

METASTASIO BENADERD DOOR MOZART

Een achttiende-eeuws voorbeeld van musico-theatrale adaptatie¹

Bruno FORMENT

In opdracht van Muziektheater Transparant creëerde Ramsey Nasr een eigenzinnige versie van Mozarts opera *Il re pastore* (1775).² Nasrs gewaagde hertaling (*Onnozele Koning*)³ en enscenering werden door menigeen als blasfemisch ervaren. Rond het adapteren van libretti hangt duidelijk een taboesfeer, wat we wellicht in verband moeten brengen met het sacrosancte wereldje van de 'oude muziek'. Ironisch genoeg is de eis tot 'historische authenticiteit', in dit geval tot de nauwgezette conservatie van een oorspronkelijke dramatekst, in onmiddellijke tegenspraak met de achttiende-eeuwse operapraktijk.

1. Tekst vs. muziek vs. uitvoering

In een artikel over Guy Joostens regie van *Le Nozze di Figaro* stelde Bram Van Oostveldt de veronderstelde eenheid tussen de drama-, muziek- en opvoeringstekst van de opera in vraag, precies omwille van de fundamentele historiciteit van elke betekenislaag.⁴ Het achttiende-eeuwse *dramma per musica* (ook wel: *opera seria*) cultiveerde als het ware deze 'drieheid'. Op de hoogste echelon bevond zich de dramatische dichter (librettist), met name Pietro Metastasio (1698-1782), wiens libretti men tot de canon rekende. Nog tijdens zijn leven werd zijn werk veelvuldig in volledige edities en bloemlezingen uitgegeven. Na een diner bij de Milanese graaf Firmian ontving de veertienjarige Mozart een prachtige Metastasio-editie uit handen van de gulle aristocraat. "Du kannst dir leicht vorstellen, daß dieß ein so wohl mir als dem Wolfg: sehr angenehmes present ist," (sic) schreef vader Leopold nadien.⁵

Ten opzichte van Metastasio, de 'Sophocles' en de 'Racine' van zijn tijd, was elke componist - ook het wonderkind Mozart - de hiërarchisch ondergeschikte; ten aanzien van Metastasio's klassieke *drammi* was vrijwel elke operapartituur een hoogst efemeer artefact. Over het algemeen verschenen Italiaanse operapartituren toen zelden in druk, wat hun levensduur sterk beknotte. Dankzij *revivals* verwierf een miniem aantal toonzettingen een hoger statuut, denken we maar aan Pergolesi's *L'Olimpiade* (1735) of Mozarts *La Clemenza di Tito* (1791).

De artiesten die op gelijke tred met de *poeta cesareo* konden komen, waren de idolen van het grote publiek: de sterzangers. Zonder veel moeite handhaafden de exuberant zingende en uitgedoste lichamen (Bordoni, Farinelli, De Amicis...) de macht over de scène, waarbij ze vaak met veel bombarie de oorspronkelijke muziektekst verpletterden onder de virtuositeit van hun stemapparaat. Deze vorm van *parafraseren* bestond er onder meer in versieringen toe te voegen aan de muziektekst, de zanglijn. Zelden werd een uitgeschreven model van deze opvoeringstekst voor het nageslacht bewaard (bv. Mozarts versie van Johann Christian Bachs aria *Cara la dolce fiamma*). Niettemin leverde hij in de ogen van de toeschouwers een onontbeerlijke meerwaarde, goed vergelijkbaar met de improvisatorische benadering van *standards* door jazzmuzikanten.

Hoezeer men Metastasio's libretti ook bewierookte en telkenmale opnieuw toonzette - met zijn honderd zeven toonzettingen bevindt *Artaserse* (1730) zich bovenaan de hitparade -, helemaal onaantastbaar waren ze niet. Integendeel, het lijkt er wel op alsof geen enkel operahuis een tekst van Metastasio integraal wens-te over te nemen. Een extreme vorm van knip- en plakwerk was de *pasticcio*, een als 'opera' gepresenteerd samenraapsel van bestaande aria's uit verschillende operaproducties. In 1765 trok de familie Mozart naar het Londense Haymarkettheater om een dergelijke collage op Metastasio's *Ezio* te beluisteren. Aangemoedigd door wat hij hoorde, ontleende het negenjarige wonderkind een tekstueel fragment uit deze opera voor zijn allereerste aria.⁶ Hoewel er geen bewijzen voor bestaan, is het niet uitgesloten dat zijn proefstuk in de productie opgenomen werd.

Leverden deze praktijken inconsistente, ineengeflanste schouwspelen op? Het tegendeel is waar, denken we maar aan Händels *Rinaldo* en *Agrippina*, twee voorbeeldige *pasticcio*'s.⁷ De syntactische souplesse van het drama per musica noopt er ons toe met Charles Rosen het genre als een *open constructiemethode* te beschouwen.⁸ Met verschillende, uitwisselbare vormen (van monoloog over *aria di tempesta* tot paleistuin-idylle) wisten de makers een 'geloofwaardige' dramatisch-muzikale architectuur op te bouwen. Zo kostte het de operahuizen weinig moeite om Metastasio's gelegenheidslibretti voor zijn Habsburgse opdrachtgevers (Karel VI en Maria Theresia) naar de stedelijke context te transponeren.⁹ Per versie resulteerde dit in een volstrekt op zichzelf staande symbolische eenheid, die zich in een *discursief veld* - de desbetreffende sociaal gestructureerde ruimte waarin uiteenlopende actoren (politiek, economisch, sociaal of esthetisch geaard) symbolen produceren - manifesteerde. Aan de hand van *Il re pastore* zullen we een poging ondernemen deze idee te illustreren.

2. Metastasio's dramatekst (Wenen, 1751)¹⁰

Met enige tegenzin dichtte Metastasio zijn zoveelste drama voor Hare Keizerlijke Doorluchtigheid, Maria Theresia. Voor de plot ging hij te rade bij zijn illustere voorganger aan het Weense hof, de librettist-historiograaf Apostolo Zeno. Dertig jaar eerder baseerde Zeno zich voor *Alessandro in Sidone* (muziek van Conti) op een merkwaardige gebeurtenis tijdens de veroveringstocht van Alexander de Grote. In het Fenicische Sidon zou Alexander een eenvoudig man van koninklijke afkomst, Abdolonymos, op de troon gezet hebben nadat hij de dictator, Strato, verjaagd had.¹¹

Metastasio, die al een Alexander-episode voor een operalibretto (*Alessandro nell'Indie*, 1729) had benut, verlegde de klemtoon van de heldhaftige veroveraar naar de eerder bescheiden erfgenaam van de troon.¹² Aldus bewerkte hij de fabel tot een zoveelste essay over de ideale (verlichte) despoot. Abdolonymos kreeg de uiterlijke en innerlijke trekken van een trouwe, knappe en intelligente herder, die als Aminta - een typisch arcadische naam (cf. Torquato Tasso) - door het leven ging. Op basis van deze uitstraling zou Aminta vrijwel onmiddellijk (scène I, 2) door de Macedonische weldoener als de wettige erfgenaam van Sidon herkend worden. *Abdolonimo* klonk als titel te 'barbaars' in de oren, daarom koos Metastasio voor het abstracte *Il re pastore*.¹³

Metastasio recycleerde niet alleen Zeno's libretto uit 1721, ock graaide hij ingrediënten uit eigen keuken. De traditionele *Clementia Austriaca*, op het toneel gepersonifieerd door de figuur van de heerser (Alexander, Titus, Themistocles enz.), vormde zowat de thematische nucleus van elk Metastasio-libretto voor het Habsburgse hof.¹⁴ Een specifiek motief van *Il re pastore* was het eigenlijke 'herkennen' van de ware troonsopvolger, waarop men in *Semiramide* (1729), *Demofonte* (1733), *Ciro riconosciuto* (1736) en *Zenobia* (1740) varianten terugvindt. In *Il re pastore* werd dit gegeven verdrievoudigd: Tamiri, dochter van de ontroonde tiran, hult zich in herdershabijt om Alessandro's represailles te ontlopen, terwijl Aminta's liefje, telg van een nobel geslacht uit Cadmus, zich als nimf voordoet. Verkleedpartijtjes en maskerades, restanten uit de Venetiaanse opera, bleven een terugkerend element in het drama per musica. Kledingstukken en attributen codeerden hierbij de identiteits- én statusverwisseling. Op zuiver fysiologische kenmerken kon men immers zelden vertrouwen, vooral wanneer er travestierollen of castraten in het spel waren.¹⁵ Isabelle Moindrot schreef hieromtrent:

L'identification du personnage et de l'interprète ne se faisait en aucune manière sur le mode de la ressemblance physique ou de la conformité naturelle, mais par adhésion à un système de codes, de signes musicaux et dramatiques.¹⁶

Tegen deze achtergrond kunnen we Tamiri's verzuchtingen jegens de goden lezen: "Het is waar, jullie hebben mijn paleis in een hut veranderd, *in grove stoffen het koninklijke purper.*" (I, 5). Wanneer Aminta zich voor het eerst in koninklijk gewaad aan Agenore, Alessandro's plaatselijke vertrouweling en minnaar van Tamiri, toont, zegt hij: "Zie hoe ik opnieuw voor jou verschijn, hoe ik mijn oude kleren neergelegd heb." (II, 7). In de cruciale slotscène laat de herder-koning zich in zijn vertrouwde plunje zien, de regale kentekenen aan de voeten van Alessandro leggend: "Met mijn wollen kledij keer ik terug naar mijn kudde, naar mijn vrede." (III, 9). Het plan van de Macedoniër - een geforceerd huwelijk tussen Aminta en Tamiri - dreigt even in duigen te vallen, maar zonder gezichtsverlies weet hij zich te herpakken. Hij plaatst beide paren (Aminta-Elisa, Agenore-Tamiri) op de troon: het eerste te Sidon, voor het tweede zal hij er (tijdens zijn veroveringstocht) wel een 'fabriceren'. Aminta pruttelt nog even tegen: "Maar in deze kleren...". Geen probleem voor de weldoener: "Op deze manier voorspelt de hemel jouw gelukkige regering."

Dergelijke 'details' worden al te vaak opzij geschoven. Nochtans constitueren ze een afzonderlijk semiotisch niveau als tekstueel-visuele tegenhanger van het *decorum* (*bienséance*), de ongeschreven codex van de aristocratische etiquette. In analogie met de barokke staatsieportretten en de hoofse ceremoniën (bv. blijde intredez) werden in de opera seria evenzeer duidelijk onderscheidbare figuren getoond, zoals de vorst en de herder, die zich ook als dusdanig (lees: 'welvoeglijk') hoorden te gedragen. Alleen de hemel kon de hiërarchische positie (*stato*) van de mensen wijzigen, een idee die Alessandro haast letterlijk poneert (I, 2) en waarop Aminta antwoordt: "Ja! maar tot op heden wilde Hij [de Hemel] mij als herder." In zijn tweede aria, *So che pastor son io*, zingt Aminta: "Indien de Hemel mijn status zou willen veranderen, zal Hij mij wel op andere gedachten brengen." Na een dialoog (recitatief) tussen Alessandro en Agenore zingt de eerstgenoemde zijn eerste aria, *Si spande al sole in faccia* (I, 3), door Ramsey Nasr treffend hertaald als: "Soms hang ik een wolk als een ziekte rond de zon, kanonnerend, bliksemend boven dorre aarde. Maar wanneer in deze vorm genoeg geweld zich heeft verzameld lost alles zich als regen op."¹⁷ In zo'n *vergelijkingssaria* (*aria di paragone*) oversteeg de heerser zijn aardse lichaam, om zich in de hoedanigheid van hemelse uitverkorene te representeren. Uiteindelijk vormt het portiek van een Herculestempel de achtergrond voor Alessandro's optreden in het derde bedrijf

(III, 6), de kroning van Abdolonymos. Metastasio vroeg in zijn libretto uitdrukkelijk om een luidruchtige introductie met militaire instrumenten (*armonia strepitosa de' militari stromenti*), zodat een volwaardig audiovisueel equivalent gebracht werd van de (dubbele) koninklijke *présence*.

Metastasio's originele libretto uit 1751 interpreteren we eerder als een aristocratisch schouwspel voor en door hovelingen dan als een pleidooi voor de eenvoud van het pastorale leven. De 'natuur' bleef in de ogen van de *poeta cesareo* een rationeel geordende en door aristocratische motieven ingegeven *belle nature*.¹⁸ De geometrische tuinarchitectuur weerspiegelde deze condities. Niet toevallig vormde de tuin van Schönbrunn het kader voor de allereerste opvoeringen van *Il re pastore* (oktober 1751). Aan pracht en praal zal het niet ontbroken hebben: "La bellissima musica e la magnificenza degli abiti e delle scene, e di quanto lo accompagna, rendono lo spettacolo degno degli augusti suoi spettatori," schreef Metastasio op 7 november 1751 aan Francesco Algarotti.¹⁹ Men zou zich prompt afvragen hoe 'herderlijk' Aminta en co er uitgezien hebben.

3. Mozarts muziektekst (Salzburg, 1775)²⁰

Op 23 april 1775 werd Mozarts versie van *Il re pastore* opgevoerd in de Salzburgse Residenz. Het selecte publiek bestond uit de kring rond aartsbisschop Hieronymus von Colloredo en zijn hoge gast, aartshertog Maximilian Franz van Habsburg. Arbitrair kan men de keuze voor dit libretto bezwaarlijk noemen. Ten eerste was er de ster van de dag, de castraat Tommaso Consoli. Hij 'exporteerde' het tekstboekje uit München, waar hij een jaar daarvoor Aminta zong met bestaande muziek van Guglielmi (Venetië, 1767).²¹ Ten tweede was het didactisch-moraliserende thema van de herder-koning uiterst geschikt voor een prins (Maria Theresia's jongste zoon) aan het begin van zijn carrière. In het aartsbischoppelijke paleis kon men hetzelfde thema overigens aantreffen op twee grote doeken van Jean Restout (1692-1768).²² Ten slotte vereiste *Il re pastore* een beperkte *cast* met vijf zangrollen. De groep die men inzette (één sopraanist, twee sopranen en twee tenoren), bracht de dag ervoor een ander werk van Metastasio, *Gli orti esperidi* (met nieuwe muziek van Fischietti).

In plaats van Metastasio's volledige drie-akter overhandigde men Mozart de Münchense versie van 1774, een *serenata* in twee bedrijven (mogelijk verder aangepast door Giambattista Varesco). Zoals de *festa* en de *azione teatrale* was de serenata een gelegenheidsgenre, zeker niet bestemd voor de grote schouwburgen.

Op een paar aanpassingen na (bv. Aminta's *So che pastor son io*, vervangen door *Aer tranquillo e di sereni*), kan men het eerste bedrijf van de oerversie met Mozarts partituur vergelijken. Daarentegen werden het tweede en derde bedrijf tot één tafereel gecompriemd, wat niet altijd de balans van de dramatekst ten goede kwam. Zo schrapt men in het tweede bedrijf (scènes 2 en 3) twee *uitgangsaria's* (Agenores *Ogni altro affetto ormai* en Aminta's *Ah! per voi la piante umile*), wat in ongeveer negen minuten *secco recitatief* resulteerde.²³ Zelden komen we in de Metastasiaanse dramaturgie, geconcipeerd vanuit de classicistische *liaison des scènes* en de zangerscultus, zulke flaters tegen.

Op scenografisch vlak werden Metastasio's aanwijzingen (I. natuur - II. kamp van Alexander - III. grot en tempel) in de wind geslagen. Veel decorstukken zullen bij de opvoering van Mozarts serenata - eerder een gekostumeerd recital dan een opera - overigens niet te pas gekomen zijn.²⁴

Mozarts partituur overstijgt deze weinig aantrekkelijke condities. *Il re pastore* is misschien wel zijn allereerste opera waarin de muzikale contouren van de afzonderlijke karakters zo goed afgelijnd en doorheen de plot aan evolutie onderhevig zijn.²⁵ Bijvoorbeeld schetste de componist Aminta's ontwikkeling van naïeve herder tot zelfbewuste koning. Terwijl in zijn eerste aria *Intendo, amico mio*, het bucolische karakter overheerst (cf. syllabische toonzetting, liedachtig karakter, ternaire metriek en een rustig tempo), laveert hij reeds in zijn tweede *da capo-aria Aer tranquillo e di sereni* tussen de aristocratische heroïek (het vlugge, braveuze A-deel) en de rust van het pastorale leven (ternaire metriek en *grazioso* karakter in het B-deel).²⁶ Wanneer zijn lot als koning en het huwelijk met Tamiri bezegeld lijkt, geeft de trouwe herder toe aan zijn plicht. In de aria *L'amerò, sarò costante* zingt hij weliswaar: "Als trouwe echtgenoot en minnaar zal ik alleen naar haar verlangen" (II, 6), doch Mozarts orkestratie suggereert een onderhuidse laag van *Empfindsamkeit*, gesymboliseerd door de melancholische vioolpartij. Horen we hier het sentiment in een concerto met de rede?

Elisa is vanaf haar eerste optreden op de hoogte van haar nobele afkomst. In *Alla selva, al prato, al fonte* bezingt ze weliswaar het herdersleven, maar met behulp van een virtuoze zanglijn en pronkerige blazerspartijen voegde Mozart een nieuwe laag toe. Elisa mag het dan wel niet zo erg vinden dat haar liefde slechts een povere kudde (*povera greggia*) en een schamele hut (*rozzo vile*) te bieden heeft, toch profileert ze zich aanvankelijk als zijn hiërarchisch hogere. Pas in het tweede bedrijf, wanneer ze (in de aria *Barbaro, oh Dio!*) aan haar wanhoop uiting geeft en de liefde het van de rede wint, verliest ze deze aura.

Agenore, het personage dat bij de librettist een secundaire rol speelde (als Alessandro's *confident*), kreeg van de componist aanzienlijk meer krediet. Als galante *lover-boy* maakt hij Tamiri het hof in *Per me rispondete*, een bescheiden da capo-aria met guirlandes van violen en vocale fiorituren (II, 4). Voor het moment dat het conflict met zijn prinses tot een hoogtepunt komt, ontwierp Mozart één van de allermooiste aria's van de opera: *Sol può dir come si trova* (II, 10). Dit beknopte, maar stormachtige zangstuk (goed vergelijkbaar met Aspasia's *Nel sen mi palpita dolente il core* in *Mitridate, re di Ponto*), plaatste hij in het solemne do klein, niet 'zomaar' een totaliteit.

Pal tegenover Agenores tumultueuze zielsleven bevindt zich Tamiri. Ondanks haar beklagenswaardige lot (de vlucht voor Alessandro en het incognito-leven als herderin), typeerde Mozart haar als kampioen van de mildheid. Ze exposeert zichzelf in *Di tante sue procelle*, een perfect afgewogen aria in obligate da capo-snit (I, 5). Via het gracieuze *Se tu di me fai dono* verwerkt ze evenwel op meedogenloze wijze het 'grote nieuws' (*si gran novella*) van Alessandro's huwelijkspolitiek (II, 9). Dit in tegenstelling tot Elisa, die hetzelfde nieuws (*novella si gentil*) minder koelbloedig aanvaardt; haar uiting van verdriet, de aria *Io rimaner divisa dal caro mio pastore* (III, 4 bij Metastasio), werd echter weggelaten.

Belanden we bij de Macedonische heerser, Alessandro. Als een halfgod beslist hij over het lot van de onderdanen of overwonnenen, inclusief Aminta. Of de jonge Mozart deze almacht ironiseerde, durven we nog niet zo gauw beweren. Helaas is het een gewoonte om Mozarts seria-karakters (bv. Donna Elvira in *Don Giovanni*) en -passages (b.v. Fiordiligi's *Come scoglio* in *Così fan tutte*) te ridiculariseren.²⁷ Deze houding spruit voort uit de traditionele, maar weerlegbare idee alsof het ernstige operagenre ten tijde van Mozart reeds een uitgestorven genre was en daarom niet meer *au sérieux* genomen werd. Uit verschillende bronnen (b.v. speellijsten) blijkt echter dat het aan een aantal hoven (waaronder München, Stockholm en Sint-Petersburg) heropleefde; Italië bleef tot en met Rossini sowieso het Mekka van de opera seria. Het Wenen onder Jozef II, wiens persoonlijke voorkeur voor komische en Duitse opera's politiek opgedrongen werd, moet als uitzondering beschouwd worden. Mozarts voorliefde ging echter ontegensprekelijk uit naar de 'grote opera', het terrein van de overdonderende passie, de grenzeloze muzikaliteit (gesymboliseerd door de conservatoria van Napels en de orkesten van Mannheim en Milaan) en de diva's, zoals Aloysia Weber en Nancy Storace, twee dames die Mozarts hoofd behoorlijk op hol brachten. Vultooide hij een decennium lang geen opere serie meer, dan bewijzen een aantal indicatoren zijn preoccupatie met het genre. In 1786, het jaar van *Le Nozze di Figaro*, herwerkte hij zijn 'lievelingsopera' *Idomeneo* voor een Weens liefheb-

berspubliek. Na 1781 verschaftte hij zich nog enkele volumes van Metastasio's *Opere*. Ten slotte componeerde hij in zijn stervensjaar (1791) de 'echte opera' *La Clemenza di Tito*, waarvan het groeiende succes hem uitermate plezier deed.

Tegen deze achtergrond kunnen we Alessandro's aria's in beschouwing nemen. De uitgebreide instrumentale introductie en concertante blazerspartijen van *Se vincendo vi rendo felici* hoeven niet per se met ironie geassocieerd te worden. Wellicht zal de aanwezigheid van de fluitvirtuoos Johann Baptist Becke, die samen met Consoli uit München afreisde, Mozart tot dit muzikaal vuurwerk verleid hebben.²⁸ Daarnaast speelden de hoofse tradities een rol. Dit lijkt het geval te zijn in het martiale *Voi, che fausti ognor donate* (II, 11), waarin de Salzburgse hoftrumpettisten ingezet werden.²⁹

Ten slotte moet nog iets geschreven worden over de ensembles van *Il re pastore*. In Mozarts versie vinden we slechts één duo terug aan het einde van het eerste bedrijf (*Vanne a regnar, ben mio* door Aminta en Elisa). Het slotkwartet van Metastasio's tweede bedrijf (*Ah, tu non sei più mio*) zou hem misschien tot dramatische muziek geïnspireerd hebben; jammer genoeg werd het uit het Salzburgse libretto weggelaten. Een omgekeerd geval is de finale (*Viva l'invitto duce*), die in vergelijking tot Metastasio's magere slotkoortje (*Dalla selva e dall'ovile*) grootschalig uitvalt. Werd bij Metastasio Aminta/Abdolonimo bejubeld ("Onze koning weze een herder"), dan loofde men in Salzburg het "geschenk van de Hemel", Alessandro. Dit is merkwaardig: een ander personage dan de titelfiguur kreeg de centrale plaats toegewezen aan het slot van de opera, hét sleutelmoment en de verbinding tussen de scenische en de 'echte' realiteit. Mocht Maximilian Franz niet al te zeer in de bloemen gezet worden?

4. Tot besluit

Op elke dramatekst van Metastasio heeft zich een dikke laag informatie gevormd van musico-theatrale aard. Mozarts muziektekst, slechts één van de circa vijftientig adaptaties, hebben we bovenop dit palimpsest gelokaliseerd. De uitvoeringstekst van Ramsey Nasrs regie is een nieuwe adaptatie van een reeds veelvuldig gemanipuleerd artefact, een nieuwe laag met een eigen historiciteit. Het opleggen van een eenheid aan deze stratografie leidt onvermijdelijk tot contradicties, laat staan dat de reconstructie of conservatie van één enkele *authentieke historiciteit* mogelijk ware. Dit zou hedendaagse operaregisseurs niet mogen beletten zich grondig te verdiepen in de oorspronkelijke drama- en muziektekst, vooraleer zich aan lapidaire uitspraken en halve waarheden te wagen. Ramsey Nasr heeft ons inziens een aantal elementen van de opera seria over het hoofd

gezien, waardoor zijn hertaling ten opzichte van de versie Mozart/Metastasio eerder een uitvlakking dan een verrijking betekent.³⁰ Hopelijk biedt Vincent Boussard (Muntschouwburg, seizoen 2002-2003) een beter alternatief.

NOTEN

- 1 Een aantal aspecten die in dit artikel aan bod komen, worden uitvoerig behandeld in: Bruno Forment, *O trista, infausta scena. Het koor als representatiemiddel in het achttiende-eeuwse drama per musica*, Licentiaatsverhandeling Kunstwetenschappen, Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Academiejaar 2001-2002.
- 2 Première op 30 maart 2002, Vlaamse Opera, Gent.
- 3 Gepubliceerd in: Ramsey Nasr, *Twee Libretto's*, Amsterdam, Thomas Rap, 2002, pp. 79-126.
- 4 Bram Van Oostveldt, "Getrouwd, gescheiden, verdwaald of tien personages op zoek naar de verloren tijd. Guy Joosten enceneert *Le Nozze di Figaro*", *Documenta*, 18 (2000), nr. 4, pp. 311-327.
- 5 (Brief van L. Mozart aan zijn vrouw, Milaan, 10 februari 1770). In: Wilhelm A. Bauer en Otto Erich Deutsch (red.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, Bärenreiter, 1962, vol. 1, p. 312.
- 6 *Va, dal furor portata* voor tenor (KV 21/19c). In dezelfde periode zouden de Mozarts Giardini's versie van *Il re pastore* gehoord hebben. (Don Neville "Il re pastore", *The New Grove Dictionary of opera*, vol. 3, p. 1291)
- 7 Bijvoorbeeld realiseerde barokdirigent Jean-Claude Malgoire twee *pasticcio*-experimenten op basis van Händel- (*Pasticcio*, 1985) en Vivaldi-aria's (*Mon'ezuma*, 1993). Meer daarover in: Jean-Louis Martinoty, *Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque*, Paris, Fayard, 1990, pp. 195-213.
- 8 Charles Rosen, *The Classical Style*, London, Faber and Faber, 1997, p. 164.
- 9 Zie: Forment, *op.cit.*, Hoofdstuk 2 § 3.
- 10 Geraadpleegde editie: Bruno Brunelli (red.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1953, vol. 1, pp. 1115-1152.
- 11 Eric M. Moormann en Wilfried Uitterhoeve, *Van Alexandros tot Zenobia. Thema's uit de klassieke geschiedenis in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen, SUN, 1998, p. 18.
- 12 Sporadisch veranderde men van invalshoek bij de adaptatie van een bestaand libretto. Bijvoorbeeld werd Metastasio's *Alessandro nell'Indie* in 1731 tot *Poro, re dell'Indie* (Händel) en tot *Cleofide* (Hasse) bewerkt.
- 13 "Chi avrebbe potuto soffrire un'opera intitolata *l'Abdolonimo?*" (Brief aan Tommaso Filippioni, Wenen, 10 juni 1751); "Il titolo è *Il re pastore* per non prevenire svantaggiosamente i lettori innocenti con la barbarie di quel nome." (Brief aan Michele di Cervelon, Wenen, 16 november 1751). In Brunelli, *op.cit.*, vol. 3, pp. 646, 692. 'Abstract': *Il re pastore* is Metastasio's enige drama per musica zonder eigenaam in de titel.
- 14 Zie: Adam Wandruszka, "Die 'Clementia Austriaca' und der aufgeklärte Absolutismus: Zum politischen und ideellen Hintergrund von 'La Clemenza di Tito'", *Österreichi-*

- sches Musikzeitschrift, 31 (1976), nr. 4/5, pp. 186-193; Don Neville, "Metastasio and the image of majesty in the Austro-Italian baroque", in: Shearer West (red.), *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, 1999, pp. 140-158.
- 15 In de oerversie van *Il re pastore* (met muziek van Giuseppe Bonno) werden – op Alessandro (tenor) na – alle rollen door hofdames vertolkt (en niet door kinderen van Maria Theresia, zoals nog vaak beweerd wordt). Het gebruik van visuele indices was dus allerminst overbodig voor de constructie van de personages.
- 16 Isabelle Moindrot, *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, p. 102.
- 17 Overgenomen uit: Nasr, *op.cit.*, p. 94.
- 18 De rationalistische natuur van *Il re pastore* staat in schril contrast met Rousseau's sensualistische *retour à la nature*-doctrine, die in zijn opera *Le Devin du village* centraal staat. (Met dank aan Bram Van Oostveldt voor de talrijke toelichtingen die hij mij over dit onderwerp schonk.)
- 19 In: Brunelli, *op.cit.*, vol. 3, p. 683.
- 20 Geraadpleegde editie: Pierluigi Petrobelli en Wolfgang Rehm (red.), *Il re pastore*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel, Bärenreiter, 1985, II/5, Band 9.
- 21 Klaus Hortschansky, "'Il re pastore': Zur Rezeption eines Librettos in der Mozart-Zeit", *Mozart-Jahrbuch 1978/79*, pp. 61-70. Consoli nam ook de rol van Ramiro in Mozarts *La finta giardiniera* (München, 1775) op zich.
- 22 "Abdolonimos werkend" (1737) en "Abdolonimos in vol ornaat" (1738). Moormann en Uitterhoeve, *op.cit.*, p. 32.
- 23 Na een *uitgangs-, escite of exit aria* verliet de solist de scène onder luid applaus. *Recitativo secco*: recitatief met een 'droge' begeleiding door een akkoordinstrument (b.v. klavecimbel, pianoforte of een luit) en een basstrijker (b.v. violoncello of gamba).
- 24 Vanuit dit uitgangspunt regisseerde Brian Large een interessante versie voor TV en video (Philips, 1989).
- 25 Zie: Konrad Küster, *W.A. Mozart und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, pp. 313-320.
- 26 *Da capo-aria*: tweedelig zangstuk (ABA), vaak met een uitgebreid A-deel dat in de reprise versierd wordt.
- 27 Ramsey Nasr bevestigt dit cliché: hij 'bekroont' Alessandro met een reuzenpingpongbal, hertaalt zijn tekst op infantiele wijze en tovert hem om in een ijdele popster.
- 28 Vgl. de klarinet- en bassethoornpartijen in *La Clemenza di Tito* voor Anton Stadler.
- 29 Vgl. de marsen (en koren) in *Idomeneo en La Clemenza di Tito*.
- 30 Een resem blunders valt te lezen in Nasr's inleiding tot het libretto (Nasr, *o.c.*, pp. 81-84). We citeren er een tweetal. "Metastasio werd vooral bewonderd om zijn arcadische of pastorale poëzie [...]" (p. 81): Metastasio was lid van de *Accademia dell'Arcadia*, een literair gezelschap dat streefde naar de veredeling en regulering van de Italiaanse (opera)poëzie. Met pastorale frivoliteit had dit weinig van doen. "Mozart [...] schrapte, verbeterde en liet gedeelten herschrijven" (p. 82): er zijn geen aanwijzingen van enige aard die kunnen aantonen dat Mozart vóór *Idomeneo* een actieve rol speelde in de totstandkoming van zijn libretto's.