

Giacomo Meyerbeer: *Gli amori di Teolinda*

Cantata a voce sola con clarinetto concertante e Voci von Giuseppe Rossi (o.J.)

Münchener Uraufführung als *Lyrische Szene mit obligater Klarinet und vermischten Chören von Maierbeer* [sic!]:

München, heutiges *Cuvilliéstheater* — 9. November 1817

Deliziose piante — *Cavatina* der Teolinda

Verzierungen und Kadenzen: Susanna Klovsky und Elena Patsalidou

Elena Patsalidou (Teolinda, Sopran),
Susanna Klovsky (Musikalische Leitung / Maestra al Pianoforte)

Im mythologischen Arkadien wartet die Schäferin Teolinda vergeblich auf ihren Geliebten. Dieser wird nur als Klangimpression — in Form einer obligaten Soloklarinette — im Theater- und Bühnenraum präsent sein. Teolinda identifiziert den Klang als Instrument ihres Geliebten und wird davon (anders ausgedrückt: durch die physische Abwesenheit ihres Liebsten) nach und nach in den Wahnsinn getrieben — ***Warten auf Godot in der bayerischen Frühromantik!***

Die *Lyrische Szene* für Sopran, Soloklarinette und Männerstimmen wird von Meyerbeer für die Uraufführungsinterpreten, die Sopranistin Helena Harlaß (1785-1818) und ihren Lebensgefährten, den Klarinetten Heinrich Bærmann (1784-1847) komponiert. Konsequenterweise ist sie auch den Beiden gewidmet. Nach der Münchener Uraufführung interpretieren die Künstler 1818 das Werk erneut gemeinsam, diesmal im Rahmen von zwei Salonaufführungen in Meyerbeers Berliner Elternhaus, wo seine Mutter Amalie Beer einen renommierten Musiksalon unterhält.

Das Libretto formuliert einen singulären Programmanspruch: „[...] *Qual suon perfetto / qual bel canto diletto / infondando mi va [...]*“ — „*Welch perfekter Klang / welch schöner geliebter Gesang / prägt sich mir nach und nach ein*“. Soweit die Reaktion des Herrenchores auf den Klang der Klarinette.

Entschiedener dürfte der Anspruch an ein musikalisches Ausdrucksmittel im Text eines musikdramatischen Werkes auf der Opernbühne des frühen 19. Jahrhunderts nie wieder formuliert worden sein.

Folgt man den historischen Regieanweisungen Meyerbeers, stößt die Kantate mit ihren unkonventionellen szenischen Anforderungen weit in die Bereiche des experimentellen Musiktheaters vor:

Gefordert ist die präzise Interaktion zwischen darstellerischen bzw. choreographischen Elementen und der kompositorisch bis in Details vorgegebenen Bühnen- / Raumpräsenz der Klarinette. Das Soloinstrument ist nicht nur "virtuoser" Bestandteil des musikalischen Ausdrucksvokabulars, sondern erhält eine konsequente dramaturgische und theatrale Funktion, die im physischen Auftritt des Klarinetten auf der Bühne gipfelt.

Mit seinem dramatischen Dialog zwischen Gesangsstimme und Soloinstrument weist Meyerbeers *Lyrische Szene* weit in die Zukunft der romantischen italienischen Oper: auf die Flötenkadenz in der Wahnsinnsszene von Donizettis *Lucia di Lammermoor* beispielsweise, die nach neuesten musikwissenschaftlichen Erkenntnissen posthum um 1889 nachkomponiert worden ist.

Szenische Solokantaten mit obligatem Instrument weisen eine lange musikgeschichtliche Tradition auf, die bis zu Monteverdi zurückreicht. Jedoch hat niemand ihre musikdramatischen, ja theatralischen Möglichkeiten so virtuos, radikal und inspiriert ausgeschöpft wie Meyerbeer.

In ihrer Zeit steht diese Kantate formal einzigartig da: Sie ist eines der ungewöhnlichsten Musiktheaterwerke der italienischen *Belcanto*-Literatur.

Die Uraufführung von *Gli amori di Teolinda* wird bis heute — auch ganz aktuell — von musikhistorischen Legenden umwabt: Meyerbeers Partiturotograph befindet sich im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien. Er ist mit dem Vermerk *Verona, 18ten Marzo 1816* datiert — der Komponist befindet sich zu dieser Zeit auf einer ausgedehnten Italienreise.

Helena Harlaß und Heinrich Bærmann, die Widmungsträger der Kantate, sind im März 1816 am *Teatro La Fenice* in Venedig verpflichtet. Fertigstellung und Übergabe der Partitur mögen daher in Verona oder Venedig erfolgt sein.

Einige biographische oder musikgeschichtliche Quellen postulieren hartnäckig die Hypothese einer Uraufführung in Italien. Historische Zeugnisse dafür sind bisher keine aufgetaucht.

All diesen Mutmaßungen steht der Spielplanzettel des königlichen Hof- und Nationaltheaters vom 9. November 1817 — mit dem nüchternen Vermerk *Zum ersten Male* — als historisches Faktum gegenüber: Warum würden sich zwei in München derart etablierte und geschätzte Künstler wie Harlaß und Bærmann gegenüber ihrem Publikum und dem Bayerischen Königshof auf das Risiko eines Etikettenschwindels einlassen?

Wie ihr Lebensgefährte, der Klarinettenvirtuose Heinrich Bærmann, ist auch Helena Harlaß ein leuchtender Fixstern im Münchner Kulturleben des frühen 19. Jahrhunderts.

Und ähnlich wie María Malibrán lebt sie ein kurzes, kometenhaft intensives Künstlerleben: Sie feiert nicht nur in München, sondern auch in Wien, Berlin oder Venedig außergewöhnliche Erfolge als Sopranistin.

1818 stirbt sie, nur gerade 34-jährig, vermutlich an den Folgen einer Typhus-Infektion. Sie hinterlässt sieben Kinder. **Ihr letzter Auftritt, acht Tage vor ihrem Tod, findet anlässlich der Eröffnung des neu erbauten Nationaltheaters statt.**

Die extremen gesanglichen Anforderungen der für sie komponierten Stücke (wie *Gli amori di Teolinda* exemplarisch zeigen) lassen die phänomenalen Fähigkeiten ihrer Stimme erahnen. Ihr Repertoire umfasst Konstanze und Fiordiligi genauso wie — parallel — Sesto **und** Vitellia in *La clemenza di Tito*.

Meyerbeer verbringt den größten Teil des Jahres 1812 in München und hinterlässt — wie später mit *Teolinda* — markante Spuren in der bayerischen Musikgeschichte: Am 23. Dezember 1812 bringt er im *Cuvilliéstheater* seine Erstlingsoper *Jephtas Gelübde* zur Uraufführung. Inspiriert durch die 1829 erschienenen Gedichte König Ludwigs I. vertont er auf dessen Text den *Bayerischen Schützenmarsch*. Auf Veranlassung des Königs erlebt die monumentale Komposition im März 1830 im Nationaltheater ihre Weltpremière.

Als Meyerbeer am 3. Januar 1813 München in Richtung Stuttgart verlässt, notiert er in sein Tagebuch: „[...] München wird mir [...] stets merkwürdig bleiben, weil ich dort meine erste Oper auf die Bühne brachte, meine Lehrjahre endigte [...] & endlich, weil München der erste Ort ist, wo ich wirklich bedeutendes Aufsehen erreichte [...].“

Die im heutigen Konzert vorgestellte, zweiteilige Auftrittskavatine der *Teolinda* präsentiert die Titelheldin als schwebende, elegische und naturverbundene Gestalt. Im Übergang zur *Cabaletta* (zweiter schneller Teil der Arie) schleichen sich allerdings unüberhörbar neurotische Töne in den aufblitzenden „Rossinischen“ Esprit ein.

Übersetzung des Librettos:

Teolinda:

*Ihr schönen, Schatten spendenden Pflanzen, / Du friedlicher und heiterer Himmel,
Gebt diesem Herzen Ruhe, / Macht es nicht mehr bangen.*

*Aber halblaut flüstert selbst die Luft durch das Laub: / „Du Unglückliche“, antwortet sie mir,
„Du Unglückliche bist zum Weinen geboren.“*

*Gebt diesem Herzen Ruhe! / Ach, wie wehmütig schlägt mein Herz,
Ach, wie tot schlägt mein Herz. / Größeres Leid kann es nicht geben.*

© Nicolas Trees — München, am 14.2.2019