

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Ein Künstlerbild der Romantik : Torquato Tasso von Gaetano Donizetti

Autor: Taller, Ellen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858803>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ein Künstlerbild der Romantik

Torquato Tasso von Gaetano Donizetti

Ellen Taller

Nicht viele Künstler hatten eine derart epochenübergreifende und breite Ausstrahlung wie der Dichter Torquato Tasso, dessen Leben und Werk der Literatur, Malerei und Musik zahlreiche Impulse gab. So wurden verschiedene Episoden aus *La Gerusalemme liberata* in literarische Werke eingeflochten, von der Malerei zum Sujet genommen und immer wieder zu Opern vertont.¹ Die *Rime* führten zu einer unüberblickbaren Zahl von Madrigalkompositionen.² Seine ausserordentlich turbulente Biographie, um die sich zudem einige Legenden ranken, wurde zu Dramen verarbeitet, und auch für die bildenden Künste waren imaginäre Szenen aus dem Leben des Dichters eine Inspiration. Und als Charles Baudelaire sein Sonett über Eugène Delacroix' Bild *Le Tasse dans la maison des fous* schreibt³, ist Tasso schon längst zum Symbol des Künstlers geworden, der an der Realität zerbricht. Doch die Musik findet erst in dieser Zeit der Romantik zur Person des Dichters bzw. des Künstlers im allgemeinen, wie die Entstehung von Bühnenwerken und programmatischen symphonischen Kompositionen zeigt.⁴

1 Vgl. Andrea Buzzoni (Hg.), *Torquato Tasso tra Letteratura Musica Teatro e Arti figurative*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale. 1985. An Opernthemem z.B. *Sofronia und Olindo*, *Tancredi* und hauptsächlich *Armida*.

2 Zu einzelnen Aspekten von Tassos Einfluss auf die Musik siehe Maria Antonella Balsano u. Thomas Walker (Hg.), *Tasso, la Musica, i Musicisti*. Florenz: Olschki. 1988.

3 Vgl. S. 116–117.

4 So komponierten etwa weder Rossini, Bellini noch Verdi eine Oper, die ein Künstlerleben zum Thema hat. Zu erwähnende Ausnahmen sind die Opern *Milton* von Gaspare Spontini (1804) und *Lully et Quinault* von Niccolò Isouard (1812). Interessanterweise besteht in beiden Fällen eine Verbindung zu Tasso: Miltons *Paradise lost* wurde von Tassos *Il mondo creato* beeinflusst, und Quinault schrieb den Text zu Lullys 1686 uraufgeführten Oper *Armide*.

1. Donizettis *Torquato Tasso*

Ein frühes Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Leben und der Persönlichkeit Tassos in der Musik ist die 1833 von Gaetano Donizetti komponierte Oper *Torquato Tasso*. Könnte man Giacomo Ferretti, dem Librettisten des Werkes, Glauben schenken, so wäre es die erste Oper überhaupt, die sich den berühmten Dichter zum Thema macht, schreibt er doch im Vorwort seines Textbuchs, er hätte nicht der Versuchung widerstehen können «d'essere il primo a consegnare arditamente questo sublime Italiano alla scena Melo-Drammatica». Doch ging zumindest die 1821 entstandene und heute vollkommen vergessene Oper *La mort du Tasse* von Manuel Garcia voraus.⁵

Donizetti erfüllte sich mit der Komposition des *Tasso* einen lange gehegten Wunsch. An seinen ehemaligen Lehrer Simon Mayr schreibt er: «Da molti anni desiderava sopra sì gran poeta far qualche cosa».⁶

Wieviel ihm diese Oper bedeutete, zeigt auch die intensive Auseinandersetzung mit verschiedenen literarischen Quellen: «Lessi Goethe, Rosini, Goldoni, Duval, Serassi, Zuccala e le ultime cose del Missirini che dovea donare all'Italia per mezzo della soppressa antologia; e da tanti e da tante cose alle quali aggiungo ora quelle del sig. Colleoni ne formo un piano, e da quello un' Opera.»⁷

Torquato Tasso wurde am 9. September 1833 in Rom im Teatro Valle erfolgreich uraufgeführt.⁸ Donizetti berichtete dem Tenor Gilbert Duprez: «Il mio *Torquato* è stato felicissimo, ed ogni sera più.»⁹ Nach der Uraufführung blieb die Oper in Italien wie im Ausland jahrzehntelang auf der Bühne.¹⁰

5 Später entstandene Kompositionen sind z.B.: Felipe Pedrell (1841–1922): *El Tasso a Ferrara* (1881); Eugène d'Harcourt (1861–1918): *Le Tasse* (1903). Neben Liszt' Symphonischer Dichtung *Tasso, Lamento e Trionfo* (1849) komponierte Benjamin Godard eine dreiteilige Dramatische Symphonie (1878).

6 Rom, 27. Mai 1833. In: Guido Zavadini, *Donizetti, Vita – Musiche – Epistolario*. Bergamo. 1948. Nr. 95, S. 310.

7 Zavadini, S. 309 (gleicher Brief wie Anm. 6). Bei den «cose [...] del sig. Colleoni» muss es sich um Werke Tassos handeln, die Giovanni Colleoni, wie aus einer im Brief gemachten Bemerkung hervorgeht, Donizetti zukommen liess.

8 Auch die Widmung der Partitur unterstreicht die Bedeutung, die Donizetti seinem Werk beimass: «alla città che lo concepì, a quella dove vidde la luce ed a quella che ne ebbe la salma, cioè Bergamo [dem Heimatort von Tassos Vater], Sorrento e Roma»; und fügt hinzu: «Dedica bizzarra, ma, che mi piace». Brief an Giovanni Ricordi, 6. August 1833, In: Zavadini, Nr. 111, S. 326.

9 In: Guglielmo Barblan u. Frank Walter (Hg.), *Studi Donizettiani*, 1. Bergamo. 1962. S. 17.

10 Vgl. William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*. Cambridge: Cambridge University Press. 1982. S. 79: «[...] Tasso held the stage for a generation not only in Italy, for it was given with considerable success at various theaters in Germany and Austria».

Wie hoch der Stellenwert des Tasso für Donizetti persönlich war, sieht man an seiner Reaktion auf die Eingriffe der neapolitanischen Zensur. Nach seinem Bericht verlangte Königin Maria Cristina aufgrund ihrer verwandtschaftlichen Beziehungen, keine Bühnenwerke zuzulassen, in denen das Haus Este involviert war. Aus diesem Grund wurde in Neapel *Torquato Tasso* als *Sordello* gegeben. Goito Sordello war einer der bedeutendsten italienischen Troubadours provenzalischer Sprache, lebte jedoch im 13. Jahrhundert.¹¹ Somit wurden die aus Tassos Leben zusammengetragenen «Fakten» ad absurdum geführt:

« ...

Canta versi Sordello a questi invitti

Che dugent'anni dopo furon scritti

...

Che se quel nome togli della scena,

È inutil tutto il resto che vi resti.

Scrissi quel libro sol pel nome invito

Che senza quel, de cazzi, l'avrei scritto.

Veri fur que' versi che improvvisa

E vero il furto, vero fu il duello,

Vero quel delator che il Duca avvisa,

Vero che Leonora gli donò l'anello.¹²

Vero che come pazzo fu trattato.

E per sett'anni imprigionato.

... »¹³

Es überrascht, dass im Gegensatz zur konventionellen Disposition der Stimmcharaktere, wie sie zur Zeit der Belcanto-Oper etabliert war, Tasso ein Bariton ist. Ursprünglich war es Donizettis Absicht, die Titelpartie von einem Tenor singen zu lassen: « [...] avrei voluto un Rubini per protagonista, ma sia effetto del caso, o non saprei che, tutti i miei patrioti tenori mi han dimostrata la millesima parte di amicizia degli esteri ... Mi getto adunque

11 Goito Sordello: um 1200 bis 1269 (oder 1270). Dante machte ihn in den Gesängen VI, VII und VIII des *Purgatorio* seiner *Divina Commedia* zu einer der Hauptfiguren. Auch Sordello war, allerdings nur kurze Zeit, im Dienste der Este.

12 Die Übergabe des Rings fand im Duett Eleonore–Tasso aus dem zweiten Akt statt, gerade vor Beginn des *Cantabile affettuoso*. Dieser Abschnitt wurde jedoch im Autograph nachträglich gestrichen, wobei nicht klar ersichtlich ist, ob von Donizetti oder fremder Hand.

13 In: Zavadini, S. 864–865, Appendice A Nr. 4. In Briefen fasste Donizetti hier und da seine Gedanken in Versform.

fra le braccia di un estraneo e Ronconi¹⁴ farà il Tasso.» Dass Tasso ein Bariton wurde, war somit eine pragmatische Notwendigkeit und keine bewusste Distanzierung von den traditionellen Stimmcharakteren¹⁵.

1.1 Das Libretto

Giacopo Ferretti versuchte auf zweifache Art, ein möglichst authentisches Tasso-Bild zu entwerfen. Wie er in seinem ausführlichen Vorwort zum Libretto schreibt, verarbeitete er zum einen verschiedene Begebenheiten und Umstände, die aus dem Leben des Dichters bekannt waren. Zum anderen lässt er Tassos literarische Stimme als solche zu Wort kommen, indem er originale Verse in das Textbuch einarbeitet und zudem die Handlung so gestaltet, dass in zwei Szenen der Dichter seine eigenen, eben authentischen, Verse niederschreibt bzw. vorliest.¹⁶

Ferretti orientierte sich zwar an der historischen Figur des Tasso, nennt andererseits auch den Einfluss der literarischen Quellen auf sein Libretto: «Goldoni, Goethe, Duval, Tosini, e non ha guari il Professor Rosini posero in scena le vicende di quel venerando prigioniero [...] io [...] mi sono giovato, per quanto mi si è permesso, degli altrui applauditi lavori, scostandomi il meno possibile dalla severa storica verità.»¹⁷

Für den Schluss der Oper gab Ferretti jedoch aus dramaturgischen Gründen seinen historischen Anspruch auf: «io mi sono creduto non colpevole

14 Giorgio Ronconi (1810–1890) stand 1833 erst am Anfang seiner glänzenden Karriere. Für Donizetti hatte er bereits in *Il furioso all'isola di San Domingo* mit Erfolg die Titelpartie kreiert (Rom, Teatro Valle, 2. Januar 1833).

15 Auch wenn man dies gern anders sehen würde: «[...] per quanto riguarda la questione del canto e del protagonista, l'incertezza fra Rubini e Ronconi, fra tenore e baritono, risulta ricercata, travagliata, elaborata.» Giovanni Morelli u. Elvidio Surian, *Contagi d'Erminia*. In: Maria Antonella Basano u. Thomas Walker (Hg.), *Tasso, la musica, i musicisti*. S. 197.

16 Die authentischen Tasso-Verse sind im Libretto mittels Kursivdruck kenntlich gemacht (Libretto der Uraufführung: Rom, Tipografia di Michele Puccinelli).

17 William Ashbrook hält folgende Einflüsse fest: «Libretto: based primarily on Giovanni Rosini, *Torquato Tasso* (Pisa, 1832); and secondarily on Carlo Goldoni, *Tasso* (1755), Johann Wolfgang Goethe, *Tasso* (published 1790; acted 1809 [die Erstaufführung fand am 16. Februar 1807 in Weimar statt]), and Byron, *The Lament of Tasso* (1817).» (S. 555) Giovanni Carli Ballola gibt eine hierarchisch andere Reihenfolge an: «gli autori cui Ferretti sembra avere indubitalmente attinto sono, in ordine d'importanza, Carlo Goldoni, Alexandre Duval [*La mort du Tasse*, 1826] e Giovanni Rosini.» Vgl. «Lettura del Torquato Tasso». In: *Atti del 1° Convegno internazionale di Studi Donizettiani*. Bergamo. 1983. S. 202. Ballolas Einteilung ist jedoch entgegenzuhalten, dass der Handlungsverlauf in vielem von Goldoni abweicht.

fingendo ignorata dal Tasso la di lei morte [den Tod Eleonoras], per ottenere un migliore effetto nell'unica scena dell'atto Terzo, non tenendo conto della fuga dal Carcere, e delle talora capricciose peregrinazioni del mio Protagonista prima che il Duca Alfonso ve lo facesse nuovamente rinchiudere.» Vor allem gibt der Schluss die Illusion, Tasso würde jetzt als freier Mann und von seinen Anhängern begleitet direkt zur Dichterkrönung schreiten. In Wirklichkeit zog er nach seiner definitiven Freilassung im Jahre 1586 von Ort zu Ort, bis er 1595 in Rom starb, wenige Tage vor den von Papst Clemens VIII zugesprochenen Ehrungen.

Trotz Ferrettis Bemühungen ist das Libretto eher mittelmässig, mit dramaturgischen Inkonsequenzen, plakativen Charakterisierungen und oft mit in Wortwahl wie Sprachrhythmus allzu flachen Versen. Donizetti selbst spricht von einem «prosaico Libro», das noch nicht einmal lesenswert sei: «Del Tasso non poteva l'esito esser più felice, ma non curarti di leggerne il Libro ... per pietà, per pietà. ... Poteva 40 volte essere migliore; ma io, fiero di cantare (ossia di far cantare) chi cantò armi ed amori, mi buttai a corpo morto sul prosaico Libro, e cantando, e ricantando, feci cantare un' opera a de' cantanti, che non cantan troppo, eccetto il Protagonista (Ronconi). Fuori tu, fuori io, fuori loro, fuori quelli!!! Questo è zero (dice l'impres[ario]), ciò che a lui fa più effetto si è il Teatro pieno.»¹⁸

1.2 Die Handlung

Torquato Tasso ist in drei Akte eingeteilt, die jeweils an einem anderen Ort spielen. In den ersten beiden Akten wird Tassos Konflikt mit dem höfischen Milieu und die Liebesbeziehung mit Eleonora thematisiert. Die Handlung beginnt im Palast der Este in Ferrara und steuert langsam und konsequent auf einen ersten Eklat zu: das Publikwerden von Tassos Gefühlen zu Eleonora d'Este, was durch den Raub einer in Verse gefassten Liebeserklärung möglich wurde. Im zweiten Akt wechselt die Hofgesellschaft auf das Lustschloss *Belriguardo*. Tassos Benehmen führt erneut zum Skandal: ein heimliches Treffen des Dichters mit der Prinzessin¹⁹ wird vom Herzog und einigen Höflingen belauscht. Tasso will Eleonora entführen, worauf ihn Alfonso festnehmen lässt. Der kurze dritte Akt zeigt Tassos Gefangenschaft und Freilassung.

18 An Innocenzo Giampieri, Rom, 17. September 1833. In: *Studi Donizettiani*, 1. S. 18.

19 Mit «Prinzessin» wird hier der von Goethe für Eleonora d'Este verwendete Titel übernommen.

1. 3 Eine Semiseria

Eine Oper, die das Leben und den Charakter Tassos zum Gegenstand hat, stellt man sich zweifellos als *Seria* vor. Die Zusammensetzung der Kompanie des *Teatro Valle* verlangte jedoch nach einer *Bufforolle*.²⁰ Dies führte zur Realisierung des *Tasso* als *Semiseria*, wobei der dritte Akt dennoch eine reine *Seria*-Komposition ist. Unter diesen Voraussetzungen übernahm Ferretti aus Goldonis *Torquato Tasso*, einer *Commedia di cinque atti*, die komische Rolle des Don Gherardo. Ebenfalls Ambrogio, der Diener Tassos, und Eleonora di Scandiano, beide Gegenspieler des Don Gherardo, tragen zeitweise buffoneske Züge.

Die musikalischen Qualitäten der *Buffo*-Partie sind durchaus bemerkenswert. Die beiden Arien des Don Gherardo sind von hinreissender Frische (besonders die zweite, in der er sich für einen begehrenswerten Liebhaber hält) und in den grossen Ensemblesätzen ist sein *Parlando* eine Bereicherung der Polyphonie.

Doch verträgt sich die Komik nur schlecht mit Tassos Melancholie und bringt immer wieder auf irritierende Art tragische Emotionen an den Rand der Lächerlichkeit. Don Gherardos Auftritte haben mehrfach die Effizienz des Elefanten im Porzellanladen. Mit derbem Spott platzt er in die delikatesten Situationen, wodurch die langatmig aufgebaute tragische Grundstimmung konterkariert wird. Dies konnte kaum Donizettis Absicht sein, bedenkt man, mit welcher Motivation er den *Tasso* komponierte. Auch der durchaus reizvolle Gedanke, Donizetti hätte eine bodenständige Komik in sein Werk integriert, um kontrastierend dazu des Dichters weltfremde Züge um so deutlicher hervorzuheben, scheitert am ernüchternden Hörerlebnis.

Es verwundert somit nicht, dass die dominante *Bufforolle* nach einigen Aufführungen doch als problematisch angesehen wurde. Aus einem Brief Donizettis an den Librettisten lässt sich schliessen, dass offensichtlich zur Diskussion stand, die Rolle in eine *Seria*-Partie zu ändern. In der Tat ist der verliebte, eifersüchtige Don Gherardo durchaus als ernste Rolle vorstellbar. Wiederum hielten ganz pragmatische Gründe Donizetti davon ab, eine derartige Überarbeitung in Erwägung zu ziehen: «Del Torquato ti dicea che

20 Vgl. Ashbrook, S. 344.

riducendo la parte in serio era più difficile il farlo eseguire, perchè allora vi abbisogna un altro basso cantante; e chi faria Gherardo a confronto di Tasso?»²¹ Die Theaterpraxis entscheidet.

2. Donizettis Tasso-Bild

2.1 Der Dichter

Ein im *forte* erklingender h-moll-Akkord wird bereits im anschliessenden Takt über die Wechseldominante zur Dur-Parallele geführt – derart beginnt das Vorspiel zu Tassos erstem Auftritt (1. Akt, 3. Szene). Dieser Anfang ist typisch für die Charakterisierung der Titelfigur, da Donizetti in der oft abrupten Gegenüberstellung von Parallel- und Varianttonarten immer wieder Tassos labile Persönlichkeit nachzeichnet. Der Wechsel der Tongeschlechter kann als Motto der Oper angesehen werden.

Bereits beim ersten Erscheinen wird Tasso in seinem eigenen Element, dem Dichten, gezeigt.²² Ganz in Gedanken betritt er die Bühne: *Torquato avvanzasi lentamente come assorto in pensieri di amore*. «Alma dell' alma mia» beginnt sein schwärmerisches und sehnsüchtiges Sinnieren über Eleonora d'Este²³, ein Rezitativ, das *come senza tempo*²⁴ frei gestaltet werden soll. Die Wunschvorstellung, die Prinzessin könne ihm ihre Liebe erklären, führt zur spontanen Inspiration des Dichters: *come colpito da una immagine di contento si appressa rapidamente alla tavola in attitudine d'ispirazione*. Derart in *un momento d'estro poetico* versunken, bemerkt Tasso nicht, wie sein Diener Ambrogio und sein Rivale Roberto den Raum betreten.

21 Neapel, 12. November [1835]. In: Zavadini, Nr. 185, S. 391. Rivalitäten zwischen Sängern waren durchaus ein ernstzunehmendes Problem, wie sich im Zusammenhang mit *Maria Stuarda* zeigte: Giuseppina Ronzi-de Begnis und Anna del Sere, die Interpretinnen der Maria und Elisabetta, kamen sich bei der ersten Orchesterprobe so massiv in die Haare, dass del Sere nach Hause gebracht werden musste. Vgl. Ashbrook, S. 85.

22 Goldoni lässt seine Komödie mit einer vergleichbaren Szene überhaupt beginnen.

23 Hier nähert sich Ferretti sinngemäss Goethes Schauspiel an (2. Aufzug, 1. Auftritt), Tasso zu Eleonore: «Doch sage mir hernach, wo ist der Mann? / Die Frau? mit der ich wie mit dir / Aus freiem Busen darf zu reden?».

24 Die im Partituraautograph eingetragene Bemerkung scheint in Anbetracht eines rezitativen Abschnittes überflüssig. Sie unterstreicht jedoch die Bedeutung, die Donizetti einem möglichst freien Vortag hier zumisst.

Im Verlauf des immer dramatischer werdenden Rezitativs verliert Tasso jeden Bezug zur Realität: «Tutto il mondo è al mio piè. – Dell' universo, / Se a tanto giungo, a me par vile il soglio». Dermassen bewegt, fasst er spontan seine Gedanken in Verse²⁵, *cantando con enfasi ciò che scrive*.²⁶ Mit *Andante* überschrieben, erreicht die in g-moll stehende Kantilene nur mühsam einen melodischen Aufschwung. Dieses *Arioso* ist von einer eindringlichen Melancholie, die sich als weiteres Charakteristikum der Figur des Tassos durch die gesamte Partitur zieht.

Andante Come ispirato

[3] [3] [3] lento

Quan-do sa - rà che d'E-leono - ra mi - a pos - sa go - dermi in li - ber - ta - de a - mo - re

Bsp. 1

Überraschenderweise wird diese *Scena* nicht mit der Auftrittsarie des Protagonisten weitergeführt, sondern es folgt vielmehr ein Duett mit dem gegen Tasso intrigierenden Roberto. Unbeholfen versucht der Librettist Ferretti, hier erneut die Besonderheit des literarischen Künstlers zu verankern, wobei er allerdings über eine plakative Darstellung des Dichters, der seine Verse als «figli» sieht, nicht hinwegkommt.

2.2 Der Dichter und die höfische Gesellschaft

Wie in den meisten Opern Donizettis spielt auch in *Torquato Tasso* der Chor eine passive Rolle. Ohne entscheidend in die Handlung einzugreifen, rätselt er über die Vorfälle am Hofe: Welche der beiden Eleonoren liebt Tasso? Wer hat seinen Sekretär aufgebrochen bzw. das fatale Gedicht, in dem Tasso von seiner Liebe zu Eleonora d'Este spricht, dem Herzog zugetragen? Als eigentlicher Widersacher Tassos tritt der Chor nicht in Erscheinung, vielmehr bildet er den Hintergrund zu dessen skandalösem Benehmen.

25 Für Donizetti selbst war der Moment der Inspiration entscheidend, da er gerade im spontanen Schaffen das für ihn Optimale erreichen konnte: «Sai la mia divisa? Presto! Può esser biasimevole, ma ciò che feci di buono, è sempre stato fatto presto; e molte volte il rimprovero di trascuraggine cadde su ciò che più tempo aveami costato». An Giacomo Sacchero, Wien, 9. März [1843]. In: *Studi Donizettiani*, 1. S. 94.

26 Im dramatischen Handlungskontext sind es gerade diese Verse, die durch Intrigen an die Öffentlichkeit kommen und die Liebe Tassos zur Prinzessin publik machen.

Don Gherardo, der Tasso fälschlicherweise als seinen Nebenbuhler ansieht, entwendet zwar das Eleonoren-Gedicht, bleibt aber ausgesprochen harmlos. Dagegen macht sich der Dichterrivale Roberto perfid Tassos Schwächen zunutze: «Fra l'invidia ed il sospetto / In periglio ognor ti vedo / L'imprudenza dell'affetto / Al tuo cor fatale io credo» (Duett Roberto–Tasso, Akt I).

Tasso wird als eine Gefahr für sich selber dargestellt, da seine zügellose Emotionalität («l'imprudenza dell'affetto») ihn zu verhängnisvollen Ausfälligkeiten verleitet. Sein Jähzorn führt dazu, dass er sich am Hofe mit Roberto duellieren will, was ihm der Herzog verzeiht. Entscheidend ist jedoch ein zweiter Vorfall. Der Herzog vereitelt Tassos Versuch, Eleonora zu entführen, erklärt den Dichter als geistesgestört und ordnet seine Inhaftierung an. Tasso verliert vollends die Fassung und beleidigt den Herzog: «Sei belva in uman volto, / Se chi schiavo è d'amor tu chiami stolto». Seine Worte sind ein leidenschaftliches Plädoyer für eine Lebensauffassung, welche Liebe und Emotionen, ganz im Sinne der Romantik, als oberstes Gesetz verherrlichen.²⁷

2.3 Tassos Begegnungen mit Eleonora d'Este

Die Liebe zwischen dem Dichter und der Prinzessin gehört der Legende an, die durch die erste, 1621 von Giambattista Manso geschriebene Tasso-Biographie ausgelöst wurde. Sie ist so effektiv, dass kaum ein Tasso-Drama auf sie verzichtete, und erwartungsgemäss spielt dieser standesbedingte Liebeskonflikt auch in Donizettis Oper eine zentrale Rolle.

Zweimal stehen sich Tasso und Eleonora alleine gegenüber, zwei Duette, denen sich jeweils ein Aktfinale anschliesst. In beiden Nummern findet bis zum Beginn der Cabaletta der erste Teil zu einer individuellen Realisierung, die eindeutig über die konventionelle Disposition hinausgeht.

Im Duett des ersten Aktes offenbaren sich Tasso und Eleonora ihre Gefühle. Das Liebesgeständnis erfolgt in einer allmählichen Annäherung, die sich in der formalen und melodischen Gestaltung widerspiegelt.

²⁷ In beiden Fällen konnte sich Ferretti auf historische Tatsachen abstützen. Tasso hatte einen Diener mit dem Messer angegriffen, worauf er Hausarrest erhielt. Fatal wurde ihm jedoch sein Benehmen, als er bei der Hochzeit von Alfonso II diesen massiv beleidigte. Tasso wurde für geistesgestört erklärt und inhaftiert.

Ermöglicht wird diese Annäherung, indem Tasso auf Bitten der Prinzessin aus *La Gerusalemme liberata* vorliest. Tasso entscheidet sich für die Episode von Olindo und Sofronia. Die naheliegende Identifikation von Tasso mit Olindo bzw. Eleonora mit Sofronia erzeugt eine offensichtliche Parallelität zwischen der *Gerusalemme*-Episode und dem realem Moment – Eleonora: «Ei sè in Olindo, me in Sofronia dipinse!»; Torquato: «Che di me parlo ah! comprendesse almeno!». Diese handlungsmässige Korrespondenz zeichnet Donizetti im Musikalischen nach, indem er für die Lektüre der Verse auf diejenige Melodie zurückgreift, mit der Tasso bei seinem ersten Auftritt das Eleonoren-Gedicht niederschrieb. Diese Verse reflektieren somit in doppeltem Sinne Tassos intimste Emotionen.

Andante commodo

(leggendò) Co-lei Sof - ronia O - lin - do eg - li s'appel - la d'una cit - ta - de entram - bi e d'u - na fede

Bsp. 2

Eleonora fällt dem Dichter dann ins Wort, wenn der Text ihren eigenen Emotionen widerspricht («Non ti sprezzo...»). Damit ist der Bann gebrochen, das *as-moll* der Lesung hellt sich zu *As-Dur* auf. Es folgt ein mit *Larghetto* überschriebener Teil, der als grösserer Abschnitt wohl einem *Tempo primo* entspricht, jedoch in sich melodisch wie rhythmisch stets steigierende Phrasen gegliedert ist. Anstatt dass – wie üblich – die gleiche Kantilene nacheinander von den Solisten gesungen wird oder dass jedem eine eigene Melodie zugeteilt wird, findet sich hier eine Aufstückelung, wodurch die Handlung kontinuierlich vorwärtsdrängt. Die *Cabaletta* wird zwar durch das kurze *Tempo di mezzo*, in dem Eleonora dem Drängen Tassos nachgibt und ihm ihre Liebe gesteht, ausgelöst. Im dramaturgischen Kontext ist dieses Geständnis jedoch mehr als der konventionelle Handgriff, der die *Cabaletta* ermöglicht, sie wird hier zum zwingenden Höhepunkt des Duetts.

Im zweiten Duett ist der erste Teil als Ganzes ein herausragendes Beispiel für eine nahezu aus dem Moment gestaltete Melodik. Die Melancholie, die als Aura im ganzen Werk den Tasso umgibt, ist nie so stark, ja geradezu erdrückend, wie hier. Selbst in der Finalarie erreicht der resignative Gestus nicht diese Expressivität.

Zwar kann man bis zur *Cabaletta* vielleicht noch das traditionelle Schema erkennen. Doch ist die Melodik derart frei gehalten, derart flexibel zwischen den Singstimmen und dem Orchester verteilt, dass sich weit mehr der

Eindruck einer gänzlich offenen *Scena* aufdrängt.²⁸ Die beiden Protagonisten bleiben im Gespräch, kein längerer Soloabschnitt führt zur zeitweiligen Dominanz eines Partners. Auch im *Cantabile affettuoso*, dem einzigen längeren ariosen Abschnitt, ist die Melodie nicht wie üblich allein den Singstimmen zugeordnet, so dass dem Orchester nur eine diskrete Begleitfunktion zustehen würde. Vielmehr treten die Sänger mehrfach ergänzend zur jeweils führenden Instrumentalstimme hinzu. In keinem anderen Werk hat Donizetti den Abschied der Liebenden derart verhalten gestaltet. Gerade in dieser Intimität liegt die Ausdruckskraft des Duets.

Cantabile affettuoso

Ob. + Hrn.

Klar. + Fag.

Tasso *p* singhiozzando Eleonora

Va... e d'un al-tro Ah! m'o-di deh

p

Klar.

p cal.

m'o-di già la mor-te è nel mio co-re Ma una la-gri-ma d'a-mo-re il mio ce-ner bag-ne-

Fl.

Tasso Ele. Tasso

rà Di? lo spe-ro? Oh cru-da! Di? E go-di

Bsp. 3

28 Dass Donizetti in *Torquato Tasso* das Primat der Melodie regelmässig in Frage stellt, stiess auch auf Kritik: «Ora che i maestri italiani sembrano più dediti a declamare una frase che a ricercare una cantilena; ora che dessi, inarrivabili da tanto tempo nella melodia – trascurata oggi per la smania d'imitare quanto ci viene da oltre monte – non si curano che dell'armonia e della declamazione, e che la sola filosofia musicale è posta all'ordine del giorno». La Rivista, ottobre 1833. In: Guglielmo Barblan u. Bruno Zanolini, *Gaetano Donizetti, Vita e opere di un musicista romantico*. Bergamo. 1983. S. 187.

Einmalig ist die Anordnung, indem Tasso auf dem Boden liegt, während die beiden Protagonisten, die Tasso umgeben, sich über ihm erheben. Die beiden Protagonisten sind im Gespräch, kein längerer Soloschnitt führt zum zentralen Moment der Handlung.

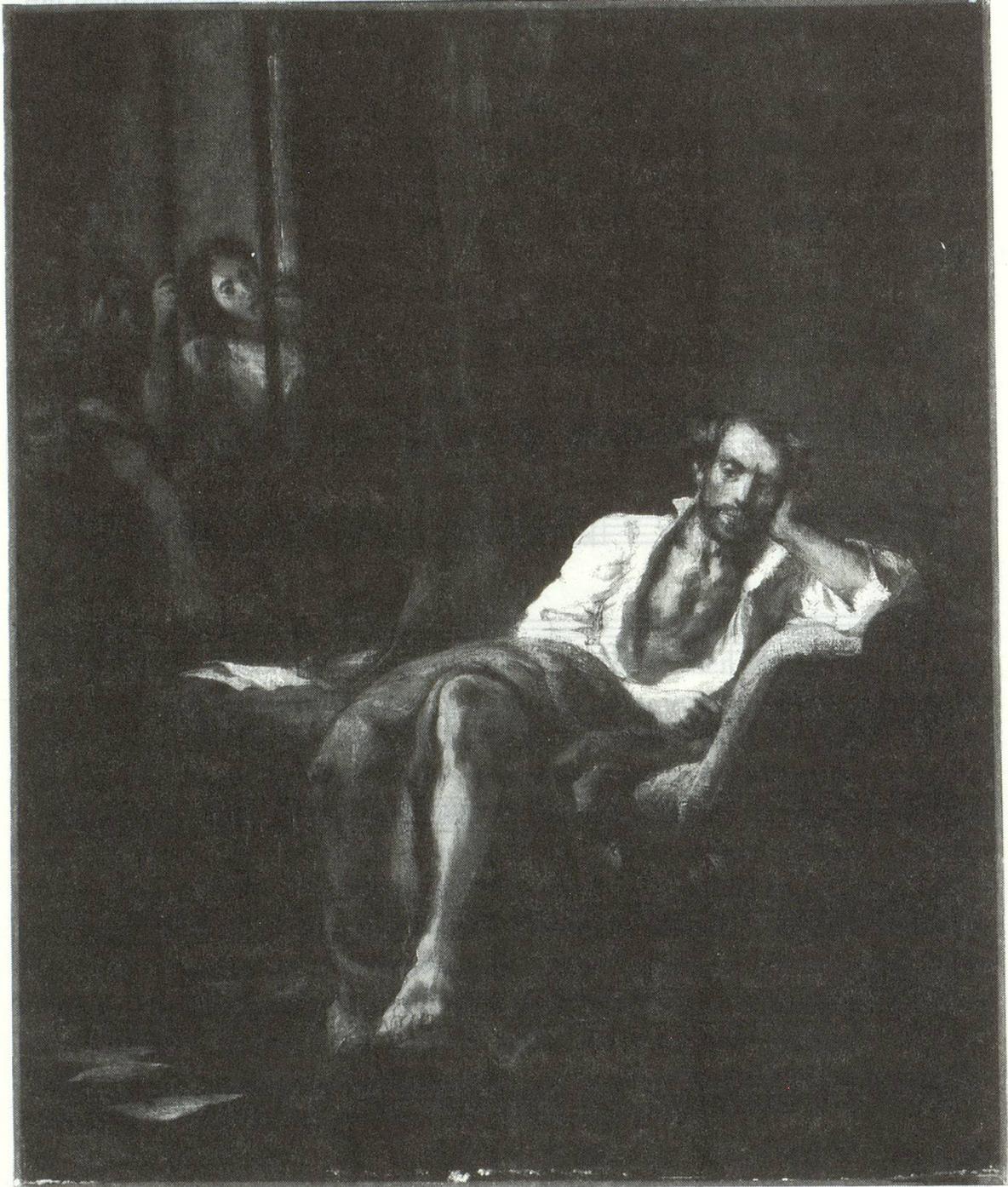


Abb. 1: Eugène Delacroix, *Le Tasse dans la maison des fous* (1839), Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz», Winterthur (Inv. no. 103).

2.4 Gefangenschaft und Dichterkrönung

CHARLES BAUDELAIRE

LES ÉPAVES

XVI

SUR LE TASSE EN PRISON

D'EUGÈNE DELACROIX²⁹

Le poète au cachot, débraillé, maladif,
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme.

Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!

Ein einziges Bild beherrscht den dritten Akt der Oper – Tassos Gefangenschaft. In düsteren, alten Gemäuern fristet der Dichter sein Dasein: «una grata di sbarre di ferro ... libri in disordine ... un rozzo tavolino con fasci di carte, volumi, e recapito da scrivere.»

Der Akt enthält nur eine Arie, die Finalarie des Tasso.³⁰ Es ist die einzige Arie der Titelfigur überhaupt, da Tasso keine *Cavatine* hatte und bis anhin nur in Duetten und den beiden Finali auftrat. Dass das solistische Hervortreten des Protagonisten in dieser Oper bis zum Schluss aufgehoben wird,

29 Der Publikation dieses Sonetts in *Les Epaves* (1866) ging eine Fassung voraus, die Baudelaire ohne Titel liess (1844). Vgl. Claude Pichois (Hg.), Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I. Paris: Editions Gallimard. 1975. S. 1150–1151. Eugène Delacroix malte zwei Bilder, die Tasso in seiner Gefangenschaft zeigen. Das hier nicht abgebildete Bild zeigt Tasso neben zwei Irren in einem Raum (Abb. siehe Buzzoni, S. 420).

30 Der III. Akt von *Torquato Tasso* wurde oft alleine aufgeführt. Vgl. Ashbrook S. 79. Besonders deutlich zeigt dies eine für Neapel gemachte Aufführungsstatistik: Monica Brindicci u. Franco Mancini, *Cronologia degli spettacoli* (1822–1860). In: Franco Mancini u. Sergio Ragni (Hg.), *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*. Neapel: Electa Napoli. 1997. S. 245–246.

ist jedoch vor allem deswegen ungewöhnlich, weil durch diese Disposition eine männliche Hauptperson die Finalarie singt.³¹ Denn die dominierende Rolle der Primadonna führte bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts dazu, dass ihr das Gewohnheitsrecht zustand, an dieser exponierten Stelle mit einer meist auf Virtuosität ausgerichteten Arie, dem *Rondò finale*, zu brillieren.³²

Mit zwei langsamen Arientempi und einer *Cabaletta* ist Tassos Finalarie breiter angelegt, als es der zu Donizettis Schaffenszeit häufigsten Gliederung, der zweisätzigen Arienform, entsprechen würde.³³ Zudem unterstreichen zwei längere Instrumentalvorspiele das Bestreben, dieser Nummer eine besondere Gewichtung zu geben.

Der Akt beginnt mit einem langen Hornsolo, dessen resignierte Grundstimmung hoffnungslose Ausweglosigkeit vermittelt. Die verwendete Tonart c-moll, die häufigen Vorhaltsbildungen, zusammen mit dem getragenen Tempo, schaffen ein romantisches Klangbild und etablieren die Atmosphäre der Finalszene.

Tasso schreitet *in melanconica meditazione* im Zimmer, in dem man ihn gefangenhält, umher und scheint die geistige Orientierung zu suchen: «Qual son! – qual fui? – che chiedo? – ove mi trovo? / Chi mi guidò? – chi chiuse? / Lassò! chi mi affidò? chi mi deluse?»³⁴ So verwirrt wie diese in den Raum gestellten Fragen sind, so aufgesplittert ist deren Vertonung:

31 Eine weitere Ausnahme in Donizettis Œuvre ist die Finalarie des Edgardo in *Lucia di Lammermoor* (1835).

32 Donizetti stellte während seiner gesamten Schaffenszeit die Konvention des *Rondò finale* in Frage. So liess er *Il Paria* (1829) mit einem Ensemblesatz enden, *Marin Faliero* (1835) schliesst mit einem offen gestalteten szenischen Abschnitt. Bei der 1843 uraufgeführten *Maria di Rohan* strich er noch vor der Uraufführung das bereits komponierte *Rondò*.

33 Die dreisätzige Arie etablierte sich bereits in den Opern Rossinis, blieb jedoch generell eine Nebenform. Ausserordentlich häufig verwendete sie Giacomo Meyerbeer in seinen italienischen Opern. Vgl. Sieghart Döhring, Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts (Diss. Phil. Marburg 1969). Itzehoe 1975. S. 637–653.

34 Im Libretto sind diese Worte durch Kursivdruck als authentische Verse des Dichters gekennzeichnet.

Recitativo

Tasso: Qual son? qual fu-i? che chie-do... o-ve mi tro-vo? chi mi gui-

lento

dò? chichiuse? las-so... chi m'af-fi-dò? chi mi de-lu-se?

Bsp. 4

Donizetti entwirft ein melancholisch verklärtes Bild des gefangenen, kranken Tasso. Der Dichter selbst spricht dagegen in seinen Briefen zeitweise von bedrückenden Ängsten, physischen Leiden und Halluzinationen:

Sappia dunque, ch'oltre que' miracoli del folletto, i quali si potrebbero numerare per trattenimenti in altra occasione, vi sono molti spaventi notturni; perché, essendo io desto, mi è paruto di vedere alcune fiammette ne l' aria: ed alcuna volta gli occhi mi sono scintillati in modo ch'io ho temuto di perder la vista; e me ne sono uscite faville visibilmente. Ho veduto ancora nel mezzo de lo sparpiero ombre de' topi, che per ragione naturale non potevano farsi in quel luogo: ho udito strepiti spaventosi; e spesso ne gli orecchi ho sentito fischi, titinni, campanelle, e rumore quasi d'orologi da corda, e spesso è battuta un'ora; e dormendo m'è paruto che mi si butti un cavallo addosso; e mi son poi sentito alquanto diretto: ho dubitato del mal caduco, de la gocciola, de la vista: ho avuto dolori di testa, ma non eccessivi; d'intestino, di fianco, di cosce, di gambe, ma piccoli: sono stato indebolito da vomiti, da flusso di sangue, da febbre. E fra tanti terrori e tanti dolori, m'apparve in aria l'immagine de la gloriosa Vergine, co'l Figlio in braccio, in un mezzo cerchio di colori e di vapori: laonde io non debbo disperar de la sua grazia. E benché potesse facilmente essere una fantasia, perch'io sono frenetico, e quasi sempre perturbato de vari fantasmi, e pieno di maninconia infinita.³⁵

35 An Maurizio Cataneo, 30. Dezember 1585. In: Giorgio Petrocchi (Hg.), *Opere di Torquato Tasso*. Milano: Ugo Mursia Editore. 1961 (2. Aufl. 1964). S. 932–933.

Donizettis Tasso fängt sich wieder im Gedenken an Eleonora («amor non tace»), eine emotionale Beruhigung, die zum musikalischen Ruhepunkt, dem ersten geschlossenen Arienteil, hinführt. Das in B-Dur stehende *Larghetto* («Perchè dell'aure in sen»), eingeleitet von einem virtuosen Flötensolo, vermittelt in einer wiegenden 6/8-Melodie eine heitere Stimmung, die in befremdenden Kontrast zu den sie umgebenden rezitativischen Teilen steht. So ist Tasso nach dem Ende der Kantilene erneut seiner seelischen Verzweiflung ausgesetzt.

Doch dringt nun mit dem Auftritt des Chors die reale Welt in seine Einsamkeit ein: Tasso wird freigelassen und soll zum Dichter gekrönt werden (*Vivace*, A-Dur). Wie sehr diese Ehrung ein zentrales Anliegen Donizettis war, lässt sich daran erkennen, dass gerade diese Melodik des Chors das die Oper einleitende *Preludio* dominiert. Die Nachricht vom Tod der geliebten Prinzessin bewirkt nochmals einen Stimmungsumschwung und löst damit den zweiten langsamen Arienteil aus. Dieses *Cantabile affetuoso* steht in C-Dur, «a typically Donizettian choice of tonality»³⁶, indem der Komponist durch den Widerspruch zwischen Trauer und lichter Dur-Tonart den Eindruck der Entrückung vermitteln will. Die entrückte Atmosphäre wird durch eine kurze Vision verstärkt, in der Tasso seiner Eleonora den Lorbeerkranz zu Füßen legen möchte. Dieser Moment ist innerhalb des *Cantabile* durch das Aufbrechen der getragenen Melodik und den markanten Wechsel der Begleitung als eigenständiger Abschnitt gestaltet.

Auch die abschliessende *Cabaletta* baut Donizetti nach dem Prinzip der emotionalen Polarisierung auf. In c-moll beginnend, wird ein letztes Mal Tassos Trauer thematisiert, bevor in der zweiten Hälfte, mit dem entsprechenden Umschwung nach C-Dur, der Triumph des Dichters zum Ausdruck kommt. Die sowohl inhaltliche wie musikalische Aufspaltung der *Cabaletta* verkörpert noch einmal die emotionale Labilität des Dichters. Schliesslich ist sogar die ungekürzte Wiederholung der *Cabaletta* mit Rückgriff auf den c-moll-Teil dramaturgisch konsequent.

Die Oper endet mit Tassos überschwenglichem Jubel:

Invidi, dileguatevi;
 Roma immortal mi fa.
 ...
 Non vi sdegnate, o Cesari;
 V'è un lauro ancor per me.

36 Ashbrook, S. 348.

Mit diesem Finale entsprach Donizetti dem weit verbreiteten Bedürfnis, dem Dichter Tasso via Kunstwerk die Ehrung zuteil werden zu lassen, die ihm die Realität verweigerte. So war es auch Liszt ein Anliegen, «in Tönen die grosse Antithese des im Leben verkannten, im Tode aber von strahlender Glorie umgebenen Genius zu schildern»³⁷. Eine makabre Überhöhung dieser posthumen Ehrung zeigt die Verwendung von Tassos Totenmaske: Sie wurde in eine Büste eingearbeitet, das Haupt des Dichters mit Lorbeerkranz geschmückt.³⁸

3. Schlussbetrachtung

Torquato Tasso ist in verschiedener Hinsicht ein für Donizetti typisches Werk. Obwohl ihn die Thematik des berühmten Dichters über viele Jahre faszinierte, liess er in die Realisierung dennoch pragmatische Überlegungen einfließen. Und während im Musikalischen mehrfach eine eigene Umsetzung des Handlungsmomentes erreicht wird, ist die formale Gestaltung und Melodieführung oft der Schematik und Routine verhaftet.

Donizetti gelang es durchaus, seinem Tasso die überlieferte Persönlichkeit zu verleihen: Den labilen Charakter, der zwischen Niedergeschlagenheit und Jähzorn schwankt, zwischen Minderwertigkeitsgefühlen und auffahrendem Stolz; einen Charakter, für den die emotionale Überspannung Normalzustand ist. Vor allem aber die Melancholie, mit deren Aura Donizetti den Dichter umhüllt, wird in der Überlieferung hervorgehoben. Sie kommt speziell in melodisch offen gehaltenen Phrasen zum Ausdruck, die oft mehr den gesprochenen Tonfall nachahmen, als dass sie einer gegliederten Melodik folgen. Donizettis Tasso-Bild entspricht ganz dem der Romantik, wie es Goethe formulierte: «Es ist die Disproportion des Talents mit dem Leben».³⁹

1 Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler: Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart/Welmar: Metzler, 1993, S. 115.

2 Neben dem Pseudonym Joh. Kreutzer jun. leistete Strakosky auch das Pseudonym G. W. Merck, unter welchem er und andere Komponisten für den Hamburger Violoncellist August Craux Übersetzungen und Arrangements schrieben (vgl. Hans Hofmann, *Die Er-*

37 Franz Liszt in seinem Vorwort zu der 1849 komponierten Symphonischen Dichtung *Tasso, Lamento e Trionfo*.

38 Vgl. Giovanni Macchia, «Il volto del Tasso». In: Andrea Buzzoni (Hg.), *Torquato Tasso tra Letteratura Musica Teatro e Arte figurative*. S. 4; Abbildung S. 27.

39 Caroline Herder an ihren Mann. 20. März 1789: «Von diesem Stück sagte er (Goethe) mir im Vertrauen den eigentlichen Sinn. Es ist die Disproportion des Talents mit dem Leben.» In: *Goethes Werke* (= Hamburger Ausgabe in 14 Bänden). Hrsg. v. Erich Trunz. Bd. V. München: C.H. Beck. 1982 (10. Auflage). S. 500.

