

Zur Edition

Giovanni Legrenzi: *Il Giustino*, Venezia 1683

Während der Venezianer Karnevalsspielzeit 1682/83 wurden in sechs verschiedenen Theatern zwölf Opern herausgebracht, darunter acht als Uraufführungen. Zu den erfolgreichsten Produktionen gehörte die zweite des Tohneatro Vendramin, die zwischen dem 7. und 12. Februar 1683 ihre Premiere feierte: *Il Giustino* von Giovanni Legrenzi nach dem Libretto von Nicola Beregan.¹ Als hauptsächliches Kriterium für den Erfolg einer Oper galt im späten Seicento eine möglichst glanzvolle Aufmachung. Zu *Il Giustino* vermerkte der Chronist Matteo Del Teglia, »Residente di Toscana«, lapidar: »Nel teatro di San Luca si è principiata la nuova opera

¹ Der Erfolg von *Il Giustino* wurde lediglich übertroffen durch *Il re infante* von Carlo Pallavicino (Libretto: Matteo Noris), vgl. Rudolf Bossard, »... l'Opera du Roy Infant, qui a passé pour le plus beau...« – Annotazioni su *Il re infante* di Matteo Noris e Carlo Pallavicino, Venezia 1683« (Druck für *Musica e Storia* in Vorbereitung). Zur Venezianer Karnevalssaison 1682/83 generell s. R. Bossard, »... prendendo quasi ogni sera il divertimento delle opere in musica« ... – Streiflichter auf die Opernstagione des Winters 1682/83 in Venedig«, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* XXVII (2007), Bern 2008 (= Bossard 2008), 165–237. Zu *Il Giustino* s. Bernd Edelmann, »Legrenzi: Giustino (1683)«, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* III, München 1989, 436–438; R. Bossard, *Giovanni Legrenzi: Il Giustino. Eine monographische Studie*, Baden-Baden 1987 (*Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 79) (= Bossard 1988); vgl. auch ders., »Il trionfo del Giustino«, *Programmheft Il Giustino, Schwetzingen Festspiele 2007*, 9–23; dass. (leicht geändert), *Programmheft Luxembourg Festival Il Giustino, Grand Théâtre de Luxembourg 2008*, 8–17. Das Datum der Premiere von *Il Giustino* scheint nicht zweifelsfrei gesichert; frühestens erfolgte sie am 7., spätestens am 12. Februar 1683, vgl. Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres 1660–1760*, Stanford 2007 (= Selfridge-Field 2007), 159, sowie Bossard 2008, 174, Anm. 43. Zur mutmaßlichen Sängerbesetzung der Premiere Bossard 2008, 217–221.

intitolata Il Giustino, che oltre l'esquisitezza de' musici, riesce assai per le machine«.²

Es gibt gute Gründe dafür, sich in der Jetztzeit für *Il Giustino* zu interessieren: Der Plot darf – bei allen zeitbedingten »Bizarrerien« – als überdurchschnittlich kohärent bezeichnet werden. Vor allem aber ist der Musik hohe Qualität zuzusprechen. Dies gibt sich nicht zuletzt in der großen Bühnentauglichkeit zu erkennen, wie die erste Wiederaufführung seit dem Seicento im Rahmen der Schwetzingen Festspiele von 2007 eindrücklich demonstriert hat.³

1. *Il Giustino* spielt in und um Konstantinopel im frühen 6. Jahrhundert. Zu den Hauptfiguren gehört neben dem Titelhelden das Kaiserpaar Arianna und Anastasio. In der Eröffnungsszene wird die Kaiserin Witwe mit dem neuen Herrscher vermählt, doch es droht Ungemach: Der Aggressor Vitaliano stellt den Kaiser vor die Alternative: Entweder bekommt er Arianna zur Frau, oder er greift Byzanz an. Anastasio nimmt die Herausforderung an und zieht ins Schlachtfeld; Arianna folgt ihm als »Venere armata«, gerät jedoch in Gefangenschaft

² Notat vom 13. Februar 1683 (I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042, fol. 46). Bibliothekssiglen generell nach RISM, vgl. *MGG₂P1* (1999), XXff.

³ Es handelte sich um eine Koproduktion der Schwetzingen Festspiele und des Grand Théâtre de Luxembourg. Premiere in Schwetzingen am 26. April 2007 mit dem Balthasar-Neumann-Ensemble und namhaften Sängern, Leitung Thomas Hengelbrock, Inszenierung Nicolas Brieger; weitere Aufführungen: 28./29.4. und 1.5. 2007. Aufführungen im Grand Théâtre de Luxembourg am 14. und 15. November 2008, Leitung Michael Behringer, teilweise andere Sänger als in Schwetzingen, semiszenische Neufassung, Regie Alexander Schulin. S. auch R. Bossard, »*Il Giustino* redivivus – Zur klingenden Wiedererweckung einer Oper von Giovanni Legrenzi«, *Musik – Raum – Akkord – Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*, ed. Antonio Baldassarre, Bern 2011 (im Druck, erscheint voraussichtlich im Herbst 2011).

Vitalianos, dessen Avancen sie mit einer Ohrfeige quittiert. Vitaliano lässt sie darauf an einen Felsen am Meer binden, auf dass ein Seeungeheuer sie fresse. – Dem Ackerbauern Giustino verheißt Fortuna im Traum eine glänzende Karriere. Er vertauscht den Pflug mit dem Schwert, errettet alsbald die kaiserliche Schwester Eufemia vor einem Waldmonster, befreit später Arianna und gewinnt schließlich die Entscheidungsschlacht gegen Vitaliano. Eufemia hat sich nach ihrer Rettung sogleich in Giustino verliebt, doch er will von Liebe nichts wissen. Dagegen wird Eufemia von Andronico, dem Bruder Vitalianos, begehrt. Um seinem Ziel näher zu kommen, verkleidet Andronico sich als Kammerzofe und tritt in die Dienste der kaiserlichen Schwester; doch seine Bemühungen sind erfolglos. Als er im dritten Akt versucht, Eufemia zu vergewaltigen, ist der Held prompt zur Stelle; er überwältigt den Frevler und wird nun seinerseits von Liebe zu Eufemia ergriffen. – Dem *lieto fine* der Oper steht jedoch die Intrige Amantios, eines Generals von Anastasio, entgegen. Amantio, neidisch auf Giustinos Erfolge, behauptet, Arianna stehe mit diesem in einem Liebesverhältnis. Anastasio, blind vor Eifersucht, verstößt Arianna und lässt Giustino verhaften. – Vitaliano und Andronico, nach ihren Niederlagen gefangen gesetzt, können aus ihrem Turmgefängnis fliehen. Vitaliano trifft auf Giustino, der nach einem Fluchtversuch verletzt und ohnmächtig daliegt. Er will den Helden töten; doch dies verhindert der Schatten seines verstorbenen Vaters, ein Quasi-Deus-ex-machina, der aus dem Grab spricht: Es stellt sich heraus, dass Giustino der tot geglaubte Bruder Vitalianos und damit von vornehmer Abkunft ist. Inzwischen hat Amantio in einem Staatsstreich die Macht an sich gerissen. Giustino eilt herbei und überwindet den Verräter. Anastasio erkennt seinen Irrtum. Er gibt Giustino Eufemia zur Frau und ernennt ihn zum Mitregenten. Eine Triumpharie des

Helden beschließt die Oper. – Nachzutragen bleibt, dass der Plot auch situationskomische Momente enthält, in die nicht nur der buffoneske Diener Brillo (der Angeheiterte), sondern auch Figuren von Stand involviert sind, wie die oben erwähnte Ohrfeige verdeutlicht.⁴

2. Nicola (Nicolò) Beregan (Beregani) (1627–1713) war kein durchschnittlicher Librettist, sondern ein *Homme de lettres* von umfassender humanistischer Bildung. Er entstammte einem Vicentiner Patriziergeschlecht und ließ sich nach seinen juristischen Studien in Venedig nieder, wo er als Anwalt Zivil- und Kriminalprozesse führte. 1656 wurde er aus der Lagunenstadt verbannt, weil er sich mit einem Hamburger Kaufmann zerstritten und diesen mit bewaffneter Hand in seiner Privatgondel nach Murano verschleppt hatte. Nach fünf Jahren wurde Beregan amnestiert und erhielt auch sein Adelsprädikat zurück. Fortan wirkte er wieder in Venedig. Beregan, Mitglied bedeutender Akademien, arbeitete hauptberuflich als Jurist und Anwalt. Vor der Vergessenheit bewahrte ihn seine literarische Tätigkeit: Sein Schrifttum blieb in Italien bis ins 19. Jahrhundert lebendig. Als Historiograph verfasste er eine (nicht abgeschlossene) Geschichte der europäischen Kriege (Venezia 1698), als Altphilologe übersetzte er die Werke des römischen Dichters Claudius Claudianus (Venezia 1716), als Dichter gedachte er der schmerzlichen Niederlage Venedigs im Krieg um Kreta (*Sospiri di Candia*, Milano 1671; Venezia 1678) und veröffentlichte seine *Composizioni poetiche* (Venezia 1702), die er einem der damals führenden Kunstmäzene Italiens, dem Kardinal Piero Ottoboni, widmete. Außerdem schrieb er zwischen 1661 und 1683 sechs

⁴ Zum Komischen in *Il Giustino* s. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 106.

Libretti für Opern von Pietro Andrea Ziano, Marc'Antonio Cesti, Gian Domenico Partenio und Giovanni Legrenzi (neben *Il Giustino* auch *Ottaviano Cesare Augusto*, Mantova 1682).⁵

Der Stoff von *Il Giustino* ist in der oströmisch-byzantinischen Geschichte angesiedelt. Es ist so gut wie sicher, dass Beregan für sein Libretto direkt aus den historiographischen Quellen schöpfte, ein in der Zeit außergewöhnliches Vorgehen. Dem Usus des späten Seicento folgend, veränderte er jedoch einiges an den geschichtlichen Fakten und flocht dabei etliche (publikumswirksame) Intrigen in den Plot ein. Historisch gesichert sind Arianna, Anastasio, Giustino, Eufemia, Vitaliano sowie Amantio; die übrigen Figuren, namentlich Andronico, sind frei erfunden.⁶

Ein nicht zu unterschätzender Aspekt liegt in der allegorischen Bedeutung des Titelhelden: Giustino zeichnet sich über alle Maßen durch *virtù* und *valore*, Tugend und Tapferkeit, aus und wird zum Retter Konstantinopels, indem er den Aggressor besiegt. Beregan, als Historiograph mit den politischen und geschichtlichen Verhältnissen

seiner Zeit vertraut, schuf mit der Titelfigur einen Helden, dessen reales Gegenstück die Venezianer herbeisehnten: Das Karnevalspublikum von 1683 konnte auf Giustino die Erwartungen projizieren, die sich auf einen künftigen Befreier Venedigs von der Türkegefahr richteten. Dies galt umso mehr, als die Macht der *Serenissima Repubblica* und ihr internationaler Einfluss nach der endgültigen Niederlage im jahrelangen Krieg um Kreta (*guerra di Candia*) drastisch gesunken war. Die Brisanz des Stoffs von *Il Giustino* trug zweifellos zum Erfolg der Oper bei. Beregan war zwar nicht der einzige Librettist, der auf die aktuelle politische Lage reagierte, doch er stand diesbezüglich an vorderster Front.⁷

3. Als Zeitgenosse unter anderem von Carlo Pallavicino und Antonio Sartorio befindet sich Giovanni Legrenzi (1626–1690) innerhalb der italienischen Operngeschichte zwischen Francesco Cavalli und Alessandro Scarlatti.⁸ Wie im späteren Seicento üblich, beruht eine Minderheit seiner Opern auf mythologischen Stoffen, während in der Mehrheit auf Episoden aus der antiken, byzantinischen und frühmittelalterlichen Geschichte zurückgegriffen wird. Von den neunzehn Opern, die er zwischen 1662 und 1685 schrieb,⁹ gingen fünfzehn in Venedig über die Bühne, die Mehrheit im Teatro Vendramin oder

⁵ Im Unterschied zu seinen Zeitgenossen bezeichnet Beregan seine Libretti nicht als *Drama per musica*, sondern als *Melodrama*; zu Beregan s. »Nicola Beregan«, *Dizionario Biografico degli Italiani* VIII, Roma 1966, 804f.

⁶ Dies entspricht der Usanz; dementsprechend formuliert der versierte Zeitzeuge Jacques Chassebras de Cramailles: »C'est l'usage des Poètes Italiens. Ils peuvent falsifier ce qui est le plus connu, pour imaginer des événements selon leur génie«, »Lettre de Venise«, *Mercurie Galant*, März 1683, 163 (Angabe nach dem Exemplar in CH-Zz). Zu den von Beregan erfundenen Episoden s. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 34; zum Verhältnis zwischen der *Giustino*-Handlung und den byzantinischen Quellen s. R. Bossard, »Von San Luca nach Covent Garden. Die Wege des *Giustino* zu Händel«, *Göttinger Händel-Beiträge* IV (1991), Kassel etc. 1991 (= Bossard 1991), 150–152; ders., »I viaggi del Giustino«, *Atti dei convegni internazionali di studi, Venezia, 24–26 maggio 1990*, Firenze 1994 (= Bossard 1994), 496f.

⁷ Vgl. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma 2003 (Biblioteca di cultura 645), 317f.

⁸ Zu Legrenzi generell s. Reinmar Emans, »Legrenzi, Giovanni«, *MGG₂P X* (2003), 1482–1490; ausführlicher zur Biographie ders., *Die einstimmigen Kantaten, Canzonetten und Serenaden Giovanni Legrenzis*, Bonn 1984, (= Emans 1984), 10–79.

⁹ Vgl. R. Emans, *MGG₂P X* (2003), 1485f.; Francesco Passadore/Franco Rossi, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venezia 2002 (= Passadore/Rossi 2002); Selfridge-Field 2007 (wie in Anm. 1), passim.

San Salvatore. Dieses Theater, im Volksmund San Luca genannt, gehörte mit San Giovanni Grisostomo, dem prächtigsten Haus *sur place*, und Santi Giovanni e Paolo zu den führenden Opernhäusern im Venedig des späten Seicento. San Luca war gemäß Matteo Del Tegli spezialisiert auf Tötungen von Monstren, Schlachtszenen, Schiffbrüche von Kriegsflotten, überraschende Bühnenverwandlungen – etwa eines Rebberges in einen Königssaal – sowie auf wunderbare Flüge von Amoretten (»maravigliosi voli di fanciulli«).¹⁰ Vieles von dem, was Del Tegli auflistet, erkennt man in *// Giustino* wieder. Legrenzi, der auch für die beiden andern großen Bühnen arbeitete, war eine zeitlang einer der führenden Komponisten des Teatro San Luca: Zwischen den Karnevalsspielzeiten 1663/64 und 1683/84 wurden hier von ihm zwölf Opern produziert.¹¹ Legrenzi beendete seine Tätigkeit als Komponist weltlicher Musik, als er 1685 zum Maestro di Cappella an San Marco zu Venedig berufen wurde.

4. Hinsichtlich der musikalischen Gestaltungsmittel hat Legrenzi in seinen Opern die Trennung zwischen Rezitativ und Arie weitestgehend vollzogen; spätestens in *// Giustino* ist dieser Prozess abgeschlossen. Seine Rezitative enthalten indes, wenn die

¹⁰ Notat vom 20. Februar 1683 (I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042, fol. 51'); Näheres dazu in Bossard 2008 (wie in Anm. 1), 179.

¹¹ Dies betrifft: *L'Achille in Sciro* (~Januar 1664; Erstaufführung Ferrara 1663), *Tiridate* (7.2.1669; Umarbeitung von *Zenobia e Radamisto*, Ferrara 1665), *Eteocle e Polinice* (13.12.1674), *La divisione del mondo* (~6.12.1675), *L'Adone in Cipro* (19.12.1675), *Germanico sul Reno* (28.1.1676), *Il Pausania* (6.12.1681), *Lisimaco riamato da Alessandro* (~23.1.1682), *I due Cesari* (19.12.1682), *Il Giustino* (7.2.[?]1683) *L'anarchia dell'imperio* (4.12.1683) sowie *Publio Elio Pertinace* (22.1.1684); die Angaben der Premierendaten beruhen auf Selfridge-Field 2007 (wie in Anm. 1), passim.

Textdarstellung es erfordert, ariose Elemente. Von beträchtlicher stilistischer Relevanz sind generell die Cavaten (*arie cavate*), die sich als Miniaturen, beruhend auf Rezitativversen, umschreiben lassen.¹² Peinliche Sorgfalt auf die Versstruktur verwendet Legrenzi nicht nur in Rezitativ und Cavata, sondern stets auch in den Arien. Diese, mehrheitlich ziemlich knapp formuliert, sind sehr zahlreich; eine Oper kann wie beispielsweise *Eteocle e Polinice* (1674) um die hundert Arien umfassen. Ein hoher Prozentsatz ist für Singstimme und Continuo gesetzt. Zu einem großen Teil folgen die Arien der Dacapoform; die übrigen sind dem ABB-Modell und Varianten verpflichtet oder zeigen einen additiven Aufbau; außerdem finden sich etliche Ostinatoarien.

Für Legrenzis Arienstil charakteristisch – selbstverständlich auch in *// Giustino* – ist die Verwendung tänzerischer Elemente; dies bedeutet oft den Rückgriff auf die Rhythmen bestimmter Tänze wie Sarabande, Gavotte, Gigue oder Furlana. Das melodische Spektrum reicht von einfachen liedartigen Stücken bis zu solchen mit virtuosen, mitunter geradezu instrumental geführten Koloraturen; letzteres illustriert eindrücklich die Arie der Arianna »Caderà chi mi fa guerra« aus *// Giustino* (II.12). Von hoher Expressivität zeugen Sätze in affektbedingt ruhigen Tempi wie beispielsweise die beiden e-Moll-Arien mit Streicherbegleitung, »Numi o voi« der Arianna (II.7) und »Eufemia, Idolo amato« des Giustino (III.15).

Legrenzis Satztechnik zeichnet sich, wie schon die Zeitgenossen bemerkten,¹³ durch

¹² Zur *aria cavata* im Allgemeinen und spezifisch zu den Cavaten in *// Giustino* s. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 66f., 83–85, 134–159.

¹³ Legrenzi sei gewohnt an gelehrte und strenge Dinge (»auezzo à cose studiate, e sode«), vermerkt Tebaldo Fattorini gegenüber dem Leser in seinem Libretto zu

den regelmäßigen Gebrauch von Kontrapunkt aus. Dies verdeutlichen die Imitationen von Motiven zwischen Singstimme und Basso continuo. Eine weitere Art von motivischer Verknüpfung erfolgt in satztechnischer Analogie zur Triosonate. Sie betrifft die Singstimmen in Duetten sowie Singstimme und Trompete in den entsprechenden Arien. Aus *// Giustino* seien als Beispiele die besonders schöne Duettarie »Vieni tra queste braccia« (III. 22) und die prächtige Schlussarie des Titelhelden genannt (III.24). Ein typisches Merkmal von Legrenzis Personalstil liegt überdies in der Materialverwandtschaft zwischen den Oberstimmen in den Streicherritornelli der continuobegleiteten Arien und der Singstimme.

Die Ritornellanlage in Verbindung mit der klaren Bevorzugung der Dacapoform, die Festlegung der Arien auf eine bestimmte Tonart sowie die angeführten Beispiele von Materialverwandtschaft stehen ein für Legrenzis wesentlichen Beitrag zur Festigung des konzertierenden Prinzips in der Oper des späteren Seicento.

5. Die allgemeinen Ausführungen zum Opernkomponisten Legrenzi seien durch spezifische Hinweise auf *// Giustino* ergänzt: Von den insgesamt 81 Arien (Strophenarien, Duettarien und vereinzelt kleine Ensembles eingeschlossen) sind drei Viertel der Dacapoform verpflichtet; die übrigen verteilen sich auf die oben genannten Formverläufe.¹⁴ Entscheidend für die Geschlossenheit auch solcher Stücke ist die Festlegung auf eine bestimmte Tonart. Speziell hinzuweisen ist auf den einzigen Kanon der Oper, »O del Ciel ingiusta legge« (I.7). An ihm beteiligen sich

Singstimme und Generalbass. Legrenzi wählte dieses satztechnische Unikum für den ersten Auftritt des Helden überhaupt und unterstrich damit den hohen Stellenwert der Episode innerhalb der Handlung.¹⁵

Rund 85 Prozent der Arien werden vom Continuo begleitet. Zehn Arien sind streicherbegleitet, eine davon mit zusätzlicher konzertierender Trompete, die auch in drei continuobegleiteten Arien zum Einsatz gelangt, darunter die bereits angesprochene Schlussarie. Um die 70 Prozent der Continuo-Arien weisen gemäß der Venezianer Hauptquelle ein Ritornello auf.

6. Es ist *communis opinio* der Forschung, dass in den venezianischen Opernhäusern im späteren Seicento neben der Continuogruppe ein in der Regel fünfstimmiges Streicherensemble (erste und zweite Violine, Alt- und Tenorviola) plus Basso continuo im Einsatz stand. Blasinstrumente fehlten, von spezifisch verlangten Trompeten (z. B. für kriegerische Arien) abgesehen.¹⁶ Die Continuogruppe bestand üblicherweise aus zwei Cembali (das eine für Rezitative und Arien, das andere für Instrumentalsätze), Violone und Theorbe; je nach Möglichkeiten des Theaters kamen Harfe und Orgel hinzu. Diesem Besetzungsmodell ist grundsätzlich auch *// Giustino* verpflichtet; darauf ist zurückzukommen.

7. In *// Giustino* überwiegen – wie im späteren Seicento üblich – die Sopranpartien; zu diesem Punkt äußerte sich der Zeitzeuge Chassebras de Cramailles folgendermaßen: »Les Italiens aiment extremement les Voix de dessus, & ne goûtent pas tant les basses.«¹⁷ Es handelt sich

Eteocle e Polinice; Erstaufführung am 13. Dezember 1674, s. Selfridge-Field 2007 (wie in Anm. 1), 113.

¹⁴ Zu den Arienformen in *// Giustino* s. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 192–208.

¹⁵ Vgl. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 208f.

¹⁶ Vgl. Selfridge-Field 2007 (wie in Anm. 1), 60f.

¹⁷ *Mercurie Galant*, März 1683, 171 (Angabe nach dem Exemplar in CH-Zz).

bei den Hauptrollen erstens um drei Sopran-Kastraten, Anastasio (d'-g"), Giustino (c'-a") und Andronico (d'-f"); zweitens um zwei Frauen-Soprane, Arianna (d'-a") und Eufemia (c'-fis"); drittens um einen Alt-Kastraten Vitaliano (a-c"). Der hierarchisch tiefer stehende Amantio ist eine Tenorpartie (e-g'). Konventionsgemäß singt der Diener Brillo Bass (H-d'); dies trifft ebenso für die zwei kleinen männlichen Nebenrollen zu, Polimante, Capitano von Vitaliano (G-c'), und Erasto, Capitano von Amantio (A-c'). Ergänzend sei auf die Figuren »in machina« hingewiesen: Atlante in I.1, Bass (B-c'), Venere in I.1, Sopran (f'-f"), Fortuna in I.8, Sopran (e'-g"); Allegrezza in I.15, Sopran (e'-g"); Ombra di Vitaliano padre in III.18, Bass (c-c'); Gloria in III.24, Sopran (g'-g"); Eternità in III.24, Alt (h-c").

Die Hierarchie der Figuren wird reflektiert in der Anzahl ihrer Arien: Giustino singt achtzehn, Arianna fünfzehn, Anastasio zehn, Andronico neun, Eufemia und Vitaliano je sieben Arien, Amantio zwei. Dem Diener Brillo ist keine Arie zugewiesen;¹⁸ dies gilt auch für die kleinen Bass-Nebenrollen. Von den weiblichen Personen »in machina« weisen Venere und Fortuna je zwei, Allegrezza und Gloria je eine Arie auf; Eternità ist mit einer Cavata vom Umfang einer mittelgroßen Arie vertreten.¹⁹

8. Wer generell von Legrenzis *Giustino* spricht, bezieht sich sinnvollerweise auf die Venezianer Erstproduktion vom Februar 1683, *Venezia 1683*, sowie die Neapolitaner Zweitproduktion von 1684/85, *Napoli 1684/85*. Obwohl // *Giustino* bis gegen 1700 noch mehrmals über

die Bühnen verschiedener italienischer Städte ging (es lassen sich elf Aufführungen zwischen 1689 und 1699 auflisten), verlieren sich die Spuren Legrenzis nach *Napoli 1684/85*: Weder geben die Libretti aus der genannten Periode Hinweise auf den oder die Komponisten, noch sind nach meinem Kenntnisstand bislang Arien nachgewiesen worden (integrale Partituren fehlen ohnehin), die sich spezifisch zuordnen lassen.²⁰ Die einzige Ausnahme, Roma 1695, ist nicht mit Legrenzi in Verbindung zu bringen, sondern mit Luigi Mancina.²¹ Zwischen 1695 und 1737 entstanden außerdem einige *Giustino*-Opern, deren Komponisten bekannt sind, nämlich (wie eben erwähnt) Luigi Mancina (Roma 1695; Libretto: Silvio Stampiglia),²² Domenico Scarlatti (Napoli 1703; Libretto: Giulio Convò),²³ Tommaso Albinoni (Bologna 1711; Libretto: Pietro Pariati),²⁴ Vivaldi (Roma 1724) und Händel (London 1737).²⁵ Es sind auch deutsche Bearbeitungen des Stoffs nachgewiesen: u. a. Johann Christian Schiefferdecker, *Justinus* (Leipzig 1700/1703, revidierte Fassung als *Der Von dem Ackers-Pflug zu den Thron Erhabene Käyser Justinus*, Hamburg 1706).²⁶

²⁰ Zu den *Giustino*-Opern nach 1684/85 s. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 55–60, sowie Bossard 1991 (wie in Anm. 6) und Bossard 1994 (wie in Anm. 6); vgl. Passadore/ Rossi 2002 (wie in Anm. 9), 738–747.

²¹ Zu Mancina s. *MGG2PXI* (2004), 946f.

²² Vgl. Bossard 1991 (wie in Anm. 6), 156–160, 167–172; Bossard 1994 (wie in Anm. 6), 529.

²³ Die These Ralph Kirkpatrick's, Domenico Scarlatti habe in seinem *Giustino* (Napoli 1703) acht Arien von Legrenzi übernommen (vgl. *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953, 16), ist zurückzuweisen, vgl. Bossard 1991 (wie in Anm. 6), 161f., 172f.; Bossard 1994 (wie in Anm. 6), 530.

²⁴ Die Musik Albinonis ist nicht erhalten.

²⁵ Pariatis Libretto bildet die Basis für die Libretti der *Giustino*-Opern von Vivaldi wie auch Händel, vgl. Reinhard Strohm, »Vivaldi's and Handel's settings of *Giustino*«, *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, ed. Nigel Fortune, Cambridge etc. 1987, 131–158; s. auch Bossard 1991 (wie in Anm. 6), 162–165.

²⁶ Vgl. *MGG2PXIV* (2005), 1332.

¹⁸ Nicht eingeschlossen sind hier drei Strophenarien (Eufemia/Andronico, Eufemia/Giustino, Arianna/Anastasio) sowie drei Duette (eines zwischen Arianna und Anastasio, zwei zwischen Eufemia und Giustino).

¹⁹ Zu diesem Spezialfall s. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 149–151.

9. Zu *Venezia 1683* existiert an Primärquellen neben dem Libretto²⁷ – wie in den meisten vergleichbaren Fällen ist das Autograph verloren – die grundsätzlich integrale Partitur *A*, eine sehr sorgfältig geschriebene Kopistenhandschrift, die zu Sammelzwecken angefertigt wurde: I-Vnm, Ms. It. 426 (= 9950).²⁸ In *A* ist ein vierstimmiges Instrumentalensemble (ohne Tenorviola) vorgesehen; allerdings sind die drei Systeme über der Continuostimme meistens leer; das betrifft auch den Trompetenpart in den entsprechenden Arien. Gelegentlich finden sich Incipits in einer der Violinstimmen; Analoges gilt für den Trompetenpart.

Neben *A* gibt es einige Ariensammlungen, von denen die relevanteste in Venedig aufbewahrt wird: I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 75–132.²⁹

Die Primärquellen werden ergänzt durch indirekte Quellen, darunter die Berichte von Zeitzeugen. Diese enthalten wertvolle Informationen über die ganze Opernstagione des Winters 1682/83; neben Chassebras de Cramailles und Del Tegli ist auf die venezianischen *Avvisi* oder *Mercuri* zu verweisen, eine Art handschriftlich verbreiteter *Newsletters* von hohem dokumentarischem Wert.³⁰

²⁷ Zahlreiche Exemplare sind erhalten, z. B. in I-Vnm, I-Vcg, I-Bc etc.; vgl. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 22–24; Passadore/Rossi 2002 (wie in Anm. 9), 735f.

²⁸ Vgl. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 24–28.

²⁹ Es handelt sich um eine von etlichen in I-Vqs aufbewahrten Handschriften, die, nach Jahrgängen geordnet, eine Auswahl von Arien aus verschiedenen Opern enthalten; vgl. Franco Rossi, *Le opere musicali della Fondazione Querini Stampalia di Venezia* (Cataloghi di fondi musicali italiani 2), Torino 1984; zu Cod. IX besonders 41–48; vgl. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 28f.; Bossard 2008 (wie in Anm. 1), 198f.

³⁰ Vgl. die Beschreibungen der zwölf Produktionen der Stagione 1682/83 durch Chassebras de Cramailles in

Für *Napoli 1684/85* nahm der junge Alessandro Scarlatti eine moderate Bearbeitung von Legrenzis Oper vor. Auf der Basis der Revision des Venezianer Librettos durch Andrea Perrucci integrierte er in den grundsätzlich unveränderten Venezianer Kern einige Buffoszenen,³¹ ersetzte einzelne Arien Legrenzis durch eigene und fügte in einer Szene eine neue Arie hinzu. Auf der andern Seite verzeichnet *Napoli 1684/85* gegenüber *Venezia 1683* gewisse Kürzungen; sie betreffen in erster Linie die mythologischen Einlagen in der Eröffnungs- und der Schlusszene. Weil *Il Giustino* in Neapel zunächst zum Zweck der festlichen Begehung des Geburtstags von Karl II., dem spanisch-habsburgischen König, am 6. November 1684 im »Regal palaggio« aufgeführt wurde, hatten Perrucci und Scarlatti einen Huldigungsprolog an den Monarchen geschrieben. Bei der Übernahme der Oper durch das öffentliche Teatro San Bartolomeo entfiel der Prolog.³²

Für die Erschließung von Legrenzis Musik sind die zwei Partituren zu *Napoli 1684/85*, beides Kopistenhandschriften, von größter Relevanz; es handelt sich erstens um *B*: I-Nc, Ms. Rari 6.5.4 (Instrumentalbesetzung: 1. und 2. Violine, Alt- und Tenorviolen, Basso continuo,

Mercurio Galant, März 1683, 161–229, und April 1683, 17–65 (Angaben nach den Exemplaren in CH-Zz); zu *Il Giustino* vgl. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 32f., Bossard 2008 (wie in Anm. 1), 226f. Zu Chassebras und den übrigen Zeitzeugen generell s. Bossard 2008, 169–171.

³¹ Brillo, als Soprankastratenpartie umgeschrieben, wurde die zahnlose Amme Gelidia (die »Gefrorene«, Tenor) beigegeben; vgl. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 34f.

³² Für *Napoli 1684/85* existiert nur ein Libretto für die Festaufführung im Palazzo Reale (Fundort u. a. I-Bu); vgl. Passadore/Rossi 2002 (wie in Anm. 9), 737f. Für die zweifelsfreie Identifizierung von Andrea Perrucci und Alessandro Scarlatti als Bearbeiter der Venezianer Erstfassung von *Il Giustino* ist das Protokoll des Chronisten Geronimo di Roma entscheidend; vgl. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 52–55.

wo erforderlich Tromba), zweitens um *C*: I-Rc, Ms. 2572 (dreistimmiges Streicherensemble ohne Tenorviola, wo erforderlich Tromba, plus Continuo). Zum Verhältnis der beiden Handschriften zueinander ist auf zweierlei hinzuweisen: *C* repräsentiert eine leicht gekürzte Version von *B*. *B* allerdings weist einige Lücken auf; sie können jedoch weitestgehend durch die Informationen von *C* geschlossen werden (mit der Einschränkung, dass in den fraglichen Instrumentalteilen die Stimme der Tenorviola fehlt).³³ Die grundlegende Bedeutung von *B* und *C* liegt darin, dass sich aus ihnen ein Großteil der in *A* fehlenden Instrumentalpartien zurückgewinnen lässt; dies gilt für die streicherbegleiteten Arien wie auch für jene mit obligater Trompete sowie für die Mehrheit der Orchesterritornelli bei continuobegleiteten Arien. Für letztere jedoch ergibt sich folgendes Problem: *A* weist bedeutend mehr Ritornelli auf als *B* und *C*, die lediglich rund 60% des Venezianer Bestands enthalten. Wer aufgrund des Ziels, eine möglichst große Annäherung an *Venezia 1683* zu erreichen, auf die in *B/C* fehlenden Ritornelli nicht verzichten will, muss sie auf der Basis der jeweiligen Generalbassstimme in *A* rekonstruieren.

Eine spezielle Frage wirft die »Sinfonia« vor der Oper auf. In *A* fehlt sie; sie ist lediglich in *B* und *C* greifbar. Es lässt sich also nicht mit Sicherheit sagen, ob sie von Legrenzi oder von Scarlatti stammt.

10. Die Basis für die vorliegende Partitur von *Il Giustino* bildet neben dem Libretto zu *Venezia 1683* und den Partituren *A*, *B* und *C* das wissenschaftliche Editionsmanuskript des

Unterzeichneten (= *Bossard Giustino*), Teilband seiner Basler Dissertation. Das Hauptkorpus von *Bossard Giustino* beruht auf *Venezia 1683*; der Anhang hält die Veränderungen durch *Napoli 1684/85* fest. Ein kritischer Bericht ergänzt die Partitur. Auf eine Drucklegung von *Bossard Giustino* war allerdings verzichtet worden; in Buchform erschien einzig die Monographie über *Il Giustino*, deren erstes Kapitel ausführlich die Überlieferung behandelt.³⁴ Der Verzicht auf die Veröffentlichung von *Bossard Giustino* war zwar auch aus finanziellen Gründen gefallen, vor allem jedoch deswegen, weil bereits eine Edition von Luciano Bettarini existierte.³⁵ Nun ist aber festzuhalten, dass Bettarinis *Giustino*-Ausgabe – zumal in quellenkritischer Hinsicht – eklatante Mängel aufweist und von daher wissenschaftlichen Ansprüchen nicht zu genügen vermag: So liegt in Notentext und Kommentar eine unzulässige Vermengung zwischen *Venezia 1683* und *Napoli 1684/85* vor.³⁶

11. Bei seinen Recherchen im Blick auf die Schwetzingen *Giustino*-Produktion von 2007 war Thomas Hengelbrock auf die *Giustino*-Monographie des Unterzeichneten gestoßen. Ihn überzeugten die dort präsentierten Forschungsergebnisse. Hengelbrock und sein Team des Büros für internationale Kulturprojekte (bik) in Freiburg zogen es daher vor, auf *Bossard Giustino* zurückzugreifen, statt auf Bettarini zu rekurrieren. Dementsprechend orientiert sich Michael Behrings praktische Ausgabe an *Venezia 1683*; das heißt, sie hält sich grundsätzlich an *A*, bezieht aber, wo erforderlich, die Informationen von *B* und *C*

³³ Zur Quellenlage von *Napoli 1684/85* (Libretto, Partituren, indirekte Quellen) s. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 33–55. Zu den musikalischen *Giustino*-Quellen 1683–1685 insgesamt s. Emans 1984 (wie Anm. 8), 509–511, ferner Passadore/Rossi 2002 (wie in Anm. 9), 267.

³⁴ Bossard 1988 (wie in Anm. 1).

³⁵ *Giovanni Legrenzi, Il Giustino, Riproduzione integrale*, Milano [1980] (Collezione settecentesca Bettarini 12).

³⁶ Zu den Mängeln von Bettarinis Edition s. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 60–62.

ein. Hinsichtlich der Instrumentalpartien nimmt sie die fünfstimmige Notation von *B* zum Maßstab, wie es der venezianischen Praxis des späten Seicento entspricht.³⁷ Nach dem Vorbild der Quellen sind jedoch die Instrumentalstimmen mit Ausnahme der originalen Hinweise auf die Tromba unbezeichnet.

In den wenigen Fällen, in denen man lediglich auf *C* mit seiner vierstimmigen Instrumentalanlage zurückgreifen kann, wurde der entsprechende Part (Tenorviola) ergänzt. Dies wie auch die Rekonstruktion der in *B* und *C* fehlenden Ritornelli auf der Basis der Continuostimme in *A* sowie die Ergänzung des Instrumentalparts einer nur in *A* existierenden Arie (»Brilli il Sol«, I.1) durch den Herausgeber erlauben Aufführungen in größtmöglicher Annäherung an *Venezia 1683*.

12. Hinsichtlich der Taktstrichsetzung orientiert sich die Edition an *A*. Dieser Hinweis ist namentlich für die ungeraden Taktarten 3/4, 3/2 und 3/8 von Belang; denn für sie war die Taktstrichsetzung im späten 17. Jahrhundert nicht durchsystematisiert. Dementsprechend gibt es beträchtliche Unterschiede in den Quellen. *A* neigt in den Dreiern mehr als *B* und *C* zu Großtakten.³⁸

Aus Gründen der Transparenz sind in der Partitur für sämtliches musikalisches Material, das in *A* nicht vorhanden ist, die

entsprechenden Verweise auf *B* und/oder *C* gegeben,³⁹ beziehungsweise Rekonstruktionen als Zutaten des Herausgebers ausgewiesen (Vermerk »MB«). Die oben angesprochenen Instrumentalincipits, wie sie gelegentlich in *A* vorkommen, sind durch entsprechende Klammern (⌈ ⌋) kenntlich gemacht:

.

Die in den Quellen spärliche Bezifferung wurde stillschweigend erweitert. Die Edition verzichtet jedoch auf die Aussetzung des Generalbasses ebenso wie auf konkrete Vorschläge zur Wahl der Generalbassinstrumente und deren spezifische Verwendung. Dadurch – wie auch durch den Verzicht auf Instrumentenangaben bei den streicherbegleiteten Arien sowie den Ritornelli – soll jegliches Präjudiz vermieden werden: Die konkrete Instrumentalbesetzung obliegt allein dem Entscheid und der Verantwortung der Interpreten.

Luzern, Ostern 2011

Rudolf Bossard

³⁷ Im Unterschied zu *B* ist auch der Part der Tenorviola im Altschlüssel notiert.

³⁸ Zum komplexen Verhältnis zwischen Taktarten, Rhythmik und Metrik in den Arien s. Bossard 1988 (wie in Anm. 1), 166–183. Die Orientierung an *A* bezüglich der Taktstrichsetzung hat zur Konsequenz, dass in Ritornelli in Dreiertakten die Doppeltaktnotierung von *A* beibehalten wird, auch wenn *B* und *C* in Einfortakten notieren; als Beispiele seien »Ti lascio l'alma in pegno« (I.3, Edition, 69f.) und »Vieni tra queste braccia« (III.22, Edition, 202f.) angeführt.

³⁹ Auf Folionachweise bezüglich der Handschriften wird grundsätzlich verzichtet.