

## Die Ästhetik des Pasticcio

Federico Celestini

Das Thema des Symposiums bietet uns die Möglichkeit, eine grundlegende und lehrreiche Erfahrung im Umgang mit der Kulturanalyse zu machen, nämlich dass die Infragestellung naheliegender Annahmen und festgefahrener Werturteile eine sehr wichtige Voraussetzung darstellt, um zu Ergebnissen zu gelangen, die ansonsten unter der Decke des scheinbar Gesicherten unsichtbar bleiben. In unserem Fall geht es um die negativen Konnotationen, die den Begriff „Pasticcio“ umgeben. Im musikalischen Zusammenhang benennt diese aus dem kulinarischen Bereich stammende Bezeichnung eine differenzierte Praxis, die grundsätzlich in zwei Hauptkategorien geteilt werden kann. Es handelt sich dabei entweder um Werke, die aus Teilen bereits existierender Kompositionen unterschiedlicher Autoren zusammengesetzt sind, oder um Werke, deren Komposition bei verschiedenen Künstlern in Auftrag gegeben wurde. Ein Beispiel dafür stellt die 1721 in London aufgeführte Oper *Muzio Scevola* nach einem Libretto von Paolo Rolli dar, deren drei Akte von Filippo Amadei, Giovanni Bononcini und Georg Friedrich Händel komponiert wurden.<sup>1</sup> Ferner sind eigentliche Pasticci, die gänzlich aus zusammengesetzten Stücken diverser Provenienz bestehen, von Werken, bei denen einzelne Entlehnungen als Einlage hinzugefügt werden, zu unterscheiden. Für diese letzte Kategorie bildet die im Rahmen der *Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2013* aufgeführte *Clemenza di Tito* von Wolfgang Amadeus Mozart in der Wiener Fassung vom 1804 mit Arien und einem Duett von Joseph Weigl und Johann Simon Mayr ein typisches Beispiel.

Der Terminus Pasticcio wird heutzutage primär auf Opern angewendet. Es sind aber auch zahlreiche Beispiele aus den übrigen Gattungen der Vokalmusik – insbesondere im Oratorium – sowie im Bereich der Instrumentalmusik bekannt. Mozart sprach beispielsweise von *pastigio* in Bezug auf seine frühen Konzertbearbeitungen nach fremden Sonatenvorlagen.<sup>2</sup> Wie so oft decken sich der Terminus „Pasticcio“ und der durch diesen bezeichnete Gegenstand chronologisch nicht ab. In Bezug auf die Oper – den eigentlichen Gegenstand des vorliegenden Beitrages –, lässt sich eine solche Praxis vom Ende des 17. bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts reichlich nachweisen. Neben der *Opera seria* und dem *Intermezzo* sind ab circa 1740 Pasticci auch im Bereich der *opera buffa* anzutreffen. Eine der frühesten Erwähnungen des Begriffes finden wir bei Johann Joachim Quantz. Der Komponist und Flötenlehrer des preußischen Königs Friedrich des Großen berichtet von seiner Italienreise im Jahr 1725 und erwähnt dabei viele Aufführungen, denen

---

<sup>1</sup> Rainer Heyink, „Pasticcio“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 1497.

<sup>2</sup> Heinz Becker, „Opern-Pasticcio und Parodie-Oper“, in: *Musicae scientiae collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, hg. von Heinrich Hüschen, Köln 1973, S. 40.

er beiwohnte. Darunter befinden sich auch mehrere in Florenz aufgeführte Opern, „die aber alle von Arien verschiedener Meister zusammen gesticket waren, welche Art von Einrichtungen die Welschen eine Pastete (un pasticcio) zu nennen pflegen.“<sup>3</sup> Obwohl der Terminus also ab den 1730er Jahren für den alltäglichen Gebrauch belegbar ist, scheint er in den Lexika der Zeit nicht auf. Wir müssen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts warten, um in den einschlägigen Publikationen den ersten Erwähnungen des Begriffes zu begegnen. In der Definition des englischen Komponisten, Kritikers, Musikhistorikers und Lexikographen Thomas Busby aus dem Jahr 1817 finden wir einen für das Verständnis der Pasticcio-Praxis wichtigen Hinweis sowie ein negatives ästhetisches Urteil darüber:

Diese Art dramatischer Musik, in der die Worte zu den Melodien gedichtet sind, anstatt dass die Melodien zu den Worten komponiert sind, wird schon lange sowohl in England als auch in Italien verwendet; aber selten hat diese Musik die Konsistenz und die Wirkungskraft, welche hingegen von der originalen Bestrebung eines einzigen Komponisten von Genie und Empfindung [zu erwarten ist].<sup>4</sup>

In diesen Zeilen ist das letztlich durch die rasante Entwicklung und Durchsetzung der Genie-Ästhetik bedingte Ende des Pasticcio in Form eines ästhetischen Vorbehaltes bereits angekündigt. Es bestehen kaum Zweifel, dass in einer Auffassung der Kunst als Offenbarung eines göttlichen Vermögens außergewöhnlicher Individuen für ein kompositorisches Tun, das dem Basteln viel näher als der vermeintlichen *creatio ex nihilo*, also der Schöpfung aus dem Nichts steht, kein Platz übrig bleibt. Die mit der Anbetung des Künstlers einhergehende Sakralisierung des Kunstwerks als organische, geschlossene und vollkommene Ganzheit ließ das Pasticcio als Zusammenstellung von Teilen unterschiedlicher Herkunft als anachronistisches Relikt eines ästhetischen *Ancien Régime*, ja geradezu als das Unkünstlerische schlechthin erscheinen.

Der Anspruch auf universelle Gültigkeit der Genie- und Werkästhetik wird heute jedoch von mehreren Seiten in Frage gestellt. Daher stehen wir dem Pasticcio wohlwollender und vor allem neugieriger gegenüber als unsere Vorgänger aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Wir beschäftigen uns also keineswegs mit einem Kuriosum aus der operngeschichtlichen Vergangenheit, sondern mit einer Praxis, die im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer wichtigen Tradition wurde. Indem wir uns näher mit der Pasticcio-Praxis befassen, können wir Einblicke in die Opernkultur der Zeit gewinnen.

Das Ende des Pasticcio war kein plötzlich auftretendes Ereignis, sondern vielmehr ein langsames

---

<sup>3</sup> Johann Joachim Quantz, „Lebenslauf, von ihm selbst entworfen“, in: *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, hg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. 1. 5. Stück, Berlin 1755, S. 230.

<sup>4</sup> Thomas Busby, „Pasticcio“, in: *A Dictionary of Music*, 4. erweiterte Ausgabe London 1817, S. 209, zit. nach Becker, *Opern-Pasticcio und Parodie Oper*, S. 40: „This species of dramatic music, in which the words are written to the melodies, instead of the melodies being composed to the words, has long been adopted, both in Italy and England; but rarely with that consistency and force of effect derived from the original efforts of one composer, of genius and feeling.“

Aussterben. Noch im Jahr 1826 wurde in Reggio Emilia Giacomo Meyerbeers *Il crociato in Egitto* mit Einlagen von Donizetti, Mercadante, Pacini und Rossini aufgeführt.<sup>5</sup> Aber wenn das Ende des Pasticcio als Konsequenz eines ästhetischen Paradigmenwechsels nachvollziehbar ist, wie können wir den Beginn dieser Praxis erklären? Einen wichtigen Hinweis zur Beantwortung dieser Frage finden wir im oben zitierten Bericht von Quantz. Dort ist nämlich zu lesen, dass die Stücke, mit denen der Pasticcio-Bricoleur bastelt, Arien sind. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewann die Arie innerhalb der Oper rasant an musikalischer Bedeutung und sonderte sich stilistisch und dramaturgisch vom Rezitativ klar ab. Dadurch wurde es erst möglich, einzelne Arien zu ersetzen oder ganze Werke aus Arien unterschiedlicher Herkunft zusammenzusetzen.<sup>6</sup> Die ab den 1660er Jahren sich klar abzeichnende Verselbständigung der Arie erscheint somit als die operngeschichtliche und ästhetische Voraussetzung für die Entwicklung der Pasticcio-Praxis. Setzt man voraus, dass eine Oper aus einer Reihung von stilistisch und dramaturgisch relativ selbständigen, durch Rezitative zwar miteinander verbundenen, jedoch von diesen klar unterschiedenen Arien besteht, dann ist die musikalische und dramatische Kohärenz eines Pasticcio nicht unbedingt schlechter als diejenige einer originalen Komposition. In anderen Worten: Es kommt auf die Fähigkeiten der Bearbeiter an. Dass gelungene Pasticci durchaus gleichwertig den originalen Opern sein können, zeigt auch die Tatsache, dass das 1732 von Georg Friedrich Händel für London realisierte Pasticcio *Catone* mit Musik von Leonardo Leo, Johan Adolph Hasse, Nicola Porpora, Antonio Vivaldi und Leonardo Vinci von Publikum und Kritik teilweise für ein Werk von Händel gehalten wurde.<sup>7</sup> Das von Händel im Jahr 1730 für das Londoner Theater am Haymarket arrangierte Pasticcio *Ormisda* mit Musik von Giuseppe Maria Orlandini, Geminiano Giacomelli, Hasse, Leo, Porpora und anderen erlebte in der ersten Saison 14 Aufführungen und entsprach daher dem Interesse des Publikums wesentlich mehr als Händels eigene Oper *Partenope*, die wenige Wochen vorher im selben Theater nur die Hälfte der Aufführungen erlebte.<sup>8</sup>

Während man in den großen Opernzentren wie Rom, Venedig und Wien in der Regel auf neuen Produktionen bestand, erschien es in den italienischen Provinztheatern sinnvoller, die eigenen Kapellmeister mit der Zusammensetzung von Pasticci aus Werken berühmter Komponisten als mit der Komposition eigener Werke zu beauftragen. Das war auch in London vor der Ankunft von Händel die Praxis. Berühmte Komponisten befassten sich also nur unter besonderen Umständen mit der Realisierung von Pasticci. Unter diesen finden wir Reinhard Keiser, Vivaldi und – wie bereits

---

<sup>5</sup> Heyink, „Pasticcio“, Sp. 1499.

<sup>6</sup> Curtis Price, „Pasticcio“, in: *NGroveD2* Online: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21051?q=pasticcio&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21051?q=pasticcio&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

<sup>7</sup> Reinhard Strohm, „Pasticcio“, in: *NGroveD*, London 1980, Bd. 14, Sp. 289.

<sup>8</sup> Strohm, „Händels Pasticci“, in: *Analecta Musicologica* 14 (1974), S. 219.

erwähnt – Händel, die kaum zufällig zeitweise die eigenen Impresari waren.<sup>9</sup> Da sie in sehr unterschiedlichen Kontexten tätig waren, lässt sich anhand ihres Schaffens auch ein differenziertes Bild von der Pasticcio-Praxis nachzeichnen.

Keiser komponierte die meisten seiner Opern für das Theater am Gänsemarkt in Hamburg, das ein öffentliches, auf unternehmerischer Basis geführtes Opernhaus war. Durch das Wirken Keisers wurde Hamburg in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zum wichtigsten Opernzentrum Deutschlands und mithin Anziehungspunkt für junge Opernkomponisten. Zwei unter den bedeutendsten Opernkomponisten der Zeit wie Händel und Hasse haben das diesbezügliche kompositorische Handwerk ausgerechnet in Hamburg erlernt. Gegen Ende seiner Karriere arrangierte Keiser das Pasticcio *Circe*, welches am 1. März 1734 zur Aufführung kam. Auf dem Titelblatt der Partitur wird das Prinzip kenntlich gemacht, nach dem dieses Pasticcio – wie viele andere in Hamburg – zusammengesetzt wurde: „Die Italiänischen Arien sind auf unserer Schau-Bühne noch alle neu, und von den besten Meistern in Europa [...] Die andern Arien [also die deutschen], Chöre und Rezitative sind die Arbeit [...] Keisers“.<sup>10</sup> Es sind 18 Arien und 5 Duette mit italienischem Text vorhanden, die sich zum Teil identifizieren lassen. Fünf Arien stammen aus Opern von Hasse, drei von Händel, zwei jeweils von Vinci und Giacomelli sowie eine Arie von Orlandini.<sup>11</sup> Keine der Opern, aus denen die Arien entnommen sind, war zur Zeit der Aufführung des Pasticcio älter als fünf Jahre. Die einzige Ausnahme stellt eine Arie aus der *Ormisda* von Orlandini dar, die allerdings Keiser jenem bereits erwähnten Pasticcio entnahm, das Händel im Jahr 1730 in London zur Aufführung gebracht hatte.<sup>12</sup> Obwohl im Theater am Gänsemarkt die Übersetzung ins Deutsche der italienischen und französischen Libretti üblich war, wurden Opern mit Texten unterschiedlicher Sprachen immer wieder aufgeführt. Hier konnte somit die Pasticcio-Praxis noch eine Facette in ihrem ohnehin schon vielfältigen Erscheinungsbild gewinnen, nämlich die Mehrsprachlichkeit.

In London waren bis circa 1720 Pasticci aus Opern italienischer Komponisten die häufigste Form der Opernaufführung. Erst durch Händel und Bononcini wurden in der englischen Metropole eigene Opern regelmäßig produziert. Es mag daher verwundern, dass auch Händel in den Jahren seiner Tätigkeit als Opernkomponist und Impresario mehrmals zur Realisierung von Pasticci kam. In der Tat arrangierte er zwischen 1725 und 1737 neun Pasticci mit Musik von italienischen Komponisten.<sup>13</sup> Händel hoffte, durch die Aufnahme von Werken neuerer italienischer Komponisten

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 209.

<sup>10</sup> Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Bd. 2, Köln 1976 (Analecta Musicologica, 16/II), S. 270 f.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd., S. 271.

<sup>13</sup> Es handelt sich um *Elpidia* (Vorlage Vinci, Zeno) 1725; *Ormisda* (Vorlage Orlandini, Zeno) 1730; *Venceslao* (Vorlage Capelli, Zeno) 1731; *Lucio Papirio Dittatore* (Vorlage Giacomelli, Zeno) 1732; *Catone* (Vorlage Leo, Metastasio) 1732; *Semiramide* (Vorlage Vinci, Metastasio) 1733; *Caio Fabricio* (Vorlage Hasse, Zeno) 1733; *Arbace*

das Publikum verstärkt anzuziehen. Dies war umso notwendiger, als er seit 1733 der Konkurrenz der *Opera of the Nobility* ausgesetzt war, die Porpora als künstlerischen Leiter und im Jahr danach den berühmten Castrato Carlo Broschi, genannt Farinelli, engagierte. Bei der Zusammenstellung seiner Pasticci zeigt Händel ein solides Urteilsvermögen, denn die meisten Entlehnungen stammen von erstrangigen Komponisten wie Vinci, Hasse und Leo, während die Textvorlagen ausschließlich aus den Libretti Zenos (5) und Metastasio (4) entnommen sind.

Händels erstes Pasticcio *Elpidia* wurde im Haymarket-Theater am 11. Mai 1725 uraufgeführt und erlebte in derselben Saison 11 Vorstellungen. Textvorlage sind Apostolo Zenos *Rivali generosi*, allerdings in einer stark bearbeiteten Fassung. Die Arien des Pasticcio entnahm Händel aus den erfolgreichsten venezianischen Opern jener Jahre, nämlich Vincis *Ifigenia* (7 Arien), Orlandinis *Berenice* (3 Arien) und Vincis *Rosmira*. Die Besonderheit dieser Pasticcio-Technik besteht darin, dass Händel offensichtlich die besten Arien aus drei der neuesten venezianischen Produktionen auswählte und dabei einen großen Aufwand bei der Textbearbeitung in Kauf nahm. Bemerkenswert ist es auch, dass Vinci, von dem Händel auch für die späteren Pasticci die meisten Arien entlieh, in London zur Zeit der *Elpidia* vollkommen unbekannt war.<sup>14</sup>

Dass im frühen 18. Jahrhundert Sänger und Sängerinnen die eigentlichen Stars der Opernwelt darstellten und daher imstande waren, durch ihre Wünsche Librettisten und Komponisten zu tyrannisieren, ist vor allem durch Benedetto Marcellos satirische Schrift *Il teatro alla moda* allgemein bekannt. Man sollte aber nicht vergessen, dass Marcello als Opernkomponist wenig Erfolg hatte und daher der Gattung nicht besonders zugeneigt war. Jedenfalls konnte Reinhard Strohm nachweisen, dass im frühen 18. Jahrhundert der Wunsch eines Sängers oder einer Sängerin, eine Erfolgsarie in eine neue Produktion mit aufzunehmen, sich auf die Entlehnungspraxis der Zeit nur in überraschend geringem Maße auswirkte. Häufiger war hingegen der Fall, dass ein Sänger oder eine Sängerin eine Arie aufführte, mit der (meist) berühmtere KonkurrentInnen bereits besonders erfolgreich gewesen waren.<sup>15</sup>

Am wenigsten wohlwollend den Entlehnungen gegenüber standen Librettisten und Textbearbeiter, weil dadurch entweder der gesamte Text entstellt wurde oder sie zumindest zu Änderungen gezwungen waren.<sup>16</sup> Es ist diesbezüglich wichtig hervorzuheben, dass die Versetzung einer Arie oft sogar das Verfassen eines gänzlich neuen Textes notwendig machte, weil die ursprüngliche Version im neuen dramatischen Kontext nicht passte. Die Unterlegung einer bestehenden Musik mit einem neuen Text wird mit dem Terminus „Parodie“ bezeichnet. In einer Opernproduktion entsteht das Libretto für gewöhnlich vor der Musik, so dass der Komponist einen

---

(Vorlage Vinci, Metastasio) 1734; *Didone abbandonata* (Vorlage Vinci, Metastasio) 1737. Siehe dazu Strohm, „Händels Pasticci“.

<sup>14</sup> Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Bd. 2, S. 212–215.

<sup>15</sup> Ebd., Bd. I, S. 248 f.

<sup>16</sup> Ebd.

ihm vorliegenden Text vertont. Wie Thomas Busby im bereits erwähnten Lexikonartikel hervorhebt, wird im Fall der Parodie diese Vorgangsweise auf den Kopf gestellt, denn nun schreibt der Dichter neue Worte zu einer bestehenden Musik. Im Fall der Buffo-Oper mit dem eindeutigen Titel *Pasticcio*, welche in Venedig im Jahr 1759 zur Aufführung kam, wurde sogar die Handlung erst am Ende festgelegt, um die ausgewählten erfolgreichsten Arien aus den letzten Goldoni-Opern, aus denen das Pasticcio besteht, sinnvoll miteinander zu verbinden.<sup>17</sup> In Antonio Salieris einaktiger Oper *Prima la musica, poi le parole*, 1786 in der Orangerie des Schlosses Schönbrunn uraufgeführt, wird diese Umkehrung im Verfahren zum Gegenstand einer Satire gemacht.

Pasticcio und Parodie gehören also insofern meistens zusammen, als das Zusammensetzen von Arien unterschiedlicher Herkunft oder das Versetzen von einzelnen Arien in neue Kontexte häufig das Dichten neuer Texte für diese Arien notwendig machte. Der Umgang mit dem Wechsel des dramatischen Kontextes und die Neudichtung einer Arie, also das Parodie-Verfahren, stellen wichtige Momente für das Gelingen eines Pasticcio dar, denn der neue Text soll nicht nur dem neuen dramatischen Kontext angemessen, sondern auch inhaltlich, metrisch und prosodisch so beschaffen sein, dass er zur vorgegebenen Musik gesungen werden kann.

Ein Beispiel aus Vivaldis Pasticcio *Tamerlano* soll uns Einsicht in das Verfahren der Parodie verschaffen. Vivaldi arrangierte dieses Pasticcio in der Karnevalsaison 1735 für das Teatro Filarmonico in Verona. Er fungiert dabei auch als Impresario. Vivaldi stellte das Pasticcio zum Teil durch eigene, zum Teil durch Arien von Giacomelli, Hasse und anderen zusammen.<sup>18</sup> Für die VII. Szene des II. Aktes des Pasticcio verwendet Vivaldi die Arie „Sposa non mi conosci“ aus der *Merope* von Giacomelli, die ein Jahr zuvor im angesehenen Theater San Giovanni Grisostomo in Venedig uraufgeführt wurde. Es handelt sich um eine tragische Arie in f-Moll, die in Venedig von Farinelli gesungen wurde. In Giacomellis Oper erscheint der junge Held Epitide als Cleone verkleidet, bis er im III. Akt versucht, der Mutter Merope und seiner Geliebten Argia seine wahre Identität zu offenbaren. Seine Mutter glaubt ihm jedoch zunächst nicht. In der Arie bringt somit Farinelli-Epitide seine Verzweiflung und Todesahnung zum Ausdruck. In Vivaldis *Tamerlano* singt nun Irene diese Arie und drückt somit das Unglück ihrer unerwiderten Liebe für den Kaiser Tamerlano aus. Hatte sich Epitide noch an Personen gewandt, die auf der Bühne standen, nämlich seine Mutter und seine Geliebte, sind nun die emphatischen Rufe „sposa“ und „fida“ als innerer Monolog gemeint.<sup>19</sup> Der Vergleich der Texte zeigt wie bei der veränderten dramatischen Situation nicht nur die Metrik, sondern auch die Schlüsselworte „speranza“, auf den ein langes Melisma gesetzt ist, und „costanza“, bei dem die Modulation nach As-Dur erfolgt, beibehalten werden (siehe

---

<sup>17</sup> Price, „Pasticcio“, in: *NGroveD2*.

<sup>18</sup> Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Bd. 2, S. 283.

<sup>19</sup> Eric Cross, „Vivaldi and the Pasticcio: Text and Music in ‚Tamerlano‘“, in: *‚Con che soavità‘: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580–1740*, hg. von Iain Fenlon und Tim Carter, Oxford 1995, S. 302–304.

auch Notenbeispiele):

**Giacomelli, Merope 1734 Vivaldi, Tamerlano 1735<sup>20</sup>**

Epitide (Farinelli)

Irene (M. Giacomazzi)

*Epitide ad Argia:*

Sposa... non mi conosci

Sposa – son disprezzata

*a Merope:*

Madre... tu non m'ascolti.

Fida – son oltraggiata

(Cieli, che feci mai?)

cieli che feci mai?

E pur sono il tuo cor,

E pure egl'è il mio cor

Il tuo figlio, il tuo amor,

il mio sposo – il mio amor

La tua speranza

la mia speranza

*ad Argia*

Parla... ma sei infedel

L'amo, ma egl'è infedel

*a Merope:*

Credi... ma sei crudel

spero... ma egl'è crudel

Morir mi lascerai?

Morir mi lascerai

Oh Dio! Manca il valor

Oh Dio! Manca il valor

e la costanza.

e la costanza.

**Hörbeispiel Pasticcio Fassung, Salzburger Festspiele 2001, Cecilia Bartoli, Akademie für**

**Alte Musik Berlin unter der Leitung von Bernhard Fork:**

<http://www.youtube.com/watch?v=1mHheXRcaik>

**Giacomelli, “Sposa... non mi conosci”, *Merope*, Anfang.<sup>21</sup>**

---

<sup>20</sup> Zit. nach ebd.

<sup>21</sup> Apostolo Zeno und Domenico Lalli – Geminiano Giacomelli, *La Merope*, Facsimile der Partitur, hg. von Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia und Dipartimento di Storia e Critica delle Arti della Università di Venezia, Milano 1984 (Dramaturgia Musicale Veneta, 18).

A handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics written below it. The second staff is for Violin (Vn.), the third for Viola (Vcllo), and the fourth for Cello (Cb.). The bottom four staves are for the piano accompaniment, with the right hand on the fifth and sixth staves and the left hand on the seventh and eighth staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: "Sposa... non mi conosci".

Giacomelli, "Sposa... non mi conosci", *Merope*, Melisma auf „speranza“<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Ebd.





Im 18. Jahrhundert wurden Opern in Italien und anderswo lediglich am selben Aufführungsort und durch dasselbe Ensemble unverändert wiederholt. In den anderen Fällen war es üblich, mehr oder weniger aufwändige Änderungen durchzuführen. In Joseph Haydns Werkverzeichnis sind beispielsweise 26 Arien aufgelistet, die er in seiner Tätigkeit als Impresario in Eszterháza als Ersatzstücke für die am Hof inszenierten *opere buffe* komponierte. Die spätere ästhetische Vorstellung von der Einzigartigkeit und Unveränderlichkeit des Kunstwerkes lässt sich also weder auf das Pasticcio noch auf die originalen Opern der Zeit anwenden. Überhaupt ist der Werkbegriff im Fall der Oper des 18. Jahrhunderts und wohl darüber hinaus mehr als problematisch. Es handelt sich dabei vielmehr um Produktionen, bei denen der Ereignischarakter, die Performanz und die kontextuell bedingte Interaktion zwischen Aufführenden und Publikum eine wesentliche Rolle spielen. Allen diesen Momenten konnte sowohl durch originell komponierte Opern als auch durch gut zusammengestellte Pasticci erfolgreich entsprochen werden. In beiden Formen stand die Arie im Vordergrund und mithin die zauberhafte Faszination des Gesangs. Ein Pasticcio, in dem die schönsten Arien der Zeit angemessen zusammengesetzt waren, konnte somit durchaus attraktiv werden, ja in manchen Fällen sogar mehr noch als eine originale Oper.