von Pietro Giovannini ist von John A. Rice bestritten worden<sup>2</sup> - unterscheidet sich vom traditionellen metastasianischen Typus vor allem durch

die Stellung und die dramaturgische Funktion der Arien. Es gibt zwar noch Abgangsarien, aber sie bilden eher die Ausnahme als die Regel; und die häufige Plazierung einer Arie in der Mitte einer Szene stellt das Korrelat zu der Tatsache dar, daß die Arien nicht mehr in dem Sinn austauschbar sind, wie es in den Texten von Metastasio, sei es auch gegen den Willen des Dichters, der Fall war. Sie bilden melodisch herausgehobene Teile in einem musikalisch-dramaturgischen Gefüge, in dem die Rezitative gleichberechtigt neben den geschlossenen Nummern stehen.

Der Versuch, *Giulio Sabino* einer musikalisch-dramaturgischen Strukturanalyse zu unterwerfen, kann von der Prämisse ausgehen, daß es auf dem Stand des metastasianischen Operntypus, den das Werk interpretiert, nicht mehr genügt, eine Zweiteilung in Aktion und Kontemplation - einer Aktion, die die Rezitative füllt, und einer Kontemplation, deren Ort die Arien sind - zugrunde zu legen. Man kann vielmehr als Voraussetzung gelten lassen, daß zwischen der eigentlichen Handlung und den abgeschlossenen Nummern, in denen die Musik zur Geltung kommt, ein engerer Zusammenhang besteht als er in der früheren Opera seria üblich war. Um eine Beschreibung möglich zu machen, möchte ich vorschlagen, vier Schichten der Handlung zu unterscheiden:

1. Die Grundhandlung, die gewissermaßen das tragende Gerüst bildet,
2. eine darübergelagerte Intrigue, deren Funktion es ist, Situationen herbeizuführen, die sich musikalisch ausnutzen lassen,
3. eine Nebenhandlung, die man sich ohne Verlust für den Verlauf des Dramas auch wegdenken kann, und
4. Aktschlüsse, die auf musikalische Ensemblewirkungen berechnet sind.

Daß die Nomenklatur, die ich anzuwenden versuche, behelfsmäßig und vorläufig ist, braucht kaum gesagt zu werden.

Die Handlung wird immer noch von sechs Personen bestritten, den berühmten "sei personaggi", die nicht zufällig bei Pirandello einen Autor suchen. Zwei Personen sind Tenöre, zwei Sopran-Kastraten und zwei Soprane. Der Stoff ist in der Substanz historisch und wird von Tacitus und Dio Cassius überliefert. Die Geschichte spielt in Gallien im 1. Jahrhundert, zur Zeit Vespasians, dessen Sohn Tito gallischer Gouverneur ist. Wieder einmal demonstriert der Schluß, obwohl es sich ursprünglich um ein für Venedig geschriebenes Werk, also nicht um eine Hofoper handelt, die Milde des Herrschers, "La clemenza di Tito" Tito verzeiht dem Gallierfürsten Giulio Sabino nicht nur einen fehlgeschlagenen Aufstand, sondern auch die Tatsache, daß sich Epponina, der Titos Liebe gehört, als Sabinos Gattin erweist.

Die Grundhandlung, deren Fluchtpunkt der geschilderte Schluß ist, läßt sich mit wenigen Sätzen erzählen. Giulio Sabino, der sich zehn Jahre lang vor den Römern verborgen hielt, wagt sich zum ersten Mal aus den unterirdischen Gewölben hervor, in denen er von Epponina, einer geborenen Römerin, versteckt wurde. Als Tito, der Epponina liebt und Sabino tot glaubt, dem Feind gegenübersteht, wird ihm Sabino von Epponina als einstiger Freund ihres verstorbenen Gatten vorgestellt. Sabino kann von Epponina nur mit Mühe davon überzeugt werden, daß es nicht Tito ist, den sie liebt. Ein Aufstand der Gallier, den Sabino anführt, schlägt fehl. Sabino wird von Tito entdeckt, nimmt Ab-

schied von Epponina, der gleichfalls der Tod droht. Tito bedrängt vergeblich Epponina, sich von Sabino zu trennen. Sabino wird zur Hinrichtung geführt. Im letzten Augenblick aber verzeiht Tito.

Aufschlußreich ist die Anzahl der insgesamt 20 geschlossenen Nummern, die sich auf die Grundhandlung beziehen. Dazu gehören nicht nur die Auftrittscavatine Sabinos, der die unterirdischen Gewölbe verlassen hat, sondern im 1. Akt auch die Arie Titos, in der Sabino Epponina unter falschem Namen vorgestellt wird, sowie das Schlußduett, in dem der Eifersuchtskonflikt zwischen Epponina und Sabino sich auflöst. Im 2. Akt ist es strenggenommen nur die Abschiedsarie des zum Tode verurteilten Sabino, die der Grundhandlung angehört. Im 3. Akt schließlich sind die beiden Arien, in die sich die Auseinandersetzung zwischen Tito und Epponina spaltet, ferner der Marsch zur Richtstätte und schließlich sowohl Sabinos Finalrondo als auch der Schlußchor, in dem die Entscheidung des Herrschers gefeiert wird, Teile der Grundhandlung, sodaß man demnach sagen kann, daß aus ihr ein erstaunlich großer Teil der musikalisch geschlossenen Nummern herauswächst. Und es ist wohl keine Übertreibung, in diesem Charakteristikum und in dem großen Gewicht, das die Rezitative haben, einen in die Zukunftweisenden Zug des Werkes zu sehen. Die Nebenhandlung, die mit Sabinos Confidenten einerseits und Sabinos Schwester andererseits bestritten wird, ist, wie erwähnt, dramaturgisch bedeutungslos. Musikalisch aber führt sie, was bei der Verschlingung von Staatsaffäre und Liebesintrige nicht schwer zu erreichen war, zu immerhin vier Arien mit wohlgestuften Affekten.

Aufschlußreicher ist, daß sich die Grundhandlung erzählen ließ, ohne daß von Annio, dem Intriganten des Stücks - es handelt sich um den Vertrauten Titos mit einem einzigen Wort die Rede sein müßte. Musikalisch aber ist die Intrige, die Annio anstiftet, von nicht geringer Bedeutung. Annio spiegelt vor, daß Epponina (die auch er liebt) von Vespasian nach Rom befohlen sei; und später, im 2. Akt, versucht er, Epponina damit zu erpressen, daß er Sabinos Identität entdeckt hat. Aus dem ersten Intrigenmoment resultiert eine Szene, in der Epponina Tito bittet, in Gallien bleiben zu dürfen, eine Szene, die nicht nur eine Arie Epponinas, sondern auch eine Kontemplation Titos darüber, ob er der Liebe zu Epponina oder dem vermeintlichen väterlichen Befehl folgen soll, enthält: Ohne den Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, das Erbstück Corneilles in der metastasianischen Oper, war schlechterdings kein Libretto zu bestreiten.

Annios Erpressungsversuch führt zu einem Rondo Epponinas, nicht zu einem Duett - wie denn insgesamt die musikalisch-dramaturgische Entwicklungsstufe, auf der in Duetten Konflikte ausgetragen werden, bei Sarti noch längst nicht erreicht ist. Der Abschied Sabinos von Epponina ist eine Arie, und nicht wie es nach unseren Begriffen von Dramaturgie näher läge, ein Duett; und die Auseinandersetzung zwischen Tito und Epponina ist, wie bereits gesagt wurde, abgesehen von den Rezitativen, in zwei Arien zerlegt. Man kann also sagen, daß zwar das Schlußduett des 1. Aktes, Sabinos Versöhnung mit Epponina, als Bestandteil der Grundhandlung dramaturgische Funktion besitzt, daß aber in der Regel die Ensemblenummern, die Schlußstücke sind, nicht im Drama als eine Konfiguration von Konflikten begründet sind, sondern dazu dienen, musikalische Finalwirkung zu erzielen. Das Terzett zwischen Tito, Sabino und Epponina am Schluß des 2.

Aktes steht nicht dort, wo es dramatisch am effektivsten wäre, sondern ist, durch den Gang der Handlung mühsam motiviert, ein musikalisch krönendes Ensemble und nichts sonst.

Man kann also, wie eingangs behauptet wurde, rückblickende und vorwärtsweisende Züge in Sarti's *Giulio Sabino* dadurch unterscheiden, daß man, um die Relation zwischen geschlossenen Nummern und dramaturgischer Struktur zu charakterisieren, vier Schichten der Handlung unterscheidet. Es zeigt sich daran, daß die Verbindung von Grundhandlung und Musik, das Gesetz der musikalischen Dramaturgie im 19. Jahrhundert, bereits weitgehend ausgeprägt ist, daß aber die Einfügung einer Nebenhandlung sowie einer Intrige, von der Teile der Grundhandlung überformt werden, noch unentbehrlich erscheint, um die musikalische Struktur, die Sarti als Prinzip einer Opera seria vorschwebte, bestreiten zu können.

#### Anmerkungen:

- 1 Vgl. Friedrich Lippmann, *G. Sarti: "Giulio Sabino" e "Alessandro e Timoteo"* in: *Musica e spettacolo del convegno di studi indetto dell' istituto di musicologia*, Parma 1984, S. 105-115.
- 2 Vgl. John A. Rice, *Sarti's Giulio Sabino, Haydn's Armida, and the arrival of opera seria at Eszterháza*, in: *The Haydn Yearbook XV*, Cardiff 1984, S. 183.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1992

Band/Volume: [090](#)

Autor(en)/Author(s): Wiesmann Sigrid

Artikel/Article: [Giuseppe Sartis "Giulio Sabino" als repräsentative Opera seria der Haydn-Zeit. 127-130](#)