

UDK 782.91 (430) »17«

HANDLUNGSBALLET, MELODRAMA UND DIE MUSIKDRAMATISCHEN MUSIKFORMEN ZUR ZEIT DES STURM UND DRANGS UND DES WEIMARSCHEN KLASSIZISMUS
Andrew D. McCredie (Adelaide, Avstralija)

»Every term that purports to express the nature or quality of a period is prejudicial.« so schreib Huizinga in seinem Werk »Tasks of Cultural History«.

Angelsächsische Geschichtsphilosophen waren in den letzten Jahren, angeregt von Isiah Berlin und von Walter Bruford, in zunehmendem Masse vom Deutschland des 18. Jahrhunderts fasziniert.¹ Die Belehrung Huizingas mag sie bei ihren Bemühungen zur Vorsicht mahnen. Ist doch die Tendenz zur Periodisierung und systematischen Einordnung stark ausgeprägt, nur noch übertroffen von dem Willen, jedes beliebige eingegrenzte Thema in ein passendes Schema einzupressen. Insbesondere die angelsächsische Musikhistoriographie war in der Vergangenheit von einer Bereitschaft geprägt, derartig glaubhafte und bequeme Formeln zu übernehmen, und so ist es zu hoffen, dass dieses wieder erwachte Interesse am Deutschland des 18. Jahrhunderts zu einer differenzierteren und empfindsameren Interpretation von Strömungen herausfordert. Hand in Hand damit würde eine gewisse Vorsicht bei der Anwendung all jener umfassenden Begriffe gehen, gegen deren Gebrauch sich Huizinga warnend stellte.

In unseren Interpretationen der deutschen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts sollten wir die Dichotomie Barock — Klassik mit grösster Vorsicht verwenden, ebenso wie die Benützung abstrakter Termini so unterschiedlicher Begriffe wie Rokoko, Aufklärung — dessen englisches Äquivalent »Enlightenment« bestenfalls eine grobe Annäherung ist — und insbesondere Verbürgerlichung, ein Begriff der, nachdem er seinen Weg durch die Universitäten Nordamerikas genommen hat, auf dem besten Weg ist, ein englisches Lehnwort zu werden. Wenn wir ihn annehmen, müssen wir uns darüber klar werden, dass darin eine Wechselwirkung von sozialen Formen, Normen und ästhetischen Haltungen eingeschlossen ist, die komplexer und schwerer deutbar ist, als uns dies neuere populäre Literatur zu glauben machen versucht. Das historische Problem, eine soziale Schichtung für jedes Genre aus dem Bereich des Künstlerischen als gegeben anzunehmen, kompliziert sich früher oder später durch die Wechselwirkung mit anderen Genres, die nur allzuoft aus einem anderen sozialen Bereich stammen.

¹ W. H. Bruford, *Germany in the Eighteenth Century. The Social Background of the Literary Revival* (Cambridge, 1968). L. Balet/E. Gerhard, hrsg. G. Mattenklott, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (Ulm: Ullstein, 1973).

Im späten 18. Jahrhundert gab es eben diese Wechselwirkung zwischen den ästhetischen Konzepten und Techniken der Opera Seria, der Opera Comique und des Singspiels, eine Wechselwirkung, die in den Genre-Untertiteln — Opera Semiseria, Fantastisch-Heroisch, Heroisch-Komisch usw. noch deutlicher zutage tritt. Darüberhinaus lässt sich diese Wechselwirkung, die keinesfalls auf das Genre der Oper beschränkt ist, auch beim ballet d'action, dem Melodrama und der Schauspielmusik beobachten. Mit eben diesem ballet d'action und dem Melodrama wollen wir uns nun genauer befassen.

DAS SINGBALLETT

Das Singballett, das für gewöhnlich mit frühen Theateraufführungen am sächsischen Hofe zu Torgau in Verbindung gebracht wird, erlebte eine kurze Blütezeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts, im wesentlichen ein Verdienst Herzogs Ulrichs von Braunschweig und seinen Ambitionen auf dem Gebiet der Literatur und des Theaters.² Später fand diese Mode auch Nachahmer an kleineren Höfen wie beispielsweise in Mecklenburg, Thüringen und Bayern.³ Die erhaltenen Dokumente, Ikonographien und schriftlichen Quellen dieser Zeit sehen dieses neue Genre als entsprechendes Gegenstück zu typischen Modeerscheinungen und pastoralen Dichtung Weckerlins und Opitz, dem französischen ballet de cour und anderen Ausdrucksformen des Theaters, die sich in mehreren Wellen durch Europa zogen. Die erste entstand etwa um die Jahrhundertwende, die zweite folgte um 1650, nachdem Oliver Cromwell die meisten Theateraufführungen verbannte.

Im Vergleich zur Literatur dieser Zeit, die uns so reichlich zur Verfügung steht, sind uns leider nur sehr wenige musikalische Werke dieses Genres überliefert, dem man in den späteren Jahren dieses Jahrhunderts immer weniger Interesse entgegenbrachte. Als Nachfolger erlangten die sogenannten Huldigungsfestspiele, Pastorale, Serenaden und andere Formen musikalischer Unterhaltung Bedeutung, häufig als Vorführungen unter freiem Himmel, die vorzugsweise in fürstlichen und kirchlichen Sommerresidenzen zur Aufführung kamen. Besonders umfangreich war das an den Habsburger Sommerresidenzen dargebotene Repertoire. Von diesen Spätformen existieren noch eine beträchtliche Anzahl von Quellen. Diese, von der Wissenschaft noch relativ unerforschten Materialien befinden sich in den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. In diese Gruppe gehört noch eine weitere Erscheinungsform dieses Genres, nämlich die Vielzahl der Ballett-Einlagen, die an höfischen und kirchlichen Residenzen bei musikalischen Unterhaltungen wie auch bei denen des Ordentheaters dargeboten wurden. Wie bekannt, gelangten diese Einlagen meist am Ende einer Veranstaltung zur Aufführung, gelegentlich auch zwischen den Akten und hin und wieder auch einmal in die Handlung eingefügt, da, wo es die dramatische Situation erlaubte oder verlangte. Die Formen dieser Ballette waren vielfältig: da gab es in loser Folge ablaufende Sätze ebenso wie Miniatur-Charakter- oder programmatische Stücke, die gelegentlich miteinander durch ein gemeinsames allegorisches

² H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas. III: Barockzeit* (Salzburg, 1959), S. 530f.

³ E. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen* (Dissertation Greifswald 1931).

oder pastorales Thema verbunden waren. Es war ihnen jedoch nicht an der detaillierten erzählenden oder psychologisch sich entwickelnden Choreographie einer Handlung gelegen, wie sie in den Werken von Hilverding, Noverre, Angiolini und Laucherry progressiv entwickelt und theoretisch formuliert in Erscheinung traten. Die erhaltenen Primärquellen der zahlreichen Opern, die derartige Balletteinlagen enthalten, geben in den meisten Fällen keinen Hinweis auf die Komponisten dieser Ballette. Häufig waren die Komponisten — das trifft besonders für Wien und Mannheim zu — hoch angesehene Persönlichkeiten aus den Reihen der Orchestermitglieder, wie beispielsweise Nicholas Matteis aus Wien, die sich als besonders tüchtige und ideenvolle Komponisten hervortaten. Der Künstler blieb für gewöhnlich anonym, lediglich in der Opernpraxis Wiens zwischen 1705 und 1737 gab es im Libretto einen kryptischen Hinweis auf den Autor.⁴ Die Anonymität des Ballettkomponisten blieb bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts bestehen. Herman Abert hat in seiner Ausgabe »Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts« darauf hingewiesen, dass der Name des Komponisten, dessen Ballettdarbietungen zwischen die Akte von Jommelli's »Alessandro«, das am 11. Februar 1760 in Stuttgart zur Aufführung kam, eingeschaltet wurde, fehlte.⁵ Obgleich sein Name nie erwähnt wird, deutet Abert an, dass man mit einiger Wahrscheinlichkeit Florian Deller als Komponisten der drei kurzen erzählenden Ballette annehmen könne, die von Franconis Sauveterre als Einlage zwischen den drei Akten geschaffen wurden.

Es ist bemerkenswert, dass der ästhetische Aspekt der Rolle des Balletts in Opernkunst und Theaterwesen Deutschlands erst im zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts erstmalig erörtert wurde. Zunächst beschäftigten sich Literatur- und Musiktheoretiker damit, später erreichte man ein breiteres Leserpublikum durch die beliebten Enzyklopädiën der schönen Künste sowie die moralischen Wochenschriften. Deutsche Dichter, unter ihnen auch Gottsched, die an diesen Werken mitarbeiteten, stützten ihre Theorien auf die Kenntnis dreier verschiedener Quellen aus den Bereichen der Literatur und des Theaters.

Die erste dieser Quellen war umfangreiche Literatur von französischen Theaterfachleuten wie auch von den Enzyklopädisten selbst, einschliesslich Diderot. Dazu gehörten Werke wie Abbé du Pures »Idée des Spectacles« (1668), I. Voscus »De Poematum Cantu et Viribus Rhythm« (1673), C.F. Ménestrier's »Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre« (1682), Le Brun's Vorwort zu »Théâtre Lyrique« (1712), Abbé du Bois »Reflexions sur la poésie et la peinture« (1719), Abbé du Batteux »Traité de beaux Arts« (1746), L. de Cahusac »La Danse ancienne et moderne« (1754). Bei den Enzyklopädisten, die sich besonders mit Theater und Ballett beschäftigten, seien vor allem Bayle (1696), Batteux (1746), Diderot (1757) und Rousseau (1768) genannt. Die beiden ersteren wurden von Gottsched ins Deutsche übersetzt, während sich andere Autoren um die Interpretation und Verbreitung des Schrifttums von Diderot und Rousseau verdient machten. Die zweite Quelle war eine kleine, aber vieldiskutierte Sammlung englischer Literatur über die Pantomime, insbesondere drei Werke von John

⁴ A.D. McCredie, »Nicholas Matteis — English Composer at the Habsburg Court.« *Music and Letters* 48/2 (1967), S. 127.

⁵ H. Abert (hrsg.), »Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, *DDT* 43/44 (1958) XI.

Weaver »History of the Mimes and Pantomimes« (1702), »Essay towards the History of Dancing« (1712) und sein »Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing« (1721). Diese Abhandlungen suchten die Regeln und Gesetze der Pantomime zu ergründen und die verschiedenen Gruppen der Pantomime gegeneinander abzugrenzen. Die dritte Quelle waren Theaterereignisse in England, die ihren Niederschlag in den Wochenschriften fanden.⁶ Der »Tatler« und der »Spectator« berichteten ausführlich über das Londoner Theaterleben, insbesondere über die von John Weaver und John Rich seit 1716 in Lincoln Inn Fields Theatre geschaffenen Pantomime. Einer der Hauptherausgeber der englischen Wochenschriften, John Addison, betätigte sich auch als Dramatiker. Seine Tragödie »Cato« (1713) regte Gottsched zu seinem eigenen »Cato« an. Als bedeutender Schritt für die Entwicklung des frühen englischen Vorläufers der Ballettpantomime sollte sich die Entscheidung John Richs erweisen, die französische Tänzerin Maria Sallé zu engagieren. Ihre Ballettkompositionen wurden als »Tanzhandlungen mit pantomimischem Einschlag« gesehen. Zwei ihrer frühen Darbietungen »Ariadne« und »Pygmalion« waren insofern interessant, als sie später zur Themengrundlage zwei der frühesten Melodramen wurden. In Aufführungskritiken von »Ariadne«, z.B., steht zu lesen, dass die Handlung nicht nur durch Tanz, sondern auch durch Haltung und Gesten zum Ausdruck kam.

Vor diesem Hintergrund konnte Gottsched seine eigenen Theorien über das Ballett entwickeln; er versprach sich vom Ballett grössere künstlerische Gültigkeit und Lebensfähigkeit als von der Oper, die der als das »ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat«, bezeichnete.⁷ Gottsched stützte sich auf Quellen wie Menestriers »Ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre« (Paris 1682), die »Mémoires de l'Academie des belles lettres et des inscriptions« wie auch auf ein englisches Blatt »The taste of the town« und setzte sich für eine Art Handlungs-Ballett nach allegorischen und mythologischen Themen ein, dessen Zentralthema von einem Dichter formiert werden sollte, das letztlich als Alternativvorschlag für die Oper gedacht war und sie eventuell einmal ganz ersetzen sollte. Diese neue Form würde sich von den vielen ausschmückenden Balletteinlagen in Opern und Komödien unterscheiden, über die er schrieb:

»Man erfinde doch nur künstliche Ballette, nach der Art der alten Griechen und neuern Franzosen. Diese werden zu der grössten Pracht in Verkleidung, zu neuen und seltenen Verzierungen der Schaubühne, zu vielen musikalischen Compositionen, und recht sinnreichen allegorische Tänzen Gelegenheit an die Hand geben.«⁸

Was Gottsched vorschwebte, war eine Ballettform, die sich teilweise an den frühen allegorischen Pantomimen orientierte, in der aber, von einem einzigen poetischen Grundgedanken durchzogen, Pantomime, Gebärde und Bewegung Charakter und Situation ausdrückten. Im Verlauf seiner Auslegung beleuchtet Gottsched auch die bereits erwähnten kurzlebigen Singballette aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und bemerkt dazu:

⁶ R. Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London, 1973)

⁷ J.C. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst: anderer besonderer Theil. Des zweyten Theiles zweiter Abschnitt.* — J.C. Gottsched, *Ausgewählte Werke*, hrsg. Joachim und Brigitte Birke, VI/2 (Berlin-New York, 1973), S. 555f.

⁸ *Ibid.*, S.564.

»Wir haben in Deutschland schon Proben davon gesehen. Von 1661 habe ich ein gedrucktes Ballett von des Orpheus und der Euridice Trauergeschichte, ohne Ort und Verfasser.«⁹

Dies war die erste in einer Reihe von Gottsched kommentierter Produktionen, die meist in Dresden oder an kleineren Höfen im benachbarten Franken oder Thüringen zur Aufführung kamen. Diese Ballette bauten auf wohlbekannten allegorischen und mythologischen Quellen auf, die Handlung bestand aus lose miteinander verbundenen, voneinander unabhängigen Episoden. Nur selten — ein Beispiel dafür ist das Orpheusballett — konnte man von einer organischen Entwicklung sprechen. Es gab Charaktere und dramatische Situationen, der dramatische Ablauf jedoch war statisch. Die Themen dieser Allegorien waren unter anderem die vier Jahreszeiten, die Zeiten und Stunden des Tages, die vier Winde, die sieben Planeten, die Himmelszeichen usw., in anderen Worten »alles was ein Poet, durch eine Personendichtung redend einführen kann, das kann auch in einem solchen Tanzspiele, tanzend vorgestellt werden.«¹⁰

Nach Gottscheds Auffassung musste das Genre der Tanzspiele, um erfolgreich zu sein, gewisse Voraussetzungen erfüllen, deren vorrangigste es war, dass einige Pantomimentänze mit eingeschlossen waren. Dazu meinte er:

»Wie nun ein jeder hieraus sieht, dass es bei diesen unseren Tänzen nicht auf die Figuren der Tänze allein, sondern auf die tanzenden Personen ankommt, also muss ich anfänglich erinnern, dass ist wie man itzo spricht, pantomimischen Tänze in sich halten.«¹¹

Seine ästhetische Rechtfertigung hörte sich folgendermassen an:

»Es ist also mit den Balletten und Tanzspielen nicht anderes bewant, als mit den übrigen Künsten: sie sind alle Nachahmungen, nur mit dem Unterschied, dass die Malerei nur die Figur, die Farben und die Ordnung der Dinge vorstellen kann, diese Tanzkunst auch die Bewegung ausdrücket, und sogar die Natur verschiedener Dinge und die verborgene Beschaffenheit des Gemüthes abschildern kann. Die Nachahmung geschieht durch die Bewegung des Leibes, und zwar nach der Harmonie der Musik, welche gleichfalls die Gemütsbewegung ausdrücket. Es ist bekannt, wie vieles man mit Geberden und Bewegungen der Gliedmassen des Leibes zu vorstellen geben kann, und die alten haben ihre Pantomimen gehabt, die sich alles, ohne ein Wort zu sprechen, auszudrücken getrauet. Man weiss auch, dass jede Gemütsbewegung ihre eigene Stellung und Bewegungen hat, dadurch sie an den Tag liegt. Solche Dinge nun müssen in den Tanzspielen vorgestellt werden.«¹²

Gottscheds Konzept von der Entstehung eines Balletts war, dass sich sein Schöpfer eine Gegebenheit aus der Geschichte oder einer alten Fabel vornehme oder aber selbst eine Handlung erfinde. Dabei erschien ihm ein vereinheitlichendes Element zwischen der Handlung und den Tänzen selbst für besonders wichtig:

»Ich sollte zeigen wie diese Erfindung im Tanzen, gleichfalls eine Einheit in der Handlung aber Absicht haben muss, darauf alle ihrer Theile abzielen. Ich

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, S.571.

¹¹ *Ibid.*, S.566.

¹² *Ibid.*, S.569.

sollte zeigen, auch an die Hand geben, was für Mittel man habe, die Personen, die man tanzend aufführt, zu charakterisieren.«¹³

Der Erfinder derartiger Aufführungen sollte Kenntnisse in Geschichte, Allegorien und Mythologie besitzen; auch sollten ihm die Dienste von Musikern und Tanzmeistern zur Verfügung stehen, die in der Lage sind, die Konzepte des Dichters zu verstehen und bühnengerecht umzusetzen. Obwohl ihm die Möglichkeiten von Mime und Pantomime durchaus bewusst waren, schlug Gottsched vor, dass die Hauptprotagonisten notfalls bei derartigen Aufführungen kurze Texte in einfachem Versbau singen oder rezitieren konnten mit dem Zwecke, ihre Handlung zu erläutern:

»Ich habe es noch zu erwähnen, dass aller Schönheit der Vorstellungen ungeachtet, dennoch oftmals diese allegorischen Tänze dem meisten Theile der Zuschauer wahrhaft hieroglyphische Figuren seyn werden, davon sie nichts verstanden, wenn nicht der Poet zuweilen den vornehmsten Personen der Tanzspiele auch gewisse Worte zu reden und zu singen in den Mund legte. Diese werden dann nun in lauter Versen, doch kurz und gut gemacht, weil die Absicht nicht ist durch Worte, sondern durch Bewegungen des Leibes etwas anzuzeigen.«¹⁴

Zum Abschluss führte Gottsched noch zeitgenössische Wiener Ballettpantomimenaufführungen auf, in denen er viele seiner Forderungen erfüllt sah:

»Denn hier habe ich 1749 auf der deutschen Schaubühne am Kärntner — Thore die artigsten pantomimischen Ballette vorstellen gesehen, die alle sehr redend waren, ungeachtet kein Wort dabei gesprochen wurde.«¹⁵

Die Situation, wie sie Gottsched nach von Hilverding in Wien erfolgreich durchgeführten Reformen erlebt haben mag, beleuchtet eine bemerkenswerte Arbeit von Gerhard Croll, »Die Wiener Ballet-Pantomime um 1750«, die 1967 beim IMS Congress in Ljubljana erstmalig vorgestellt wurde.¹⁶ Crolls Thesen untermauern auf sehr überzeugende Weise die Tatsache, dass Hilverding die Schlüsselfigur der neuen Ballettpantomime schlechthin gewesen sei. Hilverding erkannte bereits den Unterschied zwischen dem »alten« »danza pura e semplice tecnica« und dem damals neuen »danza parlante«. Das Hilverdingsche »ballo nazionale«, das häufig volkstümliche und neue Elemente enthielt, verdient besondere Erwähnung, dienten doch einige Beispiele dieses Genres seinem Schüler Angiolini als Ausgangspunkt. Bei seinen Bemühungen, dieses neue Konzept über die Vorstellungen seines Lehrers hinaus weiterzuentwickeln, stiess Angiolini auf ähnliches Territorium, das bereits die Aufmerksamkeit Noverres erregt hatte. Angiolinis Hauptanliegen war es, sich mit der unmittelbaren Wirkung der auf der Bühne dargestellten Ereignisse auf das Publikum zu befassen. Das Medium oder die »Sprecherin« war die Musik selbst; eine Situation entstand nur, wenn Musik und Choreographie so aufeinander abgestimmt waren, dass sie völlig ineinander übergingen. Nach seiner Ansicht sollte der Choreograph zunächst sein Konzept von der Beschäftigung mit der Musik bekommen, einer Musik, die im Idealfall bereits die Elemente der Pantomime vorgab. Die Entwicklung eines

¹³ *Ibid.*, S.570.

¹⁴ *Ibid.*, S.571.

¹⁵ *Ibid.*, S.571—2.

¹⁶ G. Croll: »Critical years in European Musical History, 1740—1760.« (Das Referat behandelt die Wiener Ballet-Pantomime) *Report of the Tenth Congress, Ljubljana 1967* (Kassel/Ljubljana 1970), pp. 168f.

derartigen Konzepts verlangte nicht nach einem unnötig detaillierten literarischen Programm. Hier kristallisierten sich bereits die wichtigsten Punkte der Meinungsverschiedenheiten heraus, die später zur Kontroverse zwischen Angiolini und Noverre führen sollten, der ein detailliertes literarisch-choreographisches Konzept als vorrangig ansag.

Die Veröffentlichung von Noverres »Lettres sur la danse et les ballets« kann als Markstein in einer Reihe von Versuchen gelten, die Unzulänglichkeiten des mechanischen Balletts zu beseitigen; seit der Mitte des vorangegangenen Jahrhunderts hatte sich die Unzufriedenheit in zunehmendem Masse in kritischer Literatur Luft gemacht.¹⁷ Es sollte jedoch von vorausgehenden Ausführungen klar sein, dass weder Noverre noch Hilverding noch Angiolini der historischen Entwicklung nach als Urheber der dramatischen Ballett-Pantomime gelten können. Es sah in der Tat so aus, dass es sich bei den Kontroversen zwischen Noverre und Angiolini - beide griffen ja auf die selben Quellen zurück - oft genug nur um kleine Unterschiede in der Nuancierung handelte. Die historische Bedeutung von Noverres Leistung liegt vielmehr darin, dass er sich um die vollendetste Formulierung und Ausführung des künstlerischen Konzepts des Handlungsballetts als Gesamtkunstwerk verdient gemacht hat, in dem Musik und Bühnendekoration wichtige Partner des Tanzes waren. Die Tanzkunst klassifizierte er in zwei Genres: in den »danse mécanique« und in die Pantomime oder das Handlungsballett. Der »danse mécanique« bestach vor allem, wenn auch oberflächlich, durch die Brillanz und Virtuosität der Ausführung, wirkte jedoch nur als diese Pantomime an sich. Aus der Verbindung dieser beiden Formen entstand die Pantomime oder das »ballet d'action«, das als Drama eine eigenständige Existenz haben sollte. Deshalb war es notwendig, dass jedem »ballet d'action« ein Zentralthema zugrunde lag, das durch pantomimische und Charaktertänze ausgedrückt wurde. Alles Oberflächliche und Irrelevante, wie beispielsweise inkorrekte oder behindernde Kostüme, sollten der Vorrangigkeit der Handlung geopfert werden. Auf Ausdruckskraft wurde mehr Wert gelegt als auf Technik; die Grundsätze der Symmetrie, der rein formalistischen, figuralen Tanzbewegungen und die Bedeutung, die der Virtuosität der Schrittkombinationen zugemessen wurde, sollten allmählich abgebaut werden. Bei der Reform des Balletts sollte man zunächst an ein geeignetes Thema denken, das sich für eine einfache und logische Darstellung anböt. Die von Noverre erstellten Forderungen legen einen Vergleich mit denen in Herders Ideologie von einer deutschen Oper nahe: das Werk sollte möglichst frei von Verkleidungen, Komplikationen, Allegorien, Geschichte und übermäßigen Dekorationen sein und auf schwer verständliche Handlungselemente verzichten.¹⁸ Es scheint, dass Noverres Ästhetik des Tanzes, die ihn als Spiegelbild der Natur sah, auch nach einem entsprechenden sprachlichen Äquivalent suchte, ebenso wie bekannte Musikästhetiker für Instrumentalmusik Begriffe wie Klangrede oder Tongemälde erdachten hatten. Unter diesen Bedingungen wurde angenommen, dass ein Ballettmeister oder Choreograph über genügend entsprechende Kenntnisse verfügte, um Einzelheiten seiner Vorstellungen an Komponisten und Bühnenbildner weiterzugeben, eine Qualifikation, die nach Noverres Auslegungen Kenntnisse in Literatur, Musik, Malerei und Geschichte, wie auch in

¹⁷ J. G. Noverre: *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* (Lyon: chez Aimé Delaroche, 1760).

¹⁸ M. Krüger, *J. G. Noverre und das »Ballet d'action«* (Emsdetten, 1963), S.53.

Anatomie voraussetzte. Im Idealfall sollte der Ballettmeister nicht am Tanz teilnehmen, sondern sich ausschliesslich auf das intellektuelle Erfassen und die Leitung der gesamten Produktion konzentrieren können. Noverres »Lettres« erregten damals grösstes Interesse nicht nur in der Theaterwelt, sondern gleichermassen auch bei Musik- und Literaturtheoretikern. Bedeutsamerweise nahmen sich Lessing und Bode einer deutschen Übersetzung an, die dann 1769 in Hamburg und Bremen unter dem allgemeinen Titel »Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, von Herrn Noverre« erschienen. Einer der ersten Kommentatoren von Lessings Übersetzung, Herder, schrieb dazu:

»Noverre hat die Tanzkunst der Leidenschaften wieder aufwecken wollen, zu Wundern ihres Ursprungs aber wird sie sich denn erst und von selber wieder erwecken, wenn nach einem barbarischen Zeitalter, zu dem wir vielleicht hinweisen, sich die menschliche Natur wieder erneuret, und ihre unverhüllteren Leidenschaften durch Tanz und Geberde, durch Sprache und Bewegung so sprechen wird, wie zu Anfange.«¹⁹

In deutschsprachigen Gebieten interessierte man sich für das neue pantomimische Ballett nicht nur in Stuttgart und Wien, sondern auch in Mannheim und Kassel und beginnend mit dem Jahr 1778 in München. Es ist offensichtlich, dass in den meisten dieser Städte, einschliesslich München, schon vor Hilverding, Angiolini und Noverre Choreographen gearbeitet haben, eine Tatsache, die sich schon aus den Titeln dieser Vorläuferwerke ergibt. Ein solches Ballett stammte von Alessandro Toeschi und war in Mannheim als Einlage zu C.A. Gruas Oper »Meride« (1742) gedacht. Sowohl in Mannheim wie auch in Stuttgart waren die frühen programmatischen Ballette als »entr'actes« in den Reformopern gedacht; so sollte beispielsweise Christian Cannabichs »Ippolito et Aricia« zu Holzbauers und Frugonis gleichnamiger Oper (1759) zur Aufführung gelangen und »Ceyx et Alcyone« in Verbindung mit Traettas »Sophonisbe« (1763).

Eine vergleichende Untersuchung des literarischen und musikalischen Inhalts muss, soll sie wirklich zufriedenstellend ausfallen, mit diversen Hindernissen fertig werden. Das erste ist die unvollständige Erhaltung der literarischen und musikalischen Quellen. Viele der im Mannheimer Theaterarchiv erhaltenen Quellen wurden durch die Bomben des Zweiten Weltkriegs zerstört. Doch entdeckte vor nicht allzulanger Zeit Eugene Wolf neue, für das Studium Mannheimer Komponisten bedeutende Quellen und stellte sie im Journal of the American Musicological Society vor.²⁰ Als zweites Hemmnis wäre die unterschiedliche Präsentation der musikalischen Quellen in Manuskripten oder in alten Denkmäler-Ausgaben zu nennen. Am ersten Platz stehen diejenigen Manuskripte wie Cannabichs »Angélique et Medor ou Roland Furieux« (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt Mus. ms. 216) oder »Les Mariages Samnites« (Darmstadt Mus. ms. 218), in denen genaueste bühnentechnische und choreographische Anleitungen, die den dramatischen Ablauf bezeichnen, allerdings in französischer Sprache, und manchmal in einer anderen Handschrift und mit anderer Tinte eingefügt sind. Derartige Quellen erweisen sich als besonders nützlich,

¹⁹ J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, (hrsg. B. Suphan) IV, S.122; XXII, S.184.

²⁰ E. K. und J. K. Wolf, »A newly identified complex of manuscripts from Mannheim«, *American Musicological Society Journal* No. 3, 1974.

²¹ H. Abert, *op. cit.*

da hierbei nicht nur die dramatischen Stationen genau den verschiedenen Sätzen oder sogar Satzteilen entsprechen, sondern auch klar hervorgeht, wie viele Personen sich zu einem bestimmten Zeitpunkt auf der Bühne zu befinden haben. Diese Partituren sind so detailliert, dass die Konsultation des Librettos zur genauen Rekonstruktion einer Aufführung weniger wichtig erscheint. Zu der zweiten Kategorie von musikalischen Quellen zählen Manuskripte oder gedruckte vollständige Partituren, die entweder nur sehr vereinzelte Bühnen- oder dramatische Anweisungen oder noch häufiger gar keine enthielten, kurz gesagt also nur aus einer Folge von Orchestersätzen bestanden, die glücklicherweise für gewöhnlich numeriert waren, so dass eine korrekte, chronologische Abfolge von dramatischen Stationen erkennbar war. Für die Analyse derartiger Partituren und die korrekte Rekonstruktion des dramatischen Ablaufs ist die Konsultation literarischer Materialien absolut unerlässlich und eine korrekte Reproduktion hängt von der Verständlichkeit und dem Aufbau des Szenariums ab. Sind diese nur unzulängliche, kurze Zusammenfassungen, ist die Koordination und detaillierte Rekonstruktion der dramatischen und musikalischen Ereignisse wesentlich erschwert. Die Rekonstruktion hängt dann von der Konsultation anderer Libretti, die den selben Stoff behandeln, von Berichten über die Aufführungen und als wichtigsten Punkt von dem Ablauf der Ereignisse, die sich durch die Analyse der Musikmaterialien eröffnen, ab. Auch wenn der Text eines Szenariums in Akte und Szenen unterteilt ist, die Partitur selbst jedoch mit keinen entsprechenden Unterteilungen gekennzeichnet ist, ist der Wissenschaftler mit der Aufgabe konfrontiert, die Sätze ohne diese wesentliche philologische Grundlage zu lokalisieren. Dabei hängt seine Arbeit von der Genauigkeit seiner Annahmen und von der Folgerichtigkeit seiner hypothetischen Erwägungen ab, die darauf basieren, wie gut er mit den Methoden des Vorgehens eines bestimmten Komponisten vertraut ist. Die Herausgeber der noch in den verschiedensten Gesamtausgaben erhaltenen »ballets d'action« haben dieses Problem sehr wohl erkannt. Hermann Abert als Herausgeber der »Ausgewählten Ballette Stuttgarter Meister« bietet in seiner umfassenden Einführung eine gründliche Diskussion der Komponisten Florian Deller und Jean Joseph Rudolph, sowie der Szenariumtexte der ausgewählten Ballette, deren Musik ebenfalls abgedruckt ist.²¹ Aus Aberts Ausführungen geht hervor, dass zum Beispiel weder Deller noch Rudolph in ihre Partituren Bühnenanweisungen, Titel oder Untertitel einfügten, so dass ihre Ballettpartituren als lose miteinander verbundene Orchesterstücke erschienen, die sich in manchen Fällen an die geschlossenen Formen des französischen Balléts anlehnten; manchmal waren es Passacaglis und Chaconnes, einige Sätze hatten programmatische Titel und schliesslich, was am häufigsten vorkam, trugen die Sätze schlicht ihre italienischen Bezeichnungen wie Adagio, Andante, Allegro oder Presto.

In einer Studie »Die Ballettkomposition von Joseph Starzer«, in der Serie »Studien zur Musikwissenschaft« erschienen, zeigte Lisbeth Braun auf, wie Ballette mit einfachen italienischen Satzbezeichnungen allmählich an Stelle der Werke traten, in denen die Namen der verschiedenen geschlossenen Tanzformen vorherrschten.²² Ihre Ausführungen über Starzer als aufsteigender Ballettkompo-

²² L. Braun, »Die Ballettkomposition von Joseph Starzer«, *St. Mw.* (hrsg. G. Adler) XIII (1926), S. 38f.

nist stellen nicht nur die Beschäftigung dieses Komponisten mit volkstümlichen Materialien wienerischen Ursprungs in den Vordergrund, sondern auch die dramatischen Techniken der Opera Seria und der Opera Buffa, die Verwendung von Situation und Leitmotiv und, in verstärkter Masse, harmonischer und instrumentaler Mittel. In einer von Starzers späteren Ballettpartituren »Adele de Ponthieu« gab es sogar eine dem Melodrama nachempfundene Szene.

Tatsächlich wurden die italienischen Satzbezeichnungen in den zur Aufführung geschriebenen Partituren vielerorts immer häufiger. Gerhard Croll und Richard Engländer stellten in Bezug auf Glucks Verwendung dieser und der traditionellen geschlossenen Tanzformen einige bemerkenswerte Beobachtungen an. Croll beispielsweise deutet an, dass die den geschlossenen Tanzformen in Glucks »Don Juan« entsprechende Handlung ein geschicktes Mittel war, die Bankettszene im zweiten Akt als dramatischen Kontrast und wohl verbindendes Element zwischen der Exposition und dem dénouement der äusseren Akte zu verwenden.²³ Engländer hat im Vorwort zu seiner Ausgabe von »Semiramis« versucht, die musikalischen und dramatischen Ereignisse des Werkes zu rekonstruieren, wobei jede der 15 Nummern mit italienischen Satzbezeichnungen eine neue dramatische Station bezeichnet.²⁴ Doch soll dabei nicht unerwähnt sein, dass Engländers zwar plausible Theorie Hypothese bleiben muss, da es an Scenographischem Beweismaterial fehlt.

Die Aktivitäten einer Reihe von Choreographen (z. B. Lauchery) und Komponisten (Cannabich, Danzi, Peter von Winter) erstreckten sich auf zwei oder drei Städte, woraus sich Mannheim, Kassel und München als Dreiecksgruppe von Städten herauskristallisierte, die für die Entwicklung des »Ballet d'action« von Bedeutung waren. In diesen drei Städten manifestierte sich die Tradition der französischen Ballettkompositionen mit vorzugsweise geschlossenen Tanzformen, insbesondere Gavotte, Loure, Passacaglia oder Chaconne besonders in den Anfangsstadien stärker als anderswo. Detailvergleiche des frühen Tanzen mit den »Airs de Ballet« in Rameaus Bühnenwerken machen die grundlegende Bedeutung der französischen Vorbilder deutlich, im speziellen für die Charakter- und Ensemble-Tanzpassagen, die oft als »Pas de Seul«, »Pas de Deux«, »Pas de Trois« oder »Pour le Ballet« bezeichnet waren. Rudolph Kloibers Monographie über das dramatische Ballett Cannabichs erkannte diese Tatsache, während er gleichzeitig auf das allmähliche Auftauchen der Sätze mit italienischen Satzbezeichnungen hinwies, von denen viele nach der einfachen dreigeteilten ABA — Struktur aufgebaut waren und pantomimische und erzählende Funktionen übernahmen.²⁵ In

²³ G. Croll, *op. cit.*

²⁴ C.W. Gluck, *Sämtliche Werke*, Abt. II, *Tanzdramen*. hrsg. R. Engländer (Kassel, 1956). Engländer bemerkt: »Das wesentliche ist: Der Schicksal im Sinne des griechischen Drama lebt in jedem Takt dieser Musik. Gluck fühlt und leidet mit der schuldbeladenen Semiramis, mit der glücklich-unglücklichen Heldin. Die Grundkonzeption des Werkes erscheint uns fast wie eine Vorahnung des Monodrams oder Duodrams der 1770er Jahre, etwa im Sinne von Neefes Sofonisbe, einer Gattung, von der sich Goethe in seiner Proserpina textlich angezogen fühlte. Dort im Monodram ein impulsiver Wechsel von Wort und Ton, hier in Tanzdrama bei Gluck eine Identifikation von Musik und Gebärde, Musik und Atmosphäre. Und in beiden Fällen ein Minimum des äusserlich Malenden zugunsten des Psychologischen und des Ausdruckselements.«

²⁵ R. Kloiber, *Die dramatischen Ballette von Christian Cannabich* (München, 1928), S. 53f

dieser Hinsicht mag die Frage auftauchen, ob die Kombination von Pantomime und geschlossenen Tanzformen eine Entsprechung in Opern hat, in denen pantomimische Tänze eine Analogiefunktion zu den Rezitativen haben, wobei die geschlossenen Formen das Plateau bilden, auf dem die Handlung zur Ruhe kommt, wie das bei den Da Capo Arien und insbesondere den Cavatina Formen der Fall war, die von Komponisten wie Jommelli zu dieser Zeit bevorzugt wurden. In den späteren Werken von Cannabich und denen von Winters, in denen die Pantomime die geschlossenen Formen ablöst, während die ursprünglich aus zwei oder drei Elementen bestehenden Formen sich in Rondos, gelegentlich auch sonaten- und opernszenenhafte Strukturen ausweiten, tritt der Einfluss der Opernreformer Traëtta, Jomelli und Gluck noch stärker hervor.

Die frühere Abhängigkeit einer symmetrischen, aus vier oder acht Einheiten bestehenden Satzperiodik lockerte sich mit der allmählichen Übernahme der neuen Makroformen. Doch die Komponisten des Wiener Kreises suchten auch weiterhin, mit Starzers stimulierendem Beispiel vor Augen, den musikalisch-dramatischen Inhalt des Balletts durchzustrukturieren und verlegten den Schwerpunkt des Interesses auf die Enden der Akte; dadurch wurden opernähnliche Finale anstelle der Chaconne-Contre Danse Formel möglich.

Mit der Verlegung der kurfürstlichen Hofkapelle im Jahre 1778 von Mannheim nach München wurde das königliche Theater am Issarthor durch die Präsenz von Laucherry, Le Grand und Crux als Choreographen und Tanzmeister zu einem wichtigen Zentrum für die Entwicklung des »ballet d'action«. In Zusammenarbeit mit dieser produzierte Peter von Winter im Zeitraum zwischen 1779 und 1811 nicht weniger als zwölf »ballets d'action«. ²⁶ Von Winters Partituren übertreffen die Werke der zuvor erwähnten Komponisten an Ausdruckskraft und Komplexität. Harmonie und Instrumentierung seiner Werke zeugten von grosser Meisterhaftigkeit, die ein aus fünf Teilen bestehendes Streichorchester miteinschloss, das durch eine Teilung der Bratschen entstand. Das interessanteste ballet d'action von Winter, in der Bayerischen Staatsbibliothek vorhanden, ist betitelt »La Mort d'Orphee et d'Euridice« mit dem Untertitel »Pantomimisches Ballett mit Gesang in vier Akten von Crux«. Der französische Titel der Partitur täuscht, Winters Werk ist ein vollständiges Opernballett, das durchwegs mit deutschem Text versehen ist. Ein kurzer Vergleich dieses Werks mit Florian Dellers Behandlung von Noverres »Orphée et Euridice«, das in Stuttgart am 11. Februar 1763 zusammen mit Jommellis »Didone« zur Aufführung gelangte, genügt, um die Zukunft, die das ballet d'action gehabt hätte, zu illustrieren, hätten sich mehr Komponisten nach dem Vorbild noch Glucks Pariser Reformen darum bemüht, das Genre weiterzuentwickeln. Aberts Ausgabe von Dellers Ballett stellt uns vor

²⁶ Die Ballette, die Winter im Auftrag des Münchner Theaters komponierte, hiessen »Der französische Lustgarten« (1779), »Baierische Lustbarkeit oder Die Heirat durch Gelegenheit« (1779), »Le Mort de Hector« (1779), »Heinrich IV oder Die Liebe Heinrich IV und Gabrielle« (1779), »Ines de Castro« (1780), »Andromache« (1780), »Der Maibaum« (1784), »Die Hochzeit des Figaros« (1785). »Pygmalion« (1785), »La Mort d'Orphée et d'Euridice«, pantomimische Oper mit Gesang (1792), »Gilblas oder das wiedervereinigte Ehepaar« (1807), »Der Tod Adams« (1811). Die folgenden handschriftlichen Partituren — »Heinrich IV« (B. Stb. Mus. ms. 3650), »Ines de Castro« (B. Stb. Mus. ms. 3648), »La Mort d'Orphée et d'Euridice« (B. Stb. Mus. ms. 299) — sind in der Bayerischen Staatsbibliothek vorhanden.

das bekannte Problem, die musikalischen Ereignisse in einer Reihe von 30 Instrumentalnummern in Korrelation zu den detaillierten dramatischen Stationen von Noverres Szenarium aus dem Innern der Musik selbst zu setzen. Die aus dreissig Nummern bestehende Partitur Dellers können nach hauptsächlich italienischen Satzbezeichnungen einklassifiziert werden: Allegro (9x einschliesslich des Finales), Adagio (5x einschliesslich eines Adagio und Rondo), Andante (4x), Larghetto und Allegretto (je 2x) sowie Rondo, Chaconne, Gavotte, Maestoso, Marcia, Loure und Contredanse (je 1x) wie auch ein interessanter Satz, Nr. 14, der eine Reihe von kurzatmigen Wechsel von Allegro furioso und Adagio umfasst, einschliesslich eines abrupt gesetzten Fermate und einer asymmetrischen Satzperiodik. Einen neuartigen Satz wie diesen zusammen mit der bevorzugten Tonart G-Moll für empfindliche Stellen, sowie das Anklingen der von Pizzicato Streichern unterstützten Solooboos als Zeichen für einen Auftritt des Orpheus, ein Kunstgriff, der auch in den Orpheusballetten Cannabichs und von Winters wieder auftaucht, dies alles sah Abert als Einfluss von Dellers Lehrmeister Jommelli an. Andere Stilelemente, wie beispielsweise die einfache, symmetrische Satzperiodik aus 4 bzw. 8 Einheiten der meisten anderen Sätze deuten auf eine Abhängigkeit von früheren Wiener und insbesondere französischen Vorbildern hin.

Winters Ballett entstand als Reflexe auf die Errichtung einer Ballettakademie auf Grund eines kurfürstlichen Erlasses aus dem Jahre 1791 unter der Generaldirektion von Crux. Die vier Akte entsprechen den Szenen Orpheus beim Fluss Acheron, Orpheus in der Unterwelt, am Berg Rhodope und schliesslich die Ankunft von Bacchus und Venus. Zusätzlich zu einer mit späteren Ballettszenen verbundenen Sinfonia besteht das Stück aus dreiundzwanzig kurzen Orchester-sätzen und etwa sechsundzwanzig Teilen mit Chor. Der homorhythmische Charakter der meisten Chöre erklärt sich daraus, dass nur die obersten Stimmen eine Textunterlage bekam. Die Funktion der Chöre scheinen kommentatorischer, deskriptiver und teilnehmender Natur gewesen zu sein. Die kommentatorischen Sätze scheinen verschiedene geschlossene Formen, einschliesslich strophische, die Reprise und verschiedene Rondostrukturen zu bevorzugen. Die deskriptiven und teilnehmenden Sätze waren mit dem Vorantreiben der dramatischen Ereignisse befasst und hatten eine von der Opernszene beeinflusste durchkomponierte Struktur. Im Vergleich zu Winters anderen beiden erhaltenen Münchner Ballettpartituren »Heinrich IV« und »Ines de Castro«, dessen französische Vorbilder eher bei Rameau als bei Gluck zuzusuchen sind, stellt »La Mort d'Orphée et d'Euridice« einen wesentlichen Fortschritt des Komponisten in der Handhabung von dramatischen Materialien dar.

DAS MELODRAMA

Für populäre Lexikographen der Sturm- und Drangzeit wie Sulzer war es üblich, die ursprüngliche Entwicklung, wenn auch nicht die Urheberchaft des Melodramas Rousseau zuzuschreiben, dessen Pygmalion »grosse Berühmtheit und polemische Diskussionen nach sich zog, nachdem Grossmann es übersetzt und auf die Bühne gebracht hatte.« Im Jahre 1802 wiederholte Kochs Lexikon

eine der durchdachtesten Definitionen, die ursprünglich im Jahre 1799 in D. Schneiders Theaterjournal erschienen war.²⁷ Der Lesser wurde informiert, dass

»...das Melodrama muss, als lyrisches Kunstwerk, ein Gefühl im Objekte darstellen. Der Dichter hat hier die Obliegenheit, dies Gefühl gleichsam nur anzudeuten, weil die möglichst vollkommendste Darstellung durch die Dichtkunst (wenn es nemlich nicht der Fall ist, das durch die Töne selbst dies Gefühl einer weit höheren Verstärkung fähig ist) schon ein an sich bestehendes Kunstwerk ausmachen würde, und die Mitwirkung der Musik nicht ausdrücklich erforderte, da diese in diesem Falle doch weiter nichts thun konnte, als das geschilderte Gefühl zu begleiten, aber nicht zu erheben. Das Melodrama schildert nicht Begebenheiten, sondern die Begebenheit ist nur das Mittel, welches dem Dichter dazu behilflich ist, die Affekten selbst darzustellen. Nicht Ariadnes trauriges Schicksal, sondern die Verzweiflung einer Liebenden ist der Hauptgegenstand in diesem Melodrama. Die Begebenheit selbst und ihre Darstellung ist also hier nur gleichsam eine Begleitung, um den Hauptpunkt desto stärker hervorzuheben. Die Obliegenheit des Komponisten ist also hier, die Affekten der darstellenden Person selbst, durch das Mittel, was er in Händen hat, hervorzubringen.«

Die neue Form stiess auf beträchtliches literarisches Interesse, zog Dichter und Librettisten wie Bertuch, Brandes, Gerstenberg, Gotter, Huber, Rammler und insbesondere den jungen Goethe an, dessen »Proserpina« als Ausdruck höchster Vollendung dieser Form galt. Die literarische Anerkennung war jedoch keineswegs einstimmig und das Genre hatte auch artikulierte Gegner, unter denen Herder es abfällig als »Zwischenkunst« bewertete.

Fast ausnahmslos bietet die moderne Geschichtsschreibung, sowohl der Oper als auch des Deutschlands im achtzehnten Jahrhundert, kurze, summarische Abhandlungen über die kurzlebigen Genres des Mono- und des Duodramas. Die Autoren greifen für gewöhnlich auf eine kleine Auswahl von Monographien und andere Sekundärliteratur zurück, wobei solche Werke wie Edgar Istels »Die Entstehung des deutschen Melodramas« (1906) ihre ursprüngliche Bedeutung aus Mangel an wichtigen späteren Forschungsergebnissen beibehalten haben. Nichtsdestotrotz kommt Istels Werk einige Bedeutung zu, da es eine nützliche Chronologie der Entwicklung des Genres beinhaltet und viel wertvolles Material über im Jahre 1900 noch existierende Quellen, die später verloren gingen oder zerstört wurden, bot. In anderer Hinsicht scheint Kritik an Istels Werk angebracht, da der Autor seine analytischen Nachforschungen auf einige wenige Hauptwerke von Benda, Neefe, Reichardt und Danzi beschränkt, wobei jedoch das allgemeine kulturhistorische Gerüst zu kurz kommt, da Untersuchungen in die sozialen und literarischen Hintergründe an Hand der Texte selbst nicht vorgenommen werden. Dies ist um so bedauerlicher, als viele literarische Texte, die zu Melodramen umgearbeitet wurden — Pygmalion, Ariadne, Medea, Reinaldo und Armide, Der Tod des Herkules — ebenso als literarische Grundlage für das zeitgenössische ballet d'action dienten. Istel überbetont die Bedeutung der frühen Übersetzung von Rousseaus Pygmalion ins Deutsche, lässt dafür jedoch die früheren Vorläufer dieses Genres gänzlich ausser Acht, insbesondere jene Praktiken, die es bei der

²⁷ H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt 1802, neudr. Hildesheim 1964), S. 940.

Bühnenmusik als passende Hintergrundmusik für bestimmte Arten des Sprechens, beispielsweise den Monologen, gab. Die Vorkehrungen für eine derartige Bühnenmusik waren bereits in den Aufführungen des englischen elisabethanischen und jakobinischen Theaters zu sehen, die den einheimischen Dramatikern durch die diversen englischen Wanderbühnen, die ihren Weg durch das Deutschland des frühen siebzehnten Jahrhunderts gemacht hatten, durchaus vertraut waren.²⁸ Dass diese Praktiken im achtzehnten Jahrhundert weiter bestanden, davon zeugen die Hinweise auf Musikeinlagen in den Stücken selbst wie auch die gelegentlichen Bezüge in theoretischen Abhandlungen. In den letzten Jahren lieferte Robert Heitners wichtige Studie »German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies 1724—1768«, bei University of California Press im Jahre 1963 erschienen, wertvolle neue Informationen. Heitner verweist auf die Schlusszene des fünften Aktes in Gerstenbergs Tragödie »Ugolino« (1768), wo eine selbständige instrumentale Begleitstimme den Helden bei seinem Schlussepiolog begleiten soll und durch wechselnden Toncharakter die verschiedenen, im Text implizierten Gefühle ausdrücken soll.²⁹ Die Bedeutung von Gerstenbergs Forderung ist nach Heitner darin zu sehen, dass offensichtlich Autoren und Dramatiker sich für die Gleichstellung der Instrumentalmusik einsetzen eine wichtige Vorbedingung für ihre spätere Verwendung im Monodrama. Darüberhinaus erkannte Gerstenberg mit seiner Forderung nicht nur die Fähigkeit der Instrumentalmusik, eine dramatische oder emotionale Situation zu unterstreichen, sondern auch ebenso ihre Fähigkeit in Verbindung mit gesprochenem Recitation am Vorantreiben der dramatischen Kontinuität beteiligt zu sein. Das weithin propagierte Konzept eines Stylus Theatralis, das sich auf Instrumentalmusik bei begleitenden Rezitativen stützt, konnte ebensogut auf dramatische Recitation angewandt werden. So überrascht es kaum, dass Schweitzer, Benda und Neefe im recitativo accompagnato das geeignetste Vorbild zur Schaffung des deutschen Monodramas sahen.

Um 1770 war Instrumentalmusik, sei es um die Gestik im ballet d'action klar hervortreten zu lassen, sei es die oratorischen Funktionen bei begleitenden Rezitativen zu unterstützen, in deutschen Regionen wohlbekannt und wurde weithin praktiziert. Sie kam in begleitenden Opernrezitativen von Hasse, Graun, Jommelli, Traetta, Gluck. Johann Christian Bach in den Hoftheatern zu Ehren oder auch in den verschiedenen Passionen und Oratorien für Teilnehmer und Publikum aus dem Bürgertum, die in Hamburg und in Mitteldeutschland von Telemann, CPE Bach und Johann Heinrich Rolle zur Aufführung kamen.

Zusätzlich zu der Bedeutung, die man der unterstützenden Funktion der Instrumentalmusik bei Vokalwerken beimass, erkannte man auch schon ihre unabhängige Rolle im Theater auf Grund ihrer Fähigkeit, ein dramatisches oder emotionales Moment, eine gewünschte Atmosphäre oder eine erstrebte Kontinuität zu erzeugen. Diese neue Erkenntnis verkörperte, zumindest im Frühstadium, die verschiedenen Theorien Gottscheds, Matthesons, Quantz' und Scheibes. Ins-

²⁸ W. Braun, *Britannia Abundans. Deutsch-Englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*. (Tutzing, 1977) passim.

²⁹ Dazu Robert Heitner, *German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724—1768*. (Berkeley, Los Angeles, 1963), S.360 (Hudermann) und S.381 (Gerstenberg).

besondere Mattheson, Quantz und Scheibe erörtern in ihren Diskussionen die Rolle der Ouvertüre, deren Aufgabe es ihrer Meinung nach ist, die kommenden dramatischen Ereignisse anklingen zu lassen und die möglichst mit der ersten Szene entsprechenden Stimmung zum Abschluss kommen sollte. Im Jahre 1774 stellte Reichardt in seinem Essay »Über die deutsche komische Oper nebst einem Anhang eines freundlichen Briefes über die musikalische Poesie« ähnliche Anforderungen an Ouvertüren von Singspielen und komischen Opern.³⁰

Die ebenso wichtige Fähigkeit der Instrumentalmusik, Affekten zu unterstreichen, wurde von Scheibe 1738 im 67. Kapitel seiner Abhandlung »Critischer Musicus« erkannt, danach von Lessing im 27. und 28. Kapitel der »Hamburgischen Dramaturgie«, von Herder in seiner Besprechung von Johann Friedrich Agricolas Musik zu Voltaires »Semiramis« und schliesslich von Vogler in einer Analyse seiner eigenen Begleitmusik zu Shakespeares »Hamlet« im ersten und dritten Band seiner »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule«.³¹ Bei Theaterimpresarios bekam die Erkenntnis der Möglichkeiten der Instrumentalmusik ein entsprechendes Gegengewicht durch Erfordernisse wie sie Ernst Ackermann in seinem Bericht »Über die Hamburgische Bühne« artikuliert, nämlich dass Instrumentalmusik auf das Genaueste mit dem Inhalt des Stücks übereinstimmt.«

Obwohl die Kommentare der vorstehend erwähnten Autoren vornehmlich auf Funktion und Praxis der Instrumentalmusik im Schauspiel abzielten, auf die Konsolidierung der zuvor erreichten dramatischen Station oder die Vorwegnahme nachfolgender Ereignisse (wogegen sich Lessing gelegentlich wandte), bezog sich die Diskussion im wesentlichen auf das Melodrama, wo, wenn es keine gesungenen Partien gab, an die Instrumentalmusik erhöhte Ansprüche gestellt wurden, sei es bei der Charakterisierung von Personen, Situationen, dramatischen Ereignissen, psychologischen Reflexen, oder bei der Betonung eines besonderen Affektes, der Möglichkeit, einen Übergang oder Kontinuität zu charakterisieren. Drei Methoden schienen im Bereich des Möglichen zu liegen: die erste war ein Prozess des Durchkomponierens nach der Art eines recitativo accompagnato. Die zweite Methode bestand darin, ein Gerüst von miteinander verbundenen thematischen Einheiten zu entwickeln, wobei Elemente aus der Ouvertüre wieder aufgegriffen wurden, andere im Verlauf der Handlung eingeführt werden und später als Erinnerungsmotive wieder aufleben konnten. Dazu kommt gewöhnlich noch eine dritte Kategorie von Motiven, die eine bestimmte Situation skizzieren und anderweitig nicht wieder auftauchen. Die dritte Methode verband den Stil des Durchkomponierens mit einem modifizierten Schema der Repetition, wobei Teile der Ouvertüre entweder am Ende der Akte rekapituliert werden oder den Kulminationspunkt der dramatischen Lage andeuten. Bei Anwendung dieser Schemata scheint die gewünschte dramatische Kohäsion Elemente des Sonatenprinzips übernommen zu haben, ein Kunstmittel, das nach Lisbeth Braun Joseph Starzer

³⁰ J.F.Reichardt, *Über die Deutsche Comische Oper nebst einem Anhang eines freundlichen Briefes über die musikalische Poesie* (Hamburg, 1774) S.12f, 26f.

³¹ G.E.Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, hrsg. Otto Mann (Stuttgart 1958) S.104f; J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. B. Stephan, V (Berlin 1891) S.394; G.J.Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I*, 1778 (neudr. Hildesheim 1974), III, 1781 (neudr. Hildesheim 1974), S.441.

auch in mehreren seiner ballets d'aciton verwendet hat.³² So greift Benda in »Ariadne« die Eröffnungsteile seiner Ouvertüre wieder auf, um den dramatischen Höhepunkt zu charakterisieren; in dem Ariadne vor ihrer Selbsterstörung die Götter um Hilfe anfleht. Peter von Winter verwendet in »Leonardo und Blandine« die Exposition seiner Ouvertüre als Finale des ersten Aktes.³³ Eine Übersicht über ausgewählte Melodramen von Benda, Neefe, Reichardt, Cannabich, Vogler und Winter lässt erkennen, dass vier verschiedene Methoden Musik und Text zu verbinden zur Verfügung standen. Dabei handelte es sich

1) um den Wechsel von gegenseitigem ausschliesslichen Sprach- und Instrumentalteilen, die am weitesten verbreitete Methode

2) den Wechsel von einzelnen Akkorden mit kurzen Sätzen und Worten (eine selten benutzte Methode)

3) freie Recitation zu gehaltenen Akkorden oder Tremolos oder bewegte harmonische Gestaltung

4) Deklamation vor dem Hintergrund eines profilierteren melodischen Elements, gelegentlich beeinflusst von geschlossenen Formen, wobei manchmal (aber selten) der Versuch unternommen wird, das Gesprochene mit der musikalischen Akzentuierung zu synchronisieren.

Unter diesen Bedingungen hängt das Tempo des Handlungsablaufs, insbesondere, wenn die erste dieser vier Methoden gewählt wurde, von der schnellen Wechselwirkung von Sprech- und musikalischen Elementen ab. Zieht ein Komponist wie Reichardt oder Winter es vor, die musikalische Struktur mit überreichen Satzlängen und Symmetrischer Satzperiodik vollendeter zu gestalten, so geschieht dies auf Kosten des dramatischen Momentum. Sind andererseits die musikalischen Satzlängen kurz und haben unterschiedlichen oder asymmetrischen Periodenbau, so akzentuiert sich entsprechend auch das Überraschungsmoment und damit das dramatische Momentum insgesamt. Um diesem Gefüge zu entsprechen, griffen die Komponisten auf eine Vielfalt von Hilfsmittel aus den Bereichen der Motive, der Harmonie und der Klangfarbe zurück. Die erste Gruppe umfasste entweder Erinnerungsmotive oder Motive — vielleicht sollte man besser musikalische Verfahren sagen — die Naturphänomene erläutern, sei es nun ein Sonnenaufgang, die Bewegungen der Wälder, Stürme oder Meeresszenen. Am gebräuchlichsten waren für diesen Zweck wohl die Figuration mit Sechzehntelnoten, aufwallende synkopische Passagen, schroff-punktierte rhythmische Figuren und Tremolos. Die harmonischen Hilfsmittel stellten abrupten Tonartwechsel und akkordische Mittel wie den verminderten Septakkord in den Vordergrund. Bei der Klangfarbe kamen plötzliche Dynamikwechsel, das Crescendo nach Art der Mannheim-Stuttgarter Werke oder Solopassagen für Holzbläser, gewöhnlich in Verbindung mit gefühlsmäßig betonten oder sentimentalen Stellen zur Verwendung.

Die Verwandtschaft vieler Strukturelemente und Techniken, mit denen aus Oper Konzert, Kantate und dramatischen Soloszenen wird aus einem Vergleich mit den Werken Bendas und Neefes einerseits und Anton Schweizers lyrischem

³² L. Braun (op. cit.) S.38: »und zwar kommt deren Charakteristik, die Zusammenfassung verschiedenster szenischer Vorgänge in einen geschlossenen Rahmen in der Wahl Starzers zum Ausdruck, der den Finali sonatenähnliche Formen gibt.«

³³ München, B. Stb. Mus. ms. 3647.

Monodrama — so der offizielle Untertitel — »Polyxena (1773) andererseits offenbar.³⁴ Bei Polyxena handelt es sich um ein Werk ohne Sprechpartien, das eher einer dramatischen Solokantate ähnelt. Der wesentliche Unterschied lag in der von einem Melodrama geforderten Kontinuität, wohingegen Schweizer mit »Polyxena« an den in Abschnitte eingeteilten, vorstehend erwähnten Vokalformen festhielt, auch wenn die inneren musikalischen Techniken öfters die gleichen wie die des Melodramas waren.

In ihrem Artikel »Georg Benda, Pionier des Melodramas« in der Festschrift für Karl Geiringer, nannte Edith Vogel-Garrett die vier Faktoren, die wesentlich zu Bendas melodramatischem Stil beitrugen: die rezitativen *Accompagnatos* in den Berliner Opern von Graun, die Operntechniken Traëtts, die er in Südeuropa studiert hatte, die traditionellen Oratoriumselemente, die er als Schüler der Jesuitenakademie in Chomatov gelehrt wurde und die Orchestertechniken der in Mannheim und Stuttgart tätigen Komponisten.³⁵ Von den vier Melodramen, die Benda geschrieben hat, können »Ariadne« und »Medea« als repräsentativ für einen planmässig aufgebauten Motivstil gelten, »Pygmalion« für einen durchkomponierten Stil, der zu den Themen der Ouvertüre zurückkehrt, während es sich bei »Theone« mit einem Ballett und einem Chor und einer Arié um eine Mischform handelt. Die besondere Stärke von Bendas »Ariadne« und »Medea« wie auch von Neefes »Sophonisbe« (obgleich dieses Werk mit seinem ausgedehnten Priesterchor in der siebten Szene eher als Mischform anzusehen ist) lag in der straffen Handhabung einer dramatischen Situation und der Charakterisierung. Während spätere Komponisten nicht widerstehen konnten, zwischen ihren Recitationpartien vollständige oder zumindest ausführliche Zwischenspiele zu entwickeln, erreichte Benda durch Auswahl von kurzen, dramatisch bedeutungsvollen Motiven und die geschickte Handhabung dieser mit Hilfe von Wiederholung, Sequenz, Variation, Kontraktion oder Expansion und vor allem durch Variation von dramatischer Spannung durch asymmetrische Satzperiodik eine rasch dahinfließende, zusammenhängende dramatische Entwicklung.

Istels Nachforschungen in den Mannheimer Hofarchiven ergaben, dass die für den 11. August 1722 angekündigte Aufführung von Schweizers »Pygmalion« den Zusatz »mit Ballett« führte, was auf eine choreografisch-pantomimische Gestaltung der letzten Szene schliessen lässt, in der Venus selbst auftrat.³⁶ Eine genauere Untersuchung einer Anzahl von Werken aus dem Melodrama-Repertoire, von Neefes »Sophonisbe«³⁷ und Cannabichs »Electra«³⁸ bis zu den drei Melodramen Reichards »Cephalus und Procris«, »Ino«,³⁹ »Der Tod des Herkules«,⁴⁰ Peter von Winters »Reinaldo und Armide«⁴¹ wie auch Voglers »Lampedo«⁴² ergibt, dass alle diese Partituren als Mischformen anzusehen sind, da sie Chor oder Ballett

³⁴ München, B. Stb. Mus. Pr. 2^o 3787.

³⁵ E. V. Garrett, *Georg Benda, the Pioneer of Melodrama — Studies in Eighteenth Century Music* (London, 1970), S. 277f.

³⁶ E. Istel, *Die Entstehung des deutschen Melodramas* (Leipzig 1906), S.4.

³⁷ München, B. Stb. Mus. Pr. 2^o 1431. E. I stel. op. cit. 69f.

³⁸ Darmstadt, Hessische Landesbibliothek Mus. ms. 217.

³⁹ München, B. Stb., us. Pr. 2^o 1435.

⁴⁰ R. Pröpper, *Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichards* (Berlin, 1965) 222f.

⁴¹ E. Istel, op.cit., 83f.

⁴² München, B. Stb. Mus. ms. 4210.

oder beides einschlossen. Istels Chronologie führt eine weitere Reihe von Werken auf, deren Partituren mir bis jetzt noch nicht zugänglich waren.

In den wenigen frühen Melodramen, zu denen ein Chor gehörte, nämlich Neefes »Sophonisbe«, Cannabichs »Electra«, Reichards »Cephalus und Procris« oder »Ino«, bestand seine Aufgabe darin, Anrufungen kundzutun, Lokalkolorit zu vermitteln und je nach Erfordernis der Handlung Schwerpunkte zu setzen.⁴³ In Cannabichs »Electra« entsprachen drei der fünf Chorauftritte dem aus der Oper bekannten Hilfsmittel, die verschiedenen wichtigsten Protagonisten mit einem Gefolge zu versehen. Alle Chöre waren für gewöhnlich in einer oder der anderen einfachen strophischen oder Repriseform geschrieben. Im Jahre 1802 wagte sich Reichard nach zwei Jahrzehnten Erfahrung mit Begleitmusik zu den verschiedensten Aufführungen von Shakespeare, Goethe, Schiller und Kotzebue, angeregt von der Idee ein Stück mit Iffland als Zentralfigur zu komponieren, an die Produktion seines Monodrama mit Chören nach Sophokles »Herkules Tod« am Nationaltheater zu Berlin. Reichards Werk wurde zehnmal wiederaufgeführt und obgleich die Kritiker geteilter Meinung waren, fand dieses kurzlebige Genre Nachahmer wie beispielsweise Bernhard Anselm Weber mit seinem Werk »Sappho«.⁴⁴ In Reichards Werk hat nur einer der Chorauftritte eine geschlossene Form, die eines strophischen Liedes. Die restlichen »übten meist eine Art Sprechgesang« und waren auf wenig Takten beschränkt, die sich mit Monologpassagen, und kurzen Instrumentalzwischenstücken abwechselten.⁴⁵ Daraus ergibt sich das erste Melodrama, in dem die rezitierende Zentralfigur und der Chor von der Dramaturgie her nebeneinandergestellt waren. Abgesehen von den speziellen Erfordernissen des Sophokles Text waren die Vorbilder für die Verwendung des Chores eher beim Drama als bei der Oper zu suchen. In keinem der untersuchten Melodramen jedoch gab es Chöre, die Ereignisse erzählend kommentieren, wie das in Winters pantomimischer Oper »La Mort d'Orphée et d'Euridice« der Fall war.

Eine kleine Anzahl von Melodramen beinhaltete auch choreographische Szenen, insbesondere Voglers »Lampedo«, in dem kein Chor, aber ein Marsch und eine abschliessende Chaconne enthalten waren, die alleine schon ein Viertel des Werkes ausmachten. Vogler versuchte Chor und Choreographie in »Hermann und Unna« miteinander zu mischen.⁴⁶

Während das ballet d'action den Ausgangspunkt für viele der grossen Handlungsballette des 19. Jahrhunderts bildete, scheinen die Experimente mit dem Melodrama und den Mischformen keine unmittelbare Tradition gegründet zu haben. Sie wurden Bestandteil der Oper, des Singspiels und des bislang relativ unerforschten Repertoires der Bühnenmusik.

POVZETEK

Balet s petjem, ki ga navadno povezujemo s saškim dvorom v Torgauu, je doživel svoj kratek razcvet okrog srede 17. stoletja. Zatem je našel posnemalce še na manjših dvorih, npr.

⁴³ R. Pröpper, *op. cit.*, 207.

⁴⁴ E. Istel (*op. cit.*) S.84f.

⁴⁵ R. Pröpper, *op. cit.*, 227.

⁴⁶ München, B. Stb. Mus. ms. 4229.

na Mecklenburškem, v Thüringiji in na Bavarskem. Ti baleti so se naslanjali na znane alegorične in mitološke vire, dejanje pa je obstajalo iz ohlapno nanizanih, med seboj neodvisnih epizod. Le redko (npr. balet o Orfeju in Evridiki iz l. 1661) je šlo za pravi organski razvoj dramskega dejanja.

Nadaljnjo obliko te zvrsti predstavljajo razni baletni vložki, ki so jih izvajali v okviru dvornih glasbenih in gledaliških prireditvev, tako npr. tudi na Dunaju. Ti baletni vložki so se zlasti pojavljali med dejanji oper in so obstajali iz ohlapnega zaporedja stavkov, ki jih je le tu in tam povezovala alegorična ali pastoralna tema. Njihovi skladatelji so bili ponavadi anonimni, anonimnost je nasploh pogosta pri baletnih kompozicijah še vse do zadnjih desetletij 18. stoletja.

Spričo bogatega razvoja baleta v nemških deželah je kar nenavadno, da so v Nemčiji začeli razpravljati o estetskih vprašanjih te umetnosti šele v drugi tretjini 18. stoletja. Literati, ki so posegali v razpravo, med njimi tudi Gottsched, so se opirali na različne vire. Prvi je bil obsežna literatura francoskih gledaliških strokovnjakov in enciklopedistov. Drugi so bili sicer ne številna angleška dela o pantomimi in sami gledališki dogodki v Angliji, ki so odmevali v tamošnjem časopisju. Tako je Gottsched na podlagi teh virov lahko tudi izoblikoval svojo teorijo o baletu. Zavzel se je predvsem za nekakšen balet z dejanjem (ballet d'action), ki temelji na alegorični oziroma mitološki tematiki in ki ga prepaja ena sama poetična ideja. V takšnem baletu naj pantomima, kretnje in gibanje izražajo značaje in situacije. Čeprav se je zavedal izraznih možnosti mimike in pantomime, je Gottsched predlagal, naj protagonisti, če je potrebno, pri uprizoritvi tudi pojejo ali recitirajo krajša besedila in tako pojasnjujejo dejanje. Za vzor je postavil baletne pantomime, ki jih je videl na Dunaju leta 1749. Te so se mu zdele posebno zgovorne, čeravno niso vsebovale besedne razlage. Pri tem ne smemo pozabiti, da je baletna pantomima prav tedaj doživela na Dunaju uspešno reformo. Izvedel jo je Hilverding, ki zavzema ključno pozicijo v nadaljnjem razvoju te umetnosti. Njegov »ballo nazionale« je bil tudi izhodišče prizadevanj njegovega učenca Angiolinija. Ta je zahteval popolno ubranost med glasbo in koreografijo, ki naj povsem prehajata druga v drugo. Po njegovem naziranju naj bi dobil koreograf svoj koncept najprej iz poznavanja glasbe, ki daje v idealnem primeru že elemente pantomime. Zato razvoj takšnega koncepta ne zahteva nepotrebno detajliran literarni program.

Nasprotno je Noverre dajal prednost prav takšnemu programu in tako tudi prišel v konflikt z Angiolinijem. Noverrova razprava »Lettres sur la danse et les Ballets« velja kot mejnik v vrsti poskusov za odstranitev pomanjkljivosti mehničnega baleta. Vendar je gotovo, da Noverre enako kot Hilverding ali Angiolini ni začetnik dramske baletne pantomime. Njegov pomen je predvsem v tem, da je najbolj popolno formuliral in realiziral umetniški koncept baleta d'acteur kot celostne umetnine, v kateri sta glasba in odrska dekoracija važna partnerja plesa. Noverre je zahteval postopno eliminiranje načel simetrije, čisto formalističnih plesnih gibov in zunanje virtuoznosti.

V nemških deželah so se zanimali za novi pantomimni balet ne le na Dunaju in v Stuttgartu, ampak tudi v Mannheimu, Kasslu in od leta 1778 dalje v Münchnu. Primerjalno preučevanje literarne in glasbene plati te umetnosti je precej težavno zaradi pomanjkanja ustreznih virov. Le nekatere partiture vsebujejo točna odrsko tehnična in koreografska navodila, iz katerih je razviden celoten dramski potek. Večkrat najdemo v partituri žal le nekatera taka navodila ali niti ne teh. Tako je nujno potrebno konsultiranje dodatnega literarnega gradiva. Če to vsebuje le kratke sinopse, je raziskovanje še posebej otežkočeno.

Partiture se sestoje deloma iz zaključenih oblik oziroma plesov francoskega baleta, deloma pa iz stavkov s programskimi naslovi oziroma iz takih, ki nosijo le italijansko oznako tempa. Sprva so navadno prevladovala še prve, pozneje proti koncu 18. in na začetku 19. stoletja pa stopijo v ospredje svobodnejši ali včasih tudi po vzoru rondoja oziroma sonatne forme zasnovani pantomimni stavki. Med skladatelji, ki jih poznamo, so se v tem času posebno uspešno udejstvovali na baletnem področju J. Starzer, Cannabich, Danzi in Peter von Winter.

Popularni leksikografi iz obdobja »Sturm und Drang« so navadno pripisovali prvi razvoju melodrame Rousseauju, čeprav sicer njega izrecno niso imenovali kot njenega ustvaritelja. Še danes velja kot fundamentalno delo, ki osvetljuje to področje, razprava »Die Entwicklung des deutschen Melodramas« (1960) E. Istla. Vendar ta ne upošteva predhodnikov melodrame, predvsem ne določenih starejših načinov povezovanja govorne besede z glasbo, ki jih že najdemo v gledališču elizabetanskega in jakobinskega obdobja in ki so prišli z angleškimi potujočimi odri tudi v Nemčijo. Tako je nedavno Heitner opozoril na sklep Gerstenbergove tragedije »Ugolino« (1768), kjer spremlja junaka samostojen instrumentalni part.

Skladatelji, ki so pisali glasbo za melodrame, so se v glavnem posluževali treh metod. Prva je bila prekomponiran stil po vzoru recitativa accompagnato. Druga je bila v tem, da so ustvarili ogrodje med seboj povezanih tematskih enot. Prevezali so elemente iz uverture ali uvajali v teku dejanja nove, ki so se lahko pozneje pojavili kot reminiscentni motivi. tretja metoda je kombinirala prekomponirani stil z modificirano shemo ponavljanja; pri tem so se deli uverture ponovili na koncu dejanj ali pa so nakazovali dramsko kulminacijo.

Glede samega povezovanja glasbe in besedila pa pokaže preučevanje melodram, katerih avtorji so skladatelji Benda, Neefe, Reichard, Cannabich, Vogler in Winter, štiri metode: 1) izmenjavanje povsem govornjenih ali instrumentalnih odsekov, kar je najpogosteje; 2) izmenjavanje posameznih akordov s kratkimi stavki in besedami, kar je redko; 3) svobodna recitacija ob zadržanih akordih ali tremolih ali razgibanem harmonskem stajku; 4) deklamacija, katere ozadje je profiliran melodični element; na tega vplivajo včasih zaključene forme, tu in tam pa skušajo tudi sinhronizirati govor z glasbenim akcentuiranjem.

Natančnejši pregled repertoarja od Neefejeve »Sophonisbe« in Cannabichove »Electre« pa prek Reichardovih melodram »Cephalus und Procris«, »Ino« in »Der Tod des Herkules« do Winterjeve »Reinaldo und Armide« in Voglerjeve »Lampedo« tudi pokaže, da so ta dela poleg melodramskega načina še vsebovala zборе in baletе oziroma kar oboje in da gre torej za značilne mešane oblike.

Medtem ko je bil ballet d'action izhodišče za mnoge velike baletе te vrste v 19. stoletju, niso eksperimenti z melodram in mešanimi oblikami ustvarili neke neposredne tradicije. Melodrama in mešane oblike so postale sestavni del opere, singspiela in doslej še relativno neraziskanega repertoarja scenske glasbe.