

Iván Yesid Benítez Fernández

Matr. Nr: 61800298

Übersetzer: Andreas Hutterer/Ivan Benitez

Entstehung, Entwicklung und Niedergang der Zarzuela in Spanien

Master-Arbeit

Zur Erlangung des Akademischen Grades

Master of Arts

des Gesangstudium an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Linz

Betreut durch: Dr. O.Univ.Prof. Peter Maria Krakauer
Univ.Doiz. Katerina Beranova

Linz, März 2019

Vorwort

Seit Beginn meiner Karriere als lyrischer Sänger habe ich mir ein Repertoire in Fremdsprachen angeeignet, aber ich habe auch versucht, mich in meiner Muttersprache auszudrücken: Spanisch. Diese Wahl umfasst populäre Lieder, aber auch Zarzuelas.

Ich hatte die Gelegenheit, in meinem Herkunftsland Kolumbien einige der bekanntesten Titel des Repertoires zur Aufführung zu bringen. Die Zarzuela erfreut sich dort großer Beliebtheit und teilt dieselbe Sprache, Situationen, Charaktere und Musik, die unsere Idiosynkrasie widerspiegeln.

Während meines Master-Studiums vertiefte ich mein Wissen in verschiedenen Gesangsformen wie Oper, Oratorium und Lied. Als ich dieses Wissen über Zarzuelas erweitern wollte, fiel mir jedoch auf, dass es in Österreich nicht viel Literatur darüber gab. Nach langem Suchen hatte ich Zugriff auf Literatur in Bibliotheken in Kolumbien und Spanien sowie auf Internetquellen, wodurch ich die Informationen zur Vorbereitung dieses Textes vervollständigen konnte.

Eine der großen Beweggründe für das Schreiben dieser Arbeit bestand darin, meinen Kolleginnen und Kollegen an der Universität eine Konsultationsquelle anzubieten, die ihnen den Zugang zu diesem Genre erleichtert.

Hoffentlich weckt dieses Schreiben die Neugier meiner Linzer Kollegen an der Zarzuela und ist der erste Schritt, um ihren Bekanntheitsgrad in diesen Breiten zu steigern.

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Mag. Peter Maria Krakauer, der mich bei der Erstellung dieser Arbeit stets mit guten Ratschlägen begleitete. Mein Dank gebührt auch meiner Gesangslehrerin Univ. Doz. Katerina Beranova als Zweitbetreuerin.

Vielen Dank an meine Frau Carolina, die mich bei dieser Etappe entscheidend unterstützt hat, ebenso an meine Töchter Gabriela und Maria Lucia für ihre Geduld und Inspiration.

Vor allem danke ich meinen Eltern Edilberto und Miryam und meiner Schwester Sandra, dass sie mir zu jeder Zeit mit Rat und Tat zur Seite stehen.

Auch dem Übersetzer Andreas Hutterer und, Brigitte Mauckner, Judith Müller und Anja Meyer möchte ich für ihre Unterstützung meinen Dank ausdrücken.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Entstehung der Zarzuela.....	3
2.1	Definition.....	3
2.2	Vorgeschichte.....	4
2.3	Einflüsse.....	5
2.3.1	Das Italienische Theater.....	5
2.3.2	El siglo de oro-Das goldene Zeitalter.....	5
2.4	Erste Aufführungen.....	6
3	Die Zarzuela in den ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	9
3.1	Entwicklungsstapen der Zarzuela.....	9
3.2	Die Italienischen Kompanien.....	11
3.3	Spanische Komponisten.....	13
3.4	Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	15
3.5	La Tonadilla-Das szenische Couplet.....	17
3.5.1	Die Themen der szenischen Couplets.....	19
3.5.2	Die Struktur des szenischen Couplets.....	20
3.5.3	Musikalische und sprachliche Eigenschaften des Couplets.....	21
3.5.4	Die Entwicklungsstapen des szenischen Couplets.....	23
3.5.4.1	Erste Etappe: Erscheinung und Morgendämmerung (1751-1757).....	23
3.5.4.2	Zweite Etappe: Wachstum und Jugend (1757-1770).....	23
3.5.4.3	Dritte Etappe: Reife und Höhepunkt (1770-1791).....	24
3.5.4.4	Vierte Etappe: Hypertrophie und Verfall (1791-1809).....	25
3.5.4.5	Fünfte Etappe: Untergang und Vergessen (1809-1850).....	25
3.5.5	Librettisten und Komponisten.....	26
3.5.6	Coupletinterpreten.....	30
3.6	El Melólogo-Melologe.....	32
4	Die Zarzuela in den ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	35
4.1	Die historische Entwicklung.....	35
4.1.1	Die romantische Zarzuela (1832-1849).....	36
4.1.2	Die erneuerte Zarzuela(1849-1851).....	39

4.2 Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	40
4.2.1 Die Zarzuela Grande (Groß)	40
4.2.2 Vereinnahmung als nationale Musikgattung.....	43
4.2.3 Expansion	44
4.2.4 Ein neues Theater.....	45
4.2.5 Musikalische, formale und ideologische Merkmale.....	46
4.3 Neue Vorbilder der Zarzuela.....	48
4.3.1 Die Bufos von Madrid.....	48
4.3.2 Die Komponisten der Bufos.....	51
4.3.3 Librettos und Librettisten der Bufos.....	52
4.3.4 Der Niedergang der Bufos.....	52
4.3.5 Das Teatro por horas-Género chico.....	53
4.3.6 Die Theaterproduktionen.....	54
4.3.7 Subgenres der „Género chico ”.....	54
4.3.7.1 Das Sainete oder Pasillo.....	55
4.3.7.2 Parodia.....	56
4.3.7.3 La Revista.....	57
4.3.7.4 Juguete cómico.....	57
4.3.7.5 Die spanische Operette.....	58
4.3.7.6 Género ínfimo.....	59
5 Das 20. Jahrhundert	61
5.1 Das silberne Zeitalter der Zarzuela.....	62
5.2 Der Niedergang der Zarzuela.....	63
5.3 Der Untergang der Zarzuela	64
6 Quellen.....	65
6.1 Literaturverzeichnis.....	65
6.2 Internetquellen.....	66
6.3 Abbildungsverzeichnis.....	67
7 Eidesstattliche Erklärung.....	68

1 Einleitung

Diese Arbeit soll eine Annäherung an die wichtigsten historischen Momente der Zarzuela, ihre Anfänge, ihre Entwicklung und ihren Niedergang ermöglichen, die als die populärste und repräsentativste der spanischen Kultur gilt, obwohl sie sich in ihrem formalen Aspekt nicht wesentlich von anderen europäischen musikalischen Darbietungen wie dem deutschen Singspiel oder der französischen opéra-comique unterscheidet, in welchen sich ebenfalls Dialoge und Gesang abwechseln.

Diese chronologische Beschreibung soll die zahlreichen Varianten der Zarzuela darstellen, die die Struktur und den Inhalt des Genres beeinflussten, sowie die unterschiedlichen Thematiken und musikalischen Formen im Zusammenhang mit der jeweiligen Epoche.

Für die Analyse dieses Themas habe ich meine Arbeit in vier Kapiteln gegliedert.

Den ersten Teil widme ich den Ursprüngen der Zarzuela und den ersten Aufführungen, die in einem königlichen Jagdschloss in der Nähe von Madrid dargeboten wurden. Er zeigt auch die Einflüsse aus dem italienischen Theater und der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters auf.

Das zweite Kapitel stellt die Entwicklung des Genres im 18. Jahrhundert dar. Zudem wird ein ausführlicher Überblick über die Tonadilla, die am Ende des Jahrhunderts die Szene dominierte, gegeben.

Das dritte Kapitel widmet sich den Veränderungen des 19. Jahrhunderts, dem Übergang von der "romantischen Zarzuela" zur "Zarzuela Grande (Groß)" und zeigt die Bedeutung der Phänomene des Genres Bufo und Teatro por horas.

Im vierten Kapitel wird zum Einen die Glanzzeit der Zarzuela Grande, zum Anderen ihr Niedergang dargestellt. Diese Entwicklungen waren zum Teil auf die sozioökonomischen Bedingungen in Spanien zurückzuführen und auch auf die Invasion von neuen Modellen der Unterhaltung und der Mangel an neuen Komponisten, dass neue Stücke anbieten.

Dieses Genre ist außerhalb Spaniens relativ unbekannt. Ziel meiner Arbeit ist daher, in kompakter Weise einen Überblick über diese eigentümliche und wertvolle Schauspiel zu vermitteln.

2. Entstehung der Zarzuela

2.1 Definition

Die Zarzuela ist ein spanisches musikalisch-theatralisches Werk, welches Gesang, Tanz und gesprochenem Dialog ohne Unterbrechung der Handlungsentwicklung verbindet. Den Gipfel an Popularität erreichte sie in der Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts.

Sie ist dem deutschen Singspiel, der französischen und italienischen Operette und dem englischen Musical gleichzusetzen.

Das Wort Zarzuela kommt aus dem Arabischen „Zerzel“ und ist die Verkleinerungsform von Zarza¹.

Die ersten Werke dieser Gattung wurden 1653 im Zarzuelapalast in der Regierungszeit von König Philipp IV² aufgeführt. Dieses Gebäude befindet sich auf einem weiten Rosenbuschgelände, genannt „Die Zarzuela“, neben dem Pardopalast außerhalb Madrids, heutzutage Residenz der spanischen Könige.

Der Urheber der Zarzuela, Pedro Calderon de la Barca (1600-1681) legte nie eine schriftliche Definition fest. Trotzdem bezeichnete er sie in einem Brief an seinen Kollegen Francisco de Avellaneda als „diese unbedeutende Gattung“ (Stein, 1997), wobei er deutlich machte, dass die Zarzuelas nicht als literarische Werke sondern als Theaterstücke geschrieben wurden, um in „geschmückter Kleidung, mit großem Theater und lauter Musik“ aufgeführt zu werden.

Cotareo y Mori (1934) erklärt, dass die Zarzuela wurde als keine vulgäre Fabel definiert, sondern als ein kurzes Werk, das auf einer ausgewählten Episode der klassischen, idealisierten Hirtenmythologie beruht, mit Figuren wie Göttern, Helden und Herrschern, angepasst an den Monarchengeschmack und im eleganten poetischen Stil geschrieben. Bevorzugt wurde die tragische Komödie, die die Aufführung von populären Elementen wie Liedern, Tänzen und Gedichten von gesellschaftlich niedrigen Personen erlaubt. Diese Sterblichen und Halbgötter erscheinen in den Rollen von Narren, Nymphen, Hirten,

¹ -dt. Dornbusch

² Philipp IV. -span. Felipe IV- (1605-1665) war ein spanischer Monarch aus dem Haus Habsburg. Von 1621 bis 1665 regierte er die Länder der spanischen Krone.

Gärtnern, Schurken und Dienern, die eine gängige und einfache Sprache benutzen.

Sie unterscheidet sich von der spanischen Komödie Mitte des 17. Jahrhunderts, da sie nur zwei statt drei Akte hat. Es ist ein hybrides Genre, das heißt, sie ist und ist nicht Komödie und es wird gesungen und es wird eine Handlung dargestellt. Sie beinhaltet nicht nur mehr Musik als die Komödie, sie verwendet auch den lyrischen Gesang als natürliches Ausdrucksmittel (Bordas, et al., 2000).

2.2 Vorgeschichte

Spanien hat eine große lyrische Tradition. Beispielhaft sind hier die reichen und vielfältigen Liedersammlungen wie die des Palastes, aus Sevilla, aus Upsala, usw. zu nennen.

Außerdem war die Schauspielkunst sehr in der spanischen Kultur verwurzelt. Während sie in Portugal verboten wurde und sich in Frankreich lediglich im höfischen Theater zeigte, entwickelte sich sowohl in England als auch in Spanien das Volkstheater gleichzeitig mit dem Hoftheater, obwohl zwischen beiden thematische Unterschiede bestanden.

So führt Teresa Cascudo aus (Bordas, et al., 2000): „Musik im Theater war seit dem 16. Jahrhundert üblich. Die ersten Bühnenmusikbelege finden wir in Spanien, da es dort üblich war, musikalische Fragmente in die Theateraufführungen einzufügen, ob es nun religiöse (Sakramentsspiele) oder weltliche (Zwischenspiele oder Komödien) waren“ (S.31).

Ursprünglich begannen die Theateraufführungen mit einem Gesang, der ein Eingangsquartett sein konnte, das später *Tono* benannt wurde, oder etwa mit Gitarrenmusik hinter der Bühne, um den Lärm im Publikum zu reduzieren. Darauf folgten Tänze, wie der „Escarraman“, die „Sarabande“ oder die „Chaconne“. Danach kam eine Huldigung der Person, der das Werk gewidmet war. Sie bestand aus einem Monolog oder Dialog, der von einer oder zwei der wichtigsten Darsteller des Dramas gesprochen wurde.

Unmittelbar danach folgte der erste Akt der Komödie. Zum Schluss gab es gelegentlich einen Tanz, zum Beispiel eine Sarabande, der einen sinnlichen Charakter hatte und von einer der Schauspielerinnen ausgeführt wurde. Im zweiten Akt der Komödie folgte

dann ein Zwischenspiel, ein lustiges Stück als Gegenpart zu den idealistischen Werken der Epoche.

Den Schlussteil bildete der dritte Akt als das Ende des Festes oder der Mummenschanz, der einen komischen Charakter besaß. An ihm nahmen lächerliche und extravagante Figuren unter schriller Musik teil, die von allen Darstellern interpretiert wurden. Das Spektakel hatte eine ununterbrochene Dauer von zwei bis zweieinhalb Stunden.

Alle Vorführungen wurden von Komödiengruppen gestaltet. Diese Kompanien waren populär, gelangten gelegentlich an die Hoftheater, die sogenannten Lyzeen, die königlich sein konnten, da sie von Hofes wegen geschützt waren. Grundsätzlich war Eintritt zu entrichten, es sei denn es handelte sich um einen Palatin, der ausschließlich der königlichen Familie und dem Hofe vorbehalten war.

2.3 Einflüsse

2.3.1 Das italienische Theater.

Am Ende des 16. Jahrhunderts entstand in Italien das "Dramma in música", das später als Oper bekannt wurde. Dieses neue Genre beeinflusste entscheidend das europäische Theater im Allgemeinen. Auch in Spanien gab es einige Imitationsversuche, wie es *In dem Wald ohne Liebe* mit Versen von Lope de Vega (1562 – 1635) der Fall ist. Sie gilt als die erste Oper, die auf der iberischen Halbinsel entstanden ist. Im 17. Jahrhundert verhinderte unter anderem die wirtschaftliche Krise der spanischen Monarchie, dass sich das italienische Schauspiel in Spanien etablieren konnte. Trotzdem war der italienische Einfluss bemerkbar und zeigte sich vor allem in zwei Aspekten: durch die Verwendung der neuentwickelten Bühnenmaschinen und bei der Schaffung typischer Gestalten, wie des spanischen Narren, der ganz deutlich der *commedia dell'arte* entstammt.

2.3.2 El siglo de oro-Das goldene Zeitalter

Diese Epoche umfasst die Zeit von der Veröffentlichung der spanischen Grammatik (1492) von Antonio Nebrija (1441-1522), dem Jahre der Entdeckung Amerikas, bis zum

Tode von Calderón de la Barca (1681). Sie schließt einen Teil der Renaissance (16. Jh.) und des Barocks (17. Jh.) ein. Es war eine Epoche großer politischer und wirtschaftlicher Entwicklung, in der Spanien internationales Prestige und Bedeutung erlangte. Alles „Neue“ kam aus Spanien bis zu dem Punkt, dass es modern war, Spanisch zu sprechen.

Zu dieser Zeit florierten in Spanien die Künste und die Literatur, was mit dem politischen Aufstieg und späteren Verfall der spanischen Linie der Dynastie des Hauses Österreich einherging.³

Im Umfeld des Palastes versammelten sich Persönlichkeiten von Bedeutung wie Rubens, Zurbarán, Velásquez in der Malerei, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo, Tirso de Molina, San Juan de Ávila, Santa Teresa de Jesús, Juan de la Cruz in der Literatur und Mateo Flecha, Tomas Luis de Victoria, Juan Hidalgo y Francisco Guerrero in der Musik. Das Zusammentreffen so vieler hervorragender Künstler und Vordenker bildete den Nährboden für die Entstehung dieser neuen lyrischen Gattung.

2.4 Erste Aufführungen

Zur Belustigung und Entspannung nach seinen Jagdausflügen, ordnete der König Phillip IV die Anstellung Madrider Kompanien an, damit diese irgendwelche kurzen Stücke, die einen ausgiebigen musikalischen Teil mit Gesang beinhalteten, zum Besten gaben. Diese Ereignisse nannte man „Zarzuelfeste“, die mit der Zeit und zur Abkürzung nur noch als „Zarzuelas“ bezeichnet wurden.

Während die Mehrheit der Komödien dazu gedacht waren, in öffentlichen Theatern oder auf Höfen aufgeführt zu werden, corrales de comedias⁴ war die Zarzuela an ein ausgewähltes, höfisches Publikum gerichtet, obgleich danach viele Werke dem normalen

³ Das Haus der Habsburger (das Haus Österreich) war eines der einflussreichsten und mächtigsten Häuser Europas. Die Habsburger besetzten den Thron des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation ununterbrochen zwischen 1438 – 1740. Sie besetzten zu verschiedenen Zeiten auch die Throne des Böhmischen, des Englischen, des Ungarischen, des Kroatischen, des Portugiesischen und des Spanischen Reiches von 1516 bis 1700.

⁴ Corral de Comedias: Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert wurde ein Modell eines permanenten öffentlichen Theaters in den offenen Innenhöfen und Innenställen installiert, die die Nachbarschaftsgebäude in den wichtigsten Städten Spaniens und später im hispanischen Amerika trennten. Sie waren der Rahmen der Dramaturgie des Goldenen Zeitalters, mit Autoren wie Lope de Vega, Tirso de Molina und Pedro Calderón de la Barca, und in ihren Einrichtungen genossen die Stadt, zusammen mit Königen, Adligen und Prälaten.

Volke dargeboten wurden.

Um 1648 schrieb Pedro Calderon de la Barca (1600- 1681) einige Werke, damit sie in dem kleinen Theater des Königlichen Palastes der Zarzuela aufgeführt würden. Eines dieser Werke war *Der Garten der Falerina*, in zwei Akten mit Musik von Juan Risco, geschrieben für die zweite Hochzeit Philipp IV mit Maria Anna von Österreich⁵. Viele Musikologen stufen sie als erste Zarzuela Calderons ein, obwohl diese neue Kunstform noch gar nicht als solche bekannt war. Diese neue musikalische Gattung wird in der Entstehungszeit von Chören beherrscht und beinhaltet keine Soli oder Duette. (Covo, 2000).

Das erste Stück, das explizit die Bezeichnung Zarzuela trägt ist *Der Lorbeer des Apollo* von Calderon, geschrieben aus Anlass des Festes zur Geburt des Prinzen Philipp Prosper von Spanien (1657-1661), Sohn Philipps IV und Mariannes von Österreich, geboren am 28. November 1657. Außer dass es Musikszenen enthält, führt der Komponist die neue Form ein, indem er die Hirtenkomödie mit einem größeren Anteil an musikalischen und spöttischen Elementen versieht.

Von den meisten Zarzuelas aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind zwar die Texte, jedoch nicht die Partituren erhalten. Ebenso wenig gibt es aus dieser Zeit Abhandlungen über die Theorie, Kunstform und Normen der Zarzuela.

Es ist hervorzuheben, dass Calderón einen symbolischen Gebrauch der Musik macht: Zu jeder Szenensituation gehörte ein bestimmter Musiktyp. Die verschiedenen Figuren hatten ihre musikalischen Auftritte im Einklang mit ihrem Charakter. Die Rezitative für die Adligen verliefen im binären Takt, während die Singweise (Arien) im ternären Takt denjenigen der niederen Schichten, wie Plebejern oder Strolchen vorbehalten war. Es sei hinzugefügt, dass das spanische Rezitativ flexibler als das italienische und weniger deklamatorisch ist. Die Chöre wurden in vertikalen und monorhythmischen Akkorden verfasst.

Obwohl die Zarzuela als „mindere Gattung“ geboren wurde und im Schatten der klassischen spanischen Komödie zur Zeit Calderons de la Barca existierte, schaffte sie es,

⁵ Maria Anna von Habsburg (1634-1696) Spanisch: Mariana de Austria war durch Heirat mit Philipp IV. von 1649 bis 1665 Königin von Spanien und von 1665 bis 1675 während der Minderjährigkeit ihres Sohnes Karl II. Regentin von Spanien.

den Jahreszyklus der königlichen Feste auf den Bühnen des spanischen Hofes während der letzten Jahrzehnte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts zu beherrschen.

Die hervorragendsten Komponisten waren mehrheitlich Musiker am Hofe: Juan Hidalgo de Polanco (1614-1685), Cristobal Galán (1635-1684), Juan de Navas (1650-1719), Sebastián Durón Picazo (1660-1716) und Antonio Literes (1673-1747).

3 Die Zarzuela in den ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die Merkmale der Zarzuela, die die Verbindung von gesprochenen und musikalischen Teilen sowie Themen aus der Welt der Mythologie beinhaltet, scheinen während des ersten Jahrzehntes des 18. Jh. ziemlich unverändert geblieben zu sein.

Nichts desto trotz, dank Komponisten und Schriftstellern wie Antonio de Zamora (1665 -1727) und José de Cañizares (1676 – 1750), die die Zarzuela maßgeblich prägten, beginnen die ersten Schritte ihrer Umwandlung vom höfischen zum volkstümlichen Genre.

Die in den gesprochenen Dialog eingefügten musikalischen Szenen und der Handlungsablauf beinhalten Choralteile zu vier Stimmen, Duos, Töne und Sologesänge, meist in Reimform und einige als Volkslied mit Refrain. Bezüglich des Rezitativs belegt die vorhandene Musik im Hinblick auf die Zarzuela, dass man dieses in dieser Epoche wenig benutzte. Verschiedene Komponisten reservierten es für den Dialog oder die Ansprache der Götter in sehr kurzen Fragmenten. Ein klares Beispiel findet sich in *Salir el amor del mundo* (1696) mit Text von Cañizares und Musik des Komponisten Sebastián Durón, ein Werk in dem das Rezitativ nur in drei Szenen benutzt wurde.

3.1 Entwicklungsetappen der Zarzuela

Zum Studium der Entwicklung der Zarzuela im ersten Jahrhundert können wir ihre Fortschritte in drei Etappen untergliedern, so wie beschreibt (Stein, 1997),

1. Die erste entspricht der klassischen Form der Zarzuela, so wie sie Pedro Calderón de la Barca konzipiert hat, mit Liedern und kurzen, vierstimmigen Chören, die von Juan Hidalgo komponiert waren. Diese Gruppe schließt zum Beispiel auch *Los celos hacen estrellas* (1672) ein, mit Text von Juan Vélez de Guevara und Musik von Juan Hidalgo, sowie *Los juegos olimpicos* (1673) mit Text von Salazar und Torres.
2. Die zweite Etappe stellen die Werke von Juan de Navas und bis zu einem bestimmten Punkt die von Sebastian Durón dar, wie *Amor, industria y poder* (1692) mit Musik von Navas und Text von Lorenzo de Llamosas, sowie

Salir el amor del mundo (1696) von Durón und *Jupiter y Danae* (1700) von Literes.

3. Die dritte Etappe schließt die Spätwerke Durons ein. Die Rezitative werden in kleinen Sektionen zur Einführung der Arien, Lieder und Chöre benutzt. José Nebra präsentiert in seinem berühmten Werk *Viento es la dicha del amor* (1743) Arien italienischen Einflusses und vervollständigt sie durch typisch spanische Teile wie Volkslieder mit Refrain, Tonos, Sologesänge, Seguidillas, Chöre und einfache Duos in perfektem Tempo⁶.

Die Änderungen im musikalischen und formellen Inhalt der Zarzuela während der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gehen mit dem Szenenwechsel und bis zu einem gewissen Grade mit dem des Genres einher.

Die Gewohnheit, die Feste und die sakralen Spiele in erster Linie dem Hofe und danach dem Volke vorzuführen, war im 17. Jh. zur Tradition geworden und zog sich bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hinein. Diese Tradition bezog sich nicht nur auf Kolosseum des Buen Retiro, sondern man begann auch, die Palaststücke auf die Wirtschaftshöfe (corrales) zu bringen. Dort bekamen sie einen volkstümlicheren Charakter.

Mit der heldenhaften Zarzuela *Acis y Galatea* von Antonio Literes und José de Cañizares, uraufgeführt am 19. Dezember 1708 zum Geburtstag Philips II im Königspalast, zeigt sich, wie sich die höfische Kunstform in eine andere für das allgemeine Publikum verwandelt. Es war das bekannteste Werk in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es hatte so viel Erfolg, dass es bis 1744 regelmäßig aufgeführt wurde und gelangte auch in Valencia und Lissabon auf die Bühne. Dieses Stück ist ein Beispiel für den hybriden Charakter des Bühnenwerks zum Jahrhundertbeginn. Es beinhaltet typisch spanische Lieder und Gesänge, wie Refrains, Coplas und die berühmte Seguidilla und gleichzeitig musikalische Formen und Vorgehensweisen italienischen Stils, wie die Formen Rezitativ, Dacapo-Arien und

⁶ Der ternäre Takt, das Tempus perfectum, wurde als perfekt betrachtet, weil man ihn mit der Heiligen Dreifaltigkeit verband, während als Tempus imperfectum als binärer Takt bezeichnet wurde, da ihm ein Schlag fehlt.

Melismen.

Nach der Ankunft des französischen Philip V (1683 – 1746) neigte das Königshaus mehr zu italienischen Oper, da weder er noch seine Gemahlin, Isabel von Franesio, Interesse an einem Theaterschauspiel auf Spanisch hatten. Trotzdem benutzte man die Zarzuela als vom König ausgewähltes Werk aus Anlaß verschiedener Festlichkeiten, Geburtstage oder Geburten.

Zur Geburt des königlichen Erstlings im Jahre 1707 beschloss das Rathaus von Madrid das Ereignis mit der Erstaufführung eine „Zarzuelafestes“ von Antonio de Zamora zu begehen. Das Werk bezeichnete sich *Todo lo vence el amor* und wurde im Kolisseum del Buen Retiro am 17 November 1707 uraufgeführt. Das Werk hatte einen allegorischen Charakter und beinhaltete Hirtenmädchen (Zagales)⁷, Rezitate und Arien von mythologischen Wesen: Jupiter, Cupido, Mars, Vulkan, Herkules, Minerva, Belona und Venus.

3.2 Die italienischen Kompanien

Philip V brachte eine italienische Theatergruppe aus Neapel mit, die er im Kolisseum des Buen Retiros installierte. Am 25. August 1703 wurde die Oper *El pomo de oro para la más hermosa* uraufgeführt, ein Werk von Marco Antonio Cesti (1623 – 1669), dessen Hauptperson, Merkur, sich während der Handlung in eine komische Figur der italienischen Komödie, Trufaldin, verwandelt. Auf Grund dieser Tatsache wurde die Gruppe, die dieses Werk aufführte, im Volke unter dem Namen „Die Trufaldinen“ bekannt und wurde von dem italienischen Sänger Francesco Bartoli geführt. Er erhielt 1708 das Recht, ein Theater an der Stelle zu errichten, wo sich die als „Los Caños del Peral“ genannten Waschplätze befanden. An diesem Platz befindet sich heutzutage das Teatro Real von Madrid.

⁷ Zagal: Schafhirte, der der niedrigsten Klasse angehört. In bestimmten andalusischen Dörfern ist es auch gebräuchlich, das Wort zagal als Synonym zur Anrede einer jungen Person zu verwenden.

Das Kolisseum, das damals eine ländliche, zum größten Teil aus Holz bestehende Konstruktion war, führte den Spitznamen „Der Hof der Trufaldinen“ und war im Wesentlichen auf Opern spezialisiert. Es etablierte sich als klare Konkurrenz zu den Madrider *corrales* „de la Cruz“ und „del Principe“.

Die italienischen Kompanien genossen Privilegien wie Miet- und Steuerfreiheit zum Nachteil der Landesgruppen aus den Volkstheatern (*corrales*), die darin einen unlauteren Wettbewerbsvorteil sahen. Seitens des Hofes traf man die Entscheidung, diesen Typ von Schauspielen zu Ungunsten des spanischen Genres vorzuziehen, indem man das Kolisseum del Buen Retiro für Operaufführungen umbaute, ein neues Theater für den Hof in der „Granja“ konstruierte und das Theater „Las Cañas del Peral“ 1738 wiedererrichtete, um auf diese Weise das Übergewicht des italienischen Theaters zu gewährleisten.

Als Folge dieser Entscheidung nahm das spanische Genre seit den zwanziger Jahren bis fast zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei parallele Formen bezüglich des musikalischen Aspektes des Theaters an:

- a) Die Zusammenarbeit zwischen italienischen Hofmusikern und spanischen Librettisten, welche eine Verbindung von kulturellen Traditionen darstellte.
- b) Die Anstrengung der Landeskompanien und –autoren, um die autochthonen Elemente und das eigene Flair zu verstärken, ohne den Einfluss der italienischen Musik und den ausschließlichen Gebrauch des Spanischen in den Texten aus den Augen zu verlieren.

Die Rivalität mit den italienischen Aufführungen und die allmähliche Bevorzugung der Oper seitens des Publikums, bewirkten, dass die Zarzuela sich hinter undeutlichen Begriffen wie „Zarzuela a la italiana“ oder „Harmonische Komödie“ versteckte.

Selbst die Theatermusik, die nicht zum Hof gehörte, erfährt einen Wechsel in der Erscheinung von italienischen Komponisten wie Jaime Facco, Antonio Duni und Francesco Corradini, während unter den Schriftstellern die Spanier Antonio de Zamora und Cañizares hervorragten. Einige der Werke, die in dieser Epoche entstehen, sind *Amor es toda invención*, *Jupiter y Amfitrión* (1721) von Facco und Cañizares, aufgeführt im Buen

Retiro, sowie *Locura hay que dan juicio y engaño y son verdad* (1726) im Theater de la Cruz.

Von den drei, in Spanien ansässigen Komponisten, war es Corradini sein, der das italienische Model in die spanische Musik des XVIII Jahrhunderts einführte. Er wurde 1700 in Napolis geboren und starb 1769 in Madrid. Er übte das Amt des Orchesterdirigenten in den königlichen Kolosseum während der Herrschaft Ferdinand V aus. Er ließ sich 1730 in Madrid nieder, wo er weitgehend mit José de Cañizares bis 1745 zusammenarbeitete. Mit dem „Harmonischen Melodrama im italienischen Stil *Con amor no hay libertad*, uraufgeführt 1731, tritt der zwiespältige Stil zwischen Zarzuela und Oper zu Tage.

In demselben Jahrzehnt werden die italienischen Opern auf Spanisch aufgeführt. Dieses Ereignis ebnet den Weg für die Ankunft Carlo Broschis (1705 – 1782), bekannt als Farinelli, der berühmteste Sänger Europas.

3.3 Spanische Komponisten

In dieser Epoche ragen die Komponisten José de San Juan (1685 – 1747) und José de Nebra (1702 – 1768) hervor. Letzterer war der erste Berater für die Reform der Königskapelle und übte einen großen Einfluss auf die spanische Musik während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Er schrieb ungefähr 60 Theaterstücke, 97 Partituren religiöser Musik und eine große Anzahl an Hymnen, Responsorien, Weihnachtsliedern weiteren musikalischen Werken. Er war der Einzige unter den spanischen Komponisten Madrids, der in der Lage war, der Übermacht von italienschen Musikern, die für die höfischen und Volkstheater arbeiteten, die Stirn zu bieten. Zusammen mit José de Cañizares bewerkstelligte er 1725 die Uraufführung von *De los encantos del amor la música es el mayor* im Corral de los Principes.

Es erscheinen neue Elemente, die sich denen des mythologischen Typs hinzufügen. Magische Zarzuelas, Legenden und religiöse Geschichten sind die Thematik, die das Genre bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt. *Glorias de Jesús cautivo y prodigios de rescate* (1731) von Corradini und Téllez, *La eficacia del bautismo y nueva fe de Tartaria* (1731) von José Herrando (1680 – 1763) und Álvarez de Eulate, *La Rosa de Alejandría*,

Santa Eugenia (1735) von Corradini und Joaquin de Anaya und *San Cayetano* (1734) von Diego Lana und Vicente Camacho sind einige der Zarzuelas mit religiösen Themen in dieser Epoche.

Die Italiener erleben nach dem Erscheinen Farinellis am spanischen Hofe wieder einen Aufschwung seit ihrer Unterbringung im Kolosseum des Buen Retiro im Jahre 1738. Trotzdem schreiben die Komponisten und Librettisten wie Nebra, Guerrero, Corradini, Mateo de la Roca, Cañizares, etc zwischen 1739 und 1745 eine große Anzahl von Werken für die beiden Madrider „Corrales“. Unter anderen seien genannt *Viento es la dicha de Amor* von Nebra und Zamora, das 1743 in Madrid uraufgeführt wird, sowie *Cautelas contra cautelas* und *Rapto de Ganímedes* von Nebra und Cañizares.

Im Sterbejahr Philips V 1746 wird im Theater de ls Santa Cruz in Barcelona die Zarzuela von Josep Martí *Una vez da el amor la paz* mit Text von Pere Pau uraufgeführt.

Während der Regentschaft Fernandos VI (1746 – 1759) erreicht die italienische Oper ihren Glanzpunkt auf der Halbinsel. Es gab in Europa kein anderes Theater, das es mit den außergewöhnlichen Aufführungen, die Farinelli für den spanischen Hof auf den Bühnen des Buen Retiros und des Real Sitio von Aranjuez inszenierte, hätte aufnehmen können. Trotzdem konnte sich die Zarzuela nach wie vor gegenüber der Oper behaupten.

1759 endet die italienische Vorherrschaft in der Bühnenmusik wegen des Todes Fernandos VI. Der neue Monarch, Carlos III(1716-1788)⁸ und sein Hof entbehrten der philharmonischen Begeisterung seiner Vorgänger. Das zeigte sich in der Absetzung Farinellis und der Erlaubnisverweigerung für die italienische Truppe des Buen Retiros, sich in Opera buffa am Theater der Caños del Peral zu verwandeln. Die großen Opernproduktionen verschwinden und an ihrer Stelle werden kleinere Opern, Anpassungen der Oper an die Zarzuela und mythologische Zarzuelas aufgeführt, die wieder Erfolg haben.

⁸ König von Spanien von 1759 bis 1788.

3.4 Der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ging die Zarzuela in eine neue Richtung dank des Librettisten und Dramaturgen Ramón de la Cruz (1731 – 1794), betrachtet als einer der Bestimmer des *casticismo madrileño* (Madrider Urart) im Zusammenhang mit der „neuen Kunst, die Komödien zu schaffen“, die sich in Form von Burlesken (Sainete)⁹ und Zwischenakten (Entremés)¹⁰ darstellt, ausgedrückt durch volkstümliche Elemente und Brauchtumsbilder und die in ihren Werken einen einfachen Realismus pflegt. Madrid war in dieser Zeit ein Einwandererort, sodass die Themen mit Sehnsucht nach dem Lande großen Erfolg beim Publikum hatten. Ramón de la Cruz verfasste insgesamt 542 Werke darunter Dramen, Burlesken und Zarzuelas. (Cotarelo y Mori, 1934).

Seine ersten Produktionen beschränkten sich auf die Übersetzung italienischer und französischer Opern ins Spanische, wobei er Rezitative in Reden verwandelte und die Musik mit Hilfe eines spanischen Komponisten veränderte, um einen mehr landestypischen Charakter zu erzielen. Dieser Versuch, die Oper zu „zarzuelisieren“, misslang in ganz Spanien. Im Moment aber, als er sich entschloss, originelle Werke zu schreiben, erreichte er einen tatsächlichen Impuls für das Genre.

1768 führte er die Zarzuela *La Briselda* mit Musik von Antonio Rodríguez de Hita (1724 – 1787) im Madrider Theater del Principe erstmalig auf. Die ersten Bücher der Ilias waren seine Inspirationsquelle; er erreichte viel Erfolg und eine großartige Aufnahme. Es entwickelt sich so eine historische Zusammenarbeit zwischen beiden Autoren.

Mit der Uraufführung der Zarzuela *Las segadoras de Vallecas* (1768) erreichte man die

⁹ Sainete ist ein dramatisches, scherzhaftes Stück in einem Akt, brauchtümlichen und populären Charakters, aufgeführt in Spanien während des Zwischenaktes oder am Ende eine Aufführung. Sie ersetzte den Zwischenakt in den 18., 19. und 20. Jahrhunderten.

¹⁰ Entremés ist in kurzes Stück, das man am Anfang eines Theaterwerkes oder zwischen den ersten beiden Akten desselben spielt. Das Argument des Zwischenaktes hat üblicherweise keinen größeren Zusammenhang mit dem des Hauptwerkes und ist gewöhnlich humorvoll mit karnevalesken Elementen im Gegensatz zum mehr ernsten Charakter des Werkes, das er unterbricht. Seine Figuren sind Typen aus dem Volke, wie der Messdiener, der Dummkopf, der arme Soldat, der ausgenutzte Student, der gehörnte Alte, etc.

Einführung der spanischen Bräuche in das Genre, mit einer endgültigen Trennung von der höfischen Umwelt. Ein Jahr später krönte wieder eine burleske Zarzuela, *Las labradoras de Murcia* (1769) die Reform mit der Präsentation einer ausdrucksvollen, pittoresken Musik, die durch einen populären Akzent bei der Wiedergabe folkloristischer Themen gekennzeichnet war. Im selben Jahre wurden die Zarzuelaorchester durch die Hinzufügung von zwei Bratschen, zwei Cembalos, drei Klarinen und die Verdoppelung des Restes der Instrumente bis zur Gesamtzahl von einundzwanzig verändert.

Ramon de la Cruz arbeitet auch mit anderen spanischen Komponisten wie Antonio Palomino zusammen, mit dem er *La mesonerilla* (1769) aufführte, welche voller volkstümlicher Allusionen und Seguidillas ist, sowie 1772 die satirisch-scherzhaft Zarzuela *Las Foncarraleras* mit Musik von Ventura Galván.

In Zusammenarbeit mit dem Musiker Antoni Rosales erstellte er die burleske Zarzuela *El licenciado Farfulla*, uraufgeführt 1776 im Theater del Principe. Dieses Werk, das sich leicht vom ländlichen Thema, sowohl von der Thematik als auch von der Musik her entfernt, stellt eine Mischung spanischer Flairs dar. Seitdem werden die Zarzuelas „afarfulladas“ genannt, die statt Arien ein Potpourri von Rhythmen präsentieren.

1775 stellt Vicente Martin y Soler (1756 – 1806) seine Oper in drei Akten *Il tutore burlato* im Kolosseum von Ildefonso de la Graja vor. Dieses Werk wird in eine Zarzuela von zwei Akten und 1778 unter dem Titel *La madrileña o el tutor burlado* umgeformt und im Theater de la Cruz uraufgeführt. Die Veränderung schließt mit ein, dass die Rezitative gesprochen werden und die Musik kleine Änderungen erfährt.

Die Zarzuela hielt sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, während Ramón de la Cruz Librettos lieferte. Nach einem kurzen Wiederaufleben fiel sie erneut in Vergessenheit wegen des Übergewichtes der italienischen Oper, die erneut in Madrid und Barcelona Wurzeln schlägt und auch weil zwei neue Genres im spanischen Theater in Konkurrenz treten: Das Bühnencouplet (La Tonadilla escénica) und der Melolog (El Melólogo).

3.5 La Tonadilla-Das szenische Couplet

Es handelt sich um ein typisch spanisches, lyrisch-leichtes Genre, repräsentiert durch eine Gruppe literarisch-musikalischer Werke, die in den Theatern und Komödienhöfen Madrids, sowie anderer spanischer und latein-amerikanischer Städte mit großem Erfolg seit 1750 bis in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts aufgeführt wurden, wonach es aber in Vergessenheit geriet. „Tonadilla“ (Couplet) und das ähnliche „Tonada“ (Lied) haben ihren Ursprung in „Tono“ (Melodie), ein losgelöstes Lied, das man in jedwedem Augenblick und an jedem Ort in Form von den volkstümlichsten Weisen bis zu den vornehmsten Arien singen konnte; es konnte sowohl theatralisch, als auch populär oder religiös sein. Gegenwärtig sind etwa zweitausend Werke erhalten.

Das Couplet ist fixer Bestandteil der spanischen Komödie, welche sich in drei Zeitabschnitte bzw. drei Akte gliederte:

Tabelle 1

Schema einer Performance im spanischen Theater. 17. Jahrhundert.

ERSTER AKT Komödie oder Drama	Zwischen- spiel	Couplet	ZWEITER AKT Komödie oder Drama	Burleske	Couplet	DRITTER AKT Komödie oder Drama
--	----------------------------	----------------	---	-----------------	----------------	---

Quelle: Eigene Darstellung

Zwischen die ersten beiden fügte man ein Zwischenspiel und zwischen die letzten beiden eine Burleske ein. Man sang ein unabhängiges Couplet nach dem Zwischenspiel und ein weiteres nach der Burleske. Sie wurden in ähnlicher Weise wie die italienischen „*intermezzi*“ aufgeführt, die man in die Zwischenakte der ernsten Opern einsetzte. Ein meisterhaftes Beispiel wäre *La serva padrona* von Pergolesi. Mitte des 18. Jahrhunderts verselbständigte es sich, um eine neue Schauspielform zu bilden.

Die Tonadilla war ein kurzes, gesprochenes und gesungenes Werk, mit unabhängigem Charakter. Für gewöhnlich dauerte es nicht mehr als zwanzig Minuten. Außer der Absicht zu unterhalten, verbreitete es Sozialkritik und drückte Oppositionshaltung in ähnlicher Form, wie wir es heutzutage als „Protestlied“ kennen, aus. Es wendete sich gegen den ausländischen Charakter der italienischen Oper und die Nachahmung französischer Art in der Literatur. (Lolo, 2003, S. 18)

Die Musik war schlicht, melodisch, mit einfachen Harmonien und ohne technische Verfeinerung. Die Sprache war verständlich und direkt unter Verwendung volkstümlicher Sätze und Ausdrücke. Daher beabsichtigte der geringe literarische Wert ihrer Texte lediglich zu unterhalten und zu belustigen. Es sind authentische Dokumente, die die Sitten der Epoche widerspiegeln. Da sie in den Pausen der großen Werke aufgeführt wurden, verwandte man keine spezielle Dekoration oder Szenographie.

Das volkstümliche Element verstärkte seinen Charme und seine Attraktivität durch die Einbeziehung von Volksliedern und -tänzen wie z.B. die Seguidilla, den Polo, den Fandango, den Bolero, die Jota und die Tirana.

Die Tonadilla drang in die Szenen der Theater Madrids, das heißt das Kreuz und das Prinzentheater, beide königlichen Bühnen und später in die der Provinzen ein, wobei sie eine unumgehbare Belustigung zwischen den einzelnen Akten der Komödien darstellten. Das Theater Caños del Peral war lange Zeit geschlossen und wurde erst Jahre später für die Aufführungen von italienischen Opern geöffnet.

Das grundsätzlich spanische Genre hatte Anhänger und Gegner. Unter den ersteren stach Pierre Agustin de Beaumarchais (1732-1799) hervor, der um 1760 in Madrid weilte und bei seiner Rückkehr 1765 einen Freund bat, er möge ihm Couplets von Misón und anderen bemerkenswerten Komponisten schicken, da er die vorherigen verloren hatte.

Unter den Gegnern befanden sich Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), der es vorzog, ausländisches Material einzuführen, da er das inländische als minderwertig betrachtete; Félix María Samaniego (1745-1801) kritisierte genauso wie de Moratín den literarischen Gehalt, da er meinte, die Librettos seien so fehlerhaft wie bei den Burlesken.

Desgleichen wurden sie von der aristokratischen Gesellschaft, die eine französische Erziehung genossen hatte, gehasst und verachtet sowie von allen Personen, die darauf versessen waren, der Mode des Nachbarlandes zu folgen.

3.5.1 Die Themen der szenischen Couplets

Die Thematik, die sie inspirierte, war unterschiedlich: Liebesverhältnisse, Enttäuschung, Eifersucht, Rache, Verachtung..., kurz eine Widerspiegelung des Charakters des spanischen Volkes. Von daher versuchte seine Sprache, seine Geschichten, seine gesellschaftlichen Situationen und konsequenterweise die begleitende Musik die im Volkstümlichen verhaftete Atmosphäre darzustellen.

Einige Musikforscher gliederten die Couplets nach deren Thematik in verschiedene Gruppen: moralische, mythologische, idyllische, allegorische, würdigende, parodistische oder autobiographische Possen und andere, die dem Innenleben des Theaters galten.

Es wurden ebenfalls Couplets verfasst, um Ereignisse zu feiern, wie *La parmesana* und *Las majas*, um 1765 die Ankunft der Prinzessin María Luisa von Parma zu ehren. Es gab einige militärischen und patriotischen Charakters, wie *Die Eroberung von Mahón* oder *Die Belagerung von Melilla*. Es fehlten nicht diejenigen, welche die Eigenschaften einiger Interpreten hervorhoben, obwohl sie nicht immer gegenwärtig waren. Für die letzteren können *Der kranke Garrido und sein Testament* von 1785 für den populären Schauspieler Miguel Garrido, *Das Couplet des Malers* von Luis Misón für Maria Ladevenant und *Die Wünsche der Pulpillo* von 1881 für Maria Pupillo y Barco (1763-1809), die zweite Frau des Komponisten Bals de Laserna zitiert werden. (Subirá, 1933).

Es wurde eine Vielzahl sozialer Klassen auf die Bühne gebracht: der grobschlächtige Bauer, der schlaue Händler, der angeberische Soldat, der geckenhafte Pedant, der selbstgefällige, große Herr, das unschuldige Mädchen, der schüchterne Verliebte, die weinerliche oder kokette Witwe, die widerwärtige Fromme, usw.

Seine Figuren nahm man aus dem täglichen Leben der damaligen Zeit: Stutzer, Pfannkuchenverkäufer, Büglerinnen, Äbte, Nichtzigeuner, Zigeuner, Wirte, Gärtner, Toreros, Lakaien, Musiker, Dichter usw. Seine Formen waren unterschiedlich, entsprechend der Entwicklungsepoche und der Zahl der Figuren. Die Satire und die

Brauchtumsweisen waren vorwiegende Merkmale während etlicher Dekaden, obwohl am Ende ein betonter Akzent auf Bürgerlichkeit und Moral lag. Seine Musik, inspiriert durch nationales Flair, geriet letztendlich unter den Einfluß der italienischen Oper, da es sie zu imitieren versuchte, weil man ihr größeren Wert und Bedeutung zusprach, eine Tatsache, die seinen Verfall bewirkte.

3.5.2 Die Struktur des szenischen Couplets

Die Grundstruktur des szenischen Couplets besteht aus drei Teilen: Einführung, Coplas (Bänkelgesänge) und Seguidillas. Ab 1760 wurde es üblich, vier Nummern zu haben; die zweite und die vierte waren normalerweise Seguidillas, mit den Coplas auf dem dritten Platz. Einigen Nummern konnten Rezitative vorausgehen, genau wie in der italienischen Oper.

Den ersten Teil, der der Einführung des Couplets diene, nannte man „entable“ (von Tafel bereiten), da in ihm die zu entwickelnde Handlung vorbereitet wurde. In den Solocouplets präsentierten sich die Sänger selbst, indem sie autobiographische Züge mit einfügten.

In diesem Teil tauchten ganz klar völlig populäre Ausdruckselemente auf. So fügten die berühmtesten Coupletmusiker, besonders Esteve und Laserna pittoreske Lobhudeleien besonders am Beginn der Stücke hinzu, wie „de primor“, „linda y bona“, „de garabato“, „muy salada“, „de bulla y gracia“. Blas de Laserna geht in seinem Couplet *Atención tengan* so weit, schmeichelnde Beiwörter eigener Schöpfung, wie „de rechupete“ und „muy agraciada“ zu verwenden. Diese Worte sind nur sehr schwer in die deutsche Sprache zu übersetzen, aber generell beinhalten sie überschwängliche, äußerst positive Begrifflichkeiten.

In Bezug auf die Bitte um Aufmerksamkeit und Ruhe für das Couplet, verwendete man verschiedene Formen von den bescheidensten bis zu den gewagtesten, einschließlich des Befehlstones. Einige Muster der Ausrufe, die sich in den Unterlagen finden lassen, sind: „Chi, chi,chi,chi,!“, „Sprechen Sie nicht!“, „Chito, Ruhe, Ruhe!“.

Nach dem „entable“ und vor Beginn der Coplas pflegte man eine kleine Anzahl von Versen mit eigener Musik, genannt „Coleta“, ein spanisches Wort für das italienische „Coda“ als abschließenden Teil eines musikalischen Satzes, vorzutragen.

Die Coplas, auch „cuento“ (Geschichte) genannt, stellten den Hauptteil dar, in dem die Rahmenhandlung verlief. Im Unterschied zu den anderen Sektionen wies ihre Struktur eine größere, dramatische Einheit auf, vor allem seit 1770, wobei die Einheitlichkeit der sechs- und achtsilbigen Strophen durch die Benutzung kleiner Texte verstärkt wurde, die am Ende der Gesänge hingen und die in Form eines Refrains den Hauptgedanken wiederholten.

Die Seguidilla oder Epilog, der letzte und vom Publikum am meisten geliebte und bewertete Teil, konnte gesungen und getanzt oder nur mit Instrumentalbegleitung gesungen werden, im allgemeinen auch mit Kastagnetten. Sie wurde mit der Zeit der Höhepunkt des Couplets; das Publikum trillerte sie im Theater und die Leute sangen sie an den Straßenecken Madrids, sodass die mündliche Übermittlung zu einem entscheidenden Element ihrer Popularitätssteigerung wurde.

In den letzten Stufen der Entwicklung des Genres teilten sich die Seguidillas die Szene mit Tiranias, Polkas, Boleras, Manchegas, Murcianas und anderen Tänzen am Ende der Vorführung; sie konnten einschließlich in anderen Sprachen, wie Katalanisch, Französisch, Italienisch oder Lateinisch sein und stellten eine Moral, einen Ratschlag oder eine Empfehlung in den Raum (Prieto Marugán, 2016).

3.5.3 Musikalische und sprachliche Eigenschaften des Couplets

Es gab welche für eine bis zu sechs Personen sowie „übergreifende“, wenn eine noch größere Anzahl Künstler auftrat. Das bisher bekannte personenintensivste Beispiel eines übergreifenden Couplets scheint *La plaza de Palacio de Barcelona* von Jacinto Valledor zu sein mit 12 geforderten Sängern. Es wurde im Theater des Heiligen Kreuzes in Barcelona 1774 aufgeführt. (García Franco & Regidor Arribas, 1999).

Einige Couplets benutzten einen Chor, jedoch im Allgemeinen sehr wenige. Unter denen, die für mehrere Darsteller geschrieben waren, überwogen konzertierende Duette,

Terzette und Quartette. Außerdem begann die Gewohnheit, unter den verschiedenen Rollen den Inhalt jeder Strophe der Coplas aufzuteilen.

Auf gesanglichem Niveau zeigte das Genre grundsätzlich drei Aspekte:

- 1- Die „Parole“ oder der Vortrag mit möglicher Instrumentalbegleitung
- 2- Das Rezitativ mit „secco“ oder „obligatto“ Begleitung
- 3- Der Gesang, begleitet entweder vom Orchester oder Cembalo.

Die „Parole“ und „dargestellt“ waren zwei Bezeichnungen, womit man das spezifizierte, was deklamiert und nicht gesungen werden musste. Während der ersten Jahre des szenischen Couplets war die Deklamation nur sporadisch vorzufinden. Sie weitete sich jedoch allmählich weiter aus bis zu dem Punkt, wo sie die gesamte Inszenierung beanspruchte. Die Parolen sprach man mit musikalischer Unterstützung von Pedalakkorden, von Arpeggios oder auch einschließlich über einer kurzen Melodie, die sich, während die Darsteller sprachen, wiederholen musste.

Die instrumentale Begleitung war in den ersten Jahren spärlich; manchmal reichten einfache Kastagnetten, obwohl am häufigsten der Gebrauch einer Gitarre war, die vom Schauspielsänger selbst gespielt wurde. Später wurde dies durch ein kleines Orchester ersetzt, dem man die folgenden Funktionen auferlegte:

- 1- Rein instrumental zur Interpretation von Tanzstücken, Märschen, Schlachten usw.,
- 2- Begleitung von Parolen oder Deklamationen,
- 3- Begleitung von Rezitativen im italienischen Stil
- 4- Begleitung von Liedern, Duetten, Trios konzertantes und Chören

Ab 1790 zeigt die Musik den Einfluss der italienischen Oper, die sich in Spanien dank der Unterstützung der bourbonischen Könige einführte. Trotzdem hält man noch am Gebrauch der eigenen spanischen Rhythmen und Tänze fest

3.5.4 Die Entwicklungsetappen des szenischen Couplets

Der spanische Musikologe José Subirá (1882 – 1980) war es, der diese lyrische Musikform als „szenisches Couplet“ bezeichnete. In seinem Buch legt er fünf Entwicklungsetappen des Genres fest: (Subirá, 1933)

3.5.4.1. Erste Etappe: Erscheinung und Morgendämmerung (1751-1757).

Das Couplet war an die Burleske oder an das Zwischenspiel gebunden, das auch „Tanz“ genannt wurde und konnte sowohl Zwischenakt als auch Epilog des Zwischenspiels, sowie gleichfalls literarischer Zwischenakt einer Komödie sein, in der sich Wort, Musik und Tanz vermischten.

Während dieser Jahre koexistierten die an Burlesken oder Zwischenspiele gebundenen mit den unabhängigen Couplets.

Der bedeutendste Komponist dieser Periode war der sevillanische Gitarrist Antonio Guerrero (1710-1776).

3.5.4.2 Zweite Etappe: Wachstum und Jugend (1757-1770).

Das Couplet begann sein eigenes Leben, indem es auf Quellen des Volksgeistes zurückgriff, den es je nachdem bspöttelte oder rühmte. Es war Luis Misón (1727-1766) der es erreichte, dass man es als eigenständige Kunstform betrachtete, war es doch bis dahin stets an das Zwischenspiel gebunden. Er verdrängte auch die Gitarre als Begleitung und setzte an deren Stelle ein Orchester, das im Jahre 1765 aus fünf Geigen, zwei Waldhörnern, zwei Oboen, einem Fagott und einem Kontrabass bestand. Die Musiker nahmen hinter den Gardinen Platz, die als hinterer Bühnenabschluss dienten.

Später, als das Couplet seinen Höhepunkt erreicht hatte und dessen Abstieg beginnt, gibt es vollere Besetzungen mit Celli, Bratschen, Klarinetten, Fagotten, Trompeten und Pauken. Es waren auch gelegentlich folgende Instrumente dabei: Pikkoloflöte, Mandoline, Hackbrett, galizischer Dudelsack, Schalmei, Schellen, Kastagnetten, Reibtrommeln, Schellentrommeln, Trommeln, Handtrommeln und sogar das Klavier.

Dank Misón fand das Publikum Geschmack an einer lyrischen Darbietung, in der die Musik das tragende Element war und der Text an zweiter Stelle stand im Gegensatz zu den gewohnten Burlesken und Zwischenspielen. Als letztes hob er das ästhetische Niveau dessen, was man als Volkslied oder ländliche Weise kannte, wenn ihr Ursprung folkloristisch war, und der vulgären und rohen Lieder, wenn sie von pseudogebildeten Komponisten stammten.

El Novato, vertont 1758 durch Misón, ist ein gutes Beispiel dieser ersten Couplets. Es war ein Sologesang und hatte eine dreifache Unterteilung (Einführung, Burlesken und Epilog).

Die Handlung umfasste immer drei getrennte Zeitabschnitte. Jeder Zeitabschnitt entsprach dabei einem Akt. Man sang ein szenisches Couplet nach dem Zwischenspiel, welches zwischen den beiden ersten Akten vorgetragen wurde. Nach Misóns Reformen begann man zwei szenische Couplets in jeder Aufführung zwischen den beiden ersten Akten zu interpretieren, eins nach dem Zwischenspiel und das andere nach der Burleske zwischen dem zweiten und dritten Akt. Das Couplet erlangte im Rahmen seiner Entwicklung zunehmende Bedeutung, schließlich verdrängte es das Zwischenspiel und ersetzte es vollständig.

Zu jener Zeit wurden die Couplets von den Schauspielerinnen, die in der Aufführung auftraten, vorgetragen, je nach Turnus oder auf Bitte des Publikums. Catalina Pacheco und Teresa Garrido, waren die ersten Schauspielerinnen, die Couplets sangen. Die bedeutenden Komponisten dieser Zeit waren Pedro Aranaz, Antonio Palomino, Pablo Esteve, Jacinto Valledor, José Castel, Ventura Galván, Antonio Rosales und Manuel Pla.

3.5.4.3 Dritte Etappe: Reife und Höhepunkt (1770-1791)

Der Umfang der Werke war so groß, dass sie sogar in der Aufführungsdauer einem ganzen Akt entsprachen. Die monologischen Couplets haben einen satirischen Charakter in Strophenform mit kurzem Text und sind Burlesken im musikalischen Bezug. Die Couplets für mehrere Rollen stellten im Allgemeinen Szenen aus dem normalen Leben dar und vor allem aus dem des weniger kultivierten Volkes. Madrid und vor allem das bescheidenere

Madrid leistete in diesem Sinne einen Beitrag, der weitgehend genutzt wurde. Nach und nach schlich sich der Einfluss italienischer Musik ein.

In dieser Phase fügte sich das Hackbrett zu den Coupletorchesterinstrumenten hinzu da gewisse Sänger es mit Geschick zupften, wie die bekannte Vicenta Ronquillo (1760-1790) in dem Stück *La bien recomendada* von 1784, komponiert von Ramon de la Cruz.

Die berühmtesten Namen dieser Zeit waren Pablo Esteve und Laserna, beide Komponisten der Madrider Theaterkompanien.

3.5.4.4. Vierte Etappe: Hypertrophie und Verfall (1791-1809)

Das Genre erlitt in dieser Phase einen strukturellen Wandel der zu seinem definitiven Verfall führte: Es häufte Szenen an und zog sie in die Länge. Man erhöhte beachtlich die Zahl der Texte in dem Glauben, das Interesse am Stück zu erhöhen. Die Themen erlitten eine Verbürgerlichung und es zeigte sich eine klare Tendenz zum Ernst und zur Tiefe.

Es akzentuierten sich einige Charakteristika aus den vorhergegangenen Epochen bis zum Überdruß, wie die Volksszenen, die bis zur Wut reizten. Mit der zunehmenden Länge der Stücke und aufgrund des Einflusses der neapolitanischen Oper verloren die Madrider Couplets ihre Essenz und verwandelten sich in kleine komische Opern.

Die bedeutendsten Komponisten dieser Zeit waren Blas de la Serna, Pablo del Moral und der berühmte Manuel García, sowie die Italiener Remessi, Bruzzoni und Francesconi.

3.5.4.5 Fünfte Etappe: Untergang und Vergessen (1809- 1850)

Diese Epoche charakterisierte sich durch die stets weniger werdenden Aufführungen der Couplets. Man brachte einige zu Weihnachten zur Aufführung und nahm besonders die fünf oder sechs populärsten des traditionellen Repertoires oder einige Fragmente von welchen aus dem 18. Jahrhundert, denen man bestimmte musikalische Nummern aus sehr bekannten Couplets, wie *La tirana* von *El Tripili* oder *El polo* aus *El Contrabandista* hinzufügte. Das Genre geriet derartig in Vergessenheit, dass im 20. Jahrhundert das Couplet als losgelöstes Stück oder als einfaches Lied betrachtete wurde.

3.5.5 Librettisten und Komponisten

Die Textdichter der Couplets flüchteten sich häufig in die Anonymität, um artistisch-literarische Verantwortlichkeit zu vermeiden. Der geringe Wert der Librettos wegen ihrer Kürze und weil sie lediglich für den Gesang bestimmt waren, verpflichtete die Autoren nicht zu besonderer Sorgfalt bezüglich des literarischen Stiles des Textes. Den schriftstellerischen Beruf bewertete man nicht genügend und daher war er schlecht bezahlt. Gelegentlich erklärten sogar die Coupletsänger, sie seien die Autoren der Stücke, die sie interpretierten und gingen soweit, zu behaupten, dass sie das Werk improvisieren würden.

Folgende Autoren ragen besonders hervor: Tomás Iriarte (1750 –1791), ist Autor etlicher Couplets, von welchen aber nur wenige erhalten geblieben sind. Luciano Francisco Comella (1751 –1812) schrieb Texte zu Zarzuelas, Komödien, Zwischenspielen und Einführungen. Seine anonymen Couplets waren zahlreich, genau wie die von Ramón de la Cruz (1731 – 1794) , Librettist von *El cazador* mit Musik von Luis Misón, möglicher Autor des *El recitado* und zahlreicher Librettos, fast alle davon unbekannt Autorenschaft. Gaspar de Zabala war der Librettist von *El novio sin novia*, 1784 geschrieben. Man kannte auch die Namen von Pedro Rodríguez, Sebastián Vázquez, Manuel del Pozo und Vicente Rodríguez de Arellano (1750 - 1815).

Obwohl auch die Komponisten ihre Verantwortung hinter der Anonymität schützten, sind folgende bekannt: Luis Misón, in Mataró, Barcelona, am 26. August 1727 geboren. Man schreibt ihm die Urheberschaft des Genres zu, da seines das erste szenische Couplet war, welches man als solches kennt, und das geschrieben wurde, um zu Fronleichnam 1757 aufgeführt zu werden. Es handelt sich um das Werk *Una mesonera y un arriero*, welches die Liebschaft zwischen einer Gastwirtin und einem vagabundierenden Zigeuner behandelt. Die Rollen wurden den seinerzeit berühmten Schauspielerinnen Teresa Garrido und Catalina Pacheco, genannt „La Catuja“ zugeteilt. Eigentlich war Misón nicht der Urheber des Couplets, jedoch derjenige, der ihm seine Persönlichkeit und seinen Charakter mit dem Versuch, ein neues szenisches Genre zu erschaffen, verliehen hat. Er zog nach Madrid, wo er als befähigter Flötist und Oboist zu Ruhm gelangte Er komponierte Burlesken, Zwischenspiele, Komödien, 4 Zarzuelas und um die 80 Couplets. Er schrieb einschließlich für einige von ihnen die dazu gehörigen Librettos. 1758 komponierte er *El*

novato und *Ich erinnere mich eines Tages*, bei denen er keinerlei Originalität zeigt, sondern der Vorgehensweise des Andalusiers Antonio Guerrero folgt. In den beiden Werken wird das Couplet, wie bislang üblich, noch mit der Gitarre begleitet. Im selben Jahre komponierte er jedoch zwei weitere Couplets, *Los maestros* und *Los ciegos*, mit denen er einen neuen Stil begründete, und zwar dergestalt, dass der Gesang mit Orchester begleitet wird. Er starb am 13. Februar 1766.

Antonio Guerrero (1700 – 1776), ein sevillanischer Komponist und Gitarrist, hatte schon viele Couplets in seine Theaterstücke einbezogen, die ersten in *Los señores fingidos* und *Los naufragos*. Die älteste, vorhandene Partitur ist von 1752: *La huerta de Casani*, geschrieben für die *Comedia del Arca de Noé*.

Pedro Aranz y Videz wurde 1742 in Tudela, Navarra, geboren. In Madrid hatte er den Spitznamen „Tudela“ wegen seines Geburtsortes. Als großer Pädagoge schrieb er Lehrbücher wie *Allgemeine Regeln für die Komposition perfekter Musik* und *Übungsplan für die Kapellmeisteraufnahmeprüfungen*. Sein Couplet *La maja limonera* hielt sich lang Zeit im Repertoire. Er starb 1820.

José Palomino wurde 1755 in Madrid geboren und starb 1810 in Las Palmas. Mit 14 Jahren (1769) schrieb er sein Couplet *El Canapè*, mit dem er außerordentliche Popularität erreichte.

Pablo Esteve y Grimau (1730 – 1794), ein Katalane, geboren in Barcelona, war während 30 Jahren Kapellmeister und Komponist der Madrider Kompanien. Er schrieb etwa 350 Couplets, verschiedene Zarzuelas, Komödien, Lobgesänge und Burlesken. Er übersetzte italienische Opern ins Spanische wie *Los portentosos efectos de la naturaleza* von Scarlatti und *La buena muchacha* von Niccolò Piccinni (1728-1800)

Am Anfang hatte er Vorurteile gegen das Genre. „Jedweder Friseur könnte Couplets zum Zupfen seiner schlechten Gitarre komponieren. ... befreie uns Gott von Poeten, Burleskenkomponisten und Coupletmusikern.“ (Subirá, 1933). Mit der Zeit änderte er jedoch radikal seine Meinung.

Don Blas de Laserna y de Nieva, in Corella, Navarra, 1751 geboren, debütierte als Coupletkomponist 1774 in Madrid. 1779 begann er seine Karriere als Komponist. Er schrieb fast 600 Couplets. Er war ein großer Kritiker der Italienisierung der spanischen Musik. Eines seiner populärsten Werke war *El majo y la italiana fingida*, in dem er den

musikalischen Neapolitismus verspottete. 1790 brachte er eine Denkschrift heraus, in der er die Gründung einer Gesangsschule zur Unterrichtung von Couplets vorschlägt parallel zu der von Andreozzi, die in Madrid Erfolg hatte und in der der Unterricht der italienischen Musik gewidmet war. 1792 wurde sein Vorschlag abgelehnt. Er starb 1816 in Madrid.

Antonio Rosales, Madrid 1740. Er debütierte als Komponist 1762 und schrieb um die 70 Couplets. Er starb 1801.

Don Jacinto Valledor, geboren in Madrid 1744, festigte jedoch seinen Ruf in Barcelona. 1785 führte er das Couplet *La cantada vida y muerte del general Malbrú* erstmalig auf, das einen außerordentlichen Erfolg hatte. Er starb 1809.

Ventura Galván war sehr bekannt mit seiner Theatermusik, die Lobgesänge, Zarzuelas, mehr als zwanzig Couplets und Burlesken umfasste. Er arbeitete auch 1772 mit Ramón de la Cruz zusammen an der Zarzuela *Las Foncarraleras*, die, genau wie *Los vagabundos* und *Ciegos fingidos*, einen breiten Erfolg hatte.

José Castel (1737- 1807) wurde in Navarra geboren. Er war ein Komponist von Zarzuelas, Couplets und Burlesken der öffentlichen Madrider Theater von 1761 bis 1781. Er arbeitete mit Ramón de la Cruz in verschiedenen Couplets zusammen.

Juan Marcolini, italienischer Komponist und Geiger, der zum Orchester der Capilla Real von Madrid gehörte. Er nahm sehr schnell den Geist der spanischen Volksmusik auf, den er in mehr als 50 Couplets darstellte.

Fernando Ferandiere (1740- 1816) Geiger, Gitarrist und Komponist. Er schrieb auch die Bücher *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* (Malaga, 1771) und *Arte de tocar la guitarra española por música* (Madrid, 1779).

Pablo del Moral (165 – 1805), ein hervorragender Geiger, komponierte 1782 das Solo-Couplet *Los defectos de los hombres* und 1799 *La ópera casera*, die beide zu ihrer Zeit sehr populär waren. Er schrieb weitere 100 Couplets, Komödien, Burlesken, Lobgesänge und eine Oper, *La dama inconstante*.

Manuel García (1775 – 1832). Sein wahrer Name war Manuel del Pópolo Vicente García, Tenor und berühmter Komponist. Er war ab 1791 zunächst als Sänger tätig, dies an den Theatern von Cádiz und Madrid, wo er am 16. Mai 1798 als achter Galan im Theater de la Cruz debütierte, in dem er das Couplet *A costumbres corrompidas, desengaños y correcciones* von Vacas y Cubas sang. Im selben Jahr sang er mit seiner Frau Manuela

Morales das von ihm selbst komponierte Couplet *El majo y la maja*, das mehrere rein andalusische Nummern beinhaltet.

In der folgenden Saison, (1799 – 1800) wurde er, dank seiner guten Leistung, zum fünften Galan befördert. Noch beachtenswerter ist sein Erfolg in anderen Repertoires, wie Oper und Oratorium. Die Couplets, die García interpretierte, hatten wenig mit dem ursprünglichen Genre zu tun. Die Geschichten von Nichtzigeunern und Zigeunern, Majos und Majas sind dazu übergegangen, sich mit Liebesgeschichten, in denen der verliebte Galan vorherrschte, den Platz zu teilen. Es begann sogar damit, dass man häufig Anweisungen wie „Andante amoroso“ in den Arien vorfand, um die Expressivität zu begünstigen.

Die lautmalerischen Spiele, redesprachliche Wendungen, Krawalle, Schreie und die übrigen Künste aus dem volkstümlichen Straßenflair, die zu Beginn so charakteristisch waren, verschwanden zunehmend.

Unter Garcías bekanntesten Stücken stehen „El Polo“ in *El poeta calculista*, „el Caballo“ in *El Contrabandista, el majo y la maja* (1798), *La declaración* (1799) und die Burleske *Donde menos se piensa salta la liebre* (1799) hervor.

In dem Couplet konnte García einen Großteil der charakteristischen Besonderheiten, die ihm später so viel Ruhm in seiner Karriere als erstklassiger Sänger brachten, entwickeln und verfestigen, wie zum Beispiel den sogenannten blumigen Stil, beruhend auf seiner Improvisationsfähigkeit und der Ornamentierung mit vielen Chromatiken.

Überflutet von verschiedenen Widernissen und bitteren Erlebnissen, verließ er Madrid und begann dann eine brillante internationale Karriere als Interpret in Paris, London, Neapel und Sankt Petersburg. Er brachte einschließlich die Oper nach Nordamerika. Gioachino Rossini wählte ihn als ersten Tenor der Hauptrollen für die Uraufführung in *Otello* und dem *Barbier von Sevilla*.

Seine Töchter María Malibrán (1808 – 1836) und Pauline Viardot-García (1821 – 1910) hatten viel Erfolg als Sängerinnen der Opern des Belcanto. Sein Sohn Manuel Patricio García (1805 – 1906) konnte nicht den Erfolg seines Vaters als Sänger wiederholen, aber er wurde zum einflussreichsten Gesangslehrer des 19. und des Anfangs des 20. Jahrhunderts, indem er die väterliche Schule fortsetzte. Ihm wird die Erfindung des Kehlkopfspiegels zugeschrieben.

3.5.6 Coupletinterpreten

Die Schauspielsänger, die die Couplets vortrugen, waren sehr populär, so sehr, dass gelegentlich die Leute vorrangig das Theater besuchten, um diese zu erleben. Dem aufgeführten Stück kam diesbezüglich eher nachrangige Bedeutung zu. Einige dieser Interpreten, besonders die Frauen, erreichten eine derartige Bekanntheit, dass sie von berühmten Malern dieser Zeit, einschließlich Francisco Goya (1746 – 1828), porträtiert wurden. Die Interpreten dieser Art wurden *tonadilleros* und *tonadilleras* genannt, eine Bezeichnung, welche die Coupletsänger¹¹ des 20. Jahrhunderts später erbten.

Auch sehr populär waren das Geschrei, der Tumult und die Rivalitäten der Gruppen, die in den Coupletaufführungen erschienen, wie die „chorizos“, „polacos“ und „panduros“¹². Ihre Provokationen waren gegenseitig, bestimmte Sänger verherrlichend und andere disqualifizierend. Einige pflegten ohne Verdienst Boten zu bezahlen, damit sie klatschten, wie heutzutage die Claque¹³, wie es ein Couplet von Blas de Laserna von 1783 mit dem Titel *la operista y la cómica* 1783 beschreibt.

Hervorzuheben sind: Lorenza Correa (Malaga, 1773 – Madrid, 1831). Ihre große musikalische Ausbildung erlaubte es ihr, auf bedeutenden Bühnen, wie der Pariser Oper und der Scala von Mailand zu singen. Rossini schrieb für sie die Rolle der Zenobia in *Aurelio en Palmira*.

Sie war die Ehefrau, des Schauspielers Manuel García Parra, genannt „El malo“, weil er Kriminellenrollen interpretierte und, um ihn von dem gleichnamigen Sänger zu unterscheiden.

Maria Antonia Fernández, La Caramba (Motril, Granada, 1750 – Madrid, 1787). Sie war Spezialistin in Couplets und Burlesken. Sie trug ein Band am Kopf und sang ein Lied,

¹¹ Coupletisten : Coupletdarsteller, leichter Gesang, typisch von Spanien, mit allgemein spitzbübischen Themen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die man auf Revuen, Varietäten und anderen musikalischen Vorführungen sang.

¹² Das Madrider Publikum war in zwei unversöhnliche Gruppen gespalten je nachdem, welches Theater sie besuchten: Die „chorizos“ (Publikum des Theater Principe) gegen die „polacos“ (dem Theater de la Cruz ergeben, ohne jedoch deswegen die „panduros“ (Anhänger des Kolosseums de los caños del Peral) in Ruhe zu lassen.

¹³ Aus dem Französischen *Claque*, definiert sich als Gruppe von Personen, die einem Spektakel mit der Absicht beiwohnt, um in vorher abgesprochenen Momenten zu applaudieren.

das im Refrain wiederholt das Wort „Caramba, Caramba“ beinhaltet. Daher rührt der Spitzname. Das Band nannte sich ebenfalls „Caramba“.

María Ladevenant (Valencia, 1741 – Madrid, 1767). Sie wurde die „Divina“ genannt und triumphierte in Madrid im Kolosseum de la Cruz und anderen Hoftheatern wie der Buen Retiro und der Principe. Sie verursachte derartige Begeisterung, dass ihre Anhänger, „Chorizos“, mit goldenen Seidenbändern auf den Köpfen, sich mit dem Gefolge ihrer Rivalin, Mariana Alcázar, prügeln. Sie starb bereits mit 26 Jahren.

María del Rosario Fernández (Sevilla, 1755 – Madrid, 1803), „La Tirana“. Sie heiratete den Schauspieler Francisco Castellanos, mehr bekannt als „El Tirano“, wodurch sie seinen Spitznamen übernahm. Francisco de Goya malte sie zweimal (1794 und 1799).

Rita Luna (Malaga, 28.4. 1770 – Madrid, 6.3.1832), Künstlername von Rita Alfonso García. Sie war eine würdige Rivalin der „Tirana“. Sie wurde ebenfalls von Goya zu Beginn des 19. Jahrhunderts (etwa 1814 – 1818) porträtiert.

María Pulpillo y Barco, „La Pulpillo“ (1763 – 1809), war die zweite Frau von Blas de La Serna und ihr waren etliche berühmte Couplets gewidmet.

María Mayor Ordóñez, der Künstlername dieser Coupletsängerin und komischen Sopranistin „La Mayorita“, im 18. Jahrhundert in Cádiz geboren. Sie wurde in ihrer Geburtsstadt vorgestellt, wo sie bis 1778 sang, dem Jahre ihres Debüts in Madrid mit dem Stück *La consulta* von Fernando Fernandiere. Sie war zu ihrer Zeit die gefeierteste Sopranistin.

Auch María Rabosa aus Cadix, Teresa Garrido, Joaquina Arteaga, María de la Chica „La Granadina“, Catalina Pacheco „La Catuja“, María de Guzman „Guzman la buena“ y Mariana Alcázar, Rivalin von „La Divina“ wurden sehr berühmt.

Unter den männlichen Sängern, die weniger bekannt als ihre weiblichen Kolleginnen waren, erinnert man sich an die Namen Diego Coronado, José Espejo (1720 – 1797), Sebastián Briñoli, in Spanien ansässiger Italiener und Vicente Sánchez Camas, zigeunerischen Ursprungs und Ehemann von Mariana Raboso.

Die am Meistverehrten waren Miguel Garrido (Madrid, 1745 – 1807), genannt „El principé de los graciosos“ und der berühmte Tenor und Komponist Manuel García.

3.6 El Melólogo - Melologe

Man bezeichnet als Melologe die Stücke des Musiktheaters französischen Einflusses, in denen ein Darsteller auf der Bühne einen dramatischen Text mit einem derartigen Gleichgewicht zwischen dem gesprochenen Wort und der Musik rezitiert, dass das Werk ohne eines der beiden seinen Sinn verliert.

Das Synonym des Melodramas, „Dialog in der Musik“, leitet sich etymologisch vom Griechischen (melos = Musik) und (logos = Rede) ab. Die Begriffsbestimmung verdankt man José Subirá. Im Melolog verbindet sich das Wort in Versform mit der Orchestermusik und der Mimik. Bei der Aufführung ergibt sich ein ständiger Dialog zwischen Orchester und Darsteller auf der Bühne. Die Musik drückt die Gefühle und den Seelenzustand, welche die Person zu vermitteln hat, sowie den Ablauf der Handlung selbst aus. Es wird im Allgemeinen die Form des Monologes in einem einzigen Akt verwendet, obwohl auch mehrere Figuren in bis zu drei Akten erscheinen können.

Im Unterschied zu anderen Musikformen, wird der Text im Melolog nicht gesungen sondern gesprochen und darin drückt sich seine Besonderheit aus. Während des Rezitierens macht der Darsteller des Monologes für musikalische Zwischenspiele Pausen, während derer er sich mittels der Mimik ausdrückt, indem er all seine Ausdrucks- und Handlungsfähigkeit ins Spiel bringt, um das Publikum in enger Zusammenarbeit mit den musikalischen Fragmenten zu fesseln. Der Moment, in dem die Zwischenspiele erklingen sollen, sowie deren Charakter, Dauer, Tempo und sonstige musikalische Aspekte sind in den Anmerkungen des Librettos festgehalten, was zu der Vermutung Anlass gibt, dass ein bestimmte Koordination zwischen Dramaturg und Komponist im Gestaltungsprozess bestand.

Man schreibt seine Erfindung Jean-Jaques Rousseau (1712 – 1778) zu, der ihn mit den Werken *Le devin du Village* (1752) und *Pygmalion* (1762) einführte.

Der Melolog erschien in Spanien während des letzten Jahrzehntes des 18. Jahrhunderts und seine Popularität dauert bis zu den ersten des 19. Jahrhunderts. Dieses Genre bedeutet eine neue Art die Bühnenmusik zu verwenden, indem sie sich mit dem Text abwechselt und die musikalischen Momente mit der Mimik des Schauspielers arrangiert.

Die ersten Melologe, die in Spanien komponiert wurden, hatten einen ernsten Charakter. Allerdings, während der im 18. Jh. erfolgten Entwicklung bekamen sie einen komischen Stil und näherten sich mehr der Burleske und dem Couplet an.

Juan Ignacio González del Castillo aus Cádiz schrieb *Hannibal* (1788), den man für den Vorläufer des Genres hält, obwohl *Guzman el Bueno* (1790) des Fabeldichters Tomás de Iriarte (1750 – 1791) der erste Melolog ist, der als solcher anerkannt ist. Er wurde in Madrid im Theater Caños del Pereal zum ersten Male gespielt. In den Folgejahren wird eine Unmenge von Melologen uraufgeführt. Die Spielpläne der Epoche belegen uns ihren großen Erfolg durch die Zahl der Aufführungen und die üppigen Einnahmen. Einer der erfolgreichsten war *Doña Inés de Castro* (1793), eine tragisch-lyrische Szene von Comella mit Musik von Blas de Laserna.

Das Erscheinen dieser neuen Gattung forderte andere Künstler dazu heraus, etwa durch Parodie, diese musikalischen Werke lächerlich zu machen. Ein konkretes Beispiel ist der Fabeldichter Félix María Samaniego (1745 – 1801) in seinem Werk *La Parodia de Guzman el Bueno*, eine bissige Verspottung des Originals, das sein Rivale Iriarte geschrieben hatte. In dieser Linie wurden danach *El cochero Domingo* (1791) von González del Castillo, *El poeta escribiendo un monólogo* (1793) von einem anonymen Autor und Musik von Blas de Laserna oder *Perico el de los Palotes* (1793) und *Juana de la Enreda* von Comella aufgeführt. (Cotarelo y Mori, 1934)

Die Thematik des Melologes war außerordentlich unterschiedlich: mythologisch, hispanisch, amerikanisch, exotisch, sentimental, patriotisch oder schrecklich. Es sind etwa hundert Melologe aus der Zeit zwischen 1790 und 1808 erhalten.

In Spanien nannte man den Melolog „unipersonal“, weil er ein kurzes Stück für eine einzige Figur war, die lange Versserien unter musikalischer Begleitung zur Untermalung und Handlungskommentierung deklamierte. Später entwickelte sich das Format zu „Dilogen“ und „Trilogen“.

Im spanischen Melolog, unterbrach der Darsteller, während die Musik spielte, seine Deklamation und ging dazu über, die verschiedenen Situationen und Emotionen, die die Figur erlebte, körperlich auszudrücken. Diese Momente waren wesentlich und in ihnen kann man zwei Handlungstypen unterscheiden: Pantomimen oder stumme sowie statische Szenen.

Erstere waren Gesten in Bewegung, während die „tableaux vivants“ (lebende Bilder) eingefrorene, fixe Gebärden darstellten. Sowohl die Pantomimen als auch die stummen Szenen waren unabhängige Formen; man konnte sie auch in anderen Genres eingebettet vorfinden; aber im Melolog waren sie unentbehrlich. Sie tauchten in konkreten Augenblicken auf, wenn der Dramaturg eine Situation klarmachen musste, wenn ein wichtiger Moment szenischer Spannung oder eine Überlegung bestand und sogar während des Höhepunktes des Werkes.

Einige der bedeutendsten Vertreter dieser Modalität waren Luciano Francisco Comella (1751 -1812), Leandro Fernández de Moratín (Madrid, 10. März 1760 – Paris, 21. Juni 1828), Blas de Laserna (Corella, Navarra, 1751 – Madrid, 1816) und Manuel García (1775 – 1832), der berühmte andalusische Tenor.

4 Die Zarzuela in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

4.1 Die historische Entwicklung

Der Musikwissenschaftler Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936) stellte, dass diese Musikgattung durch den Aufstieg der Tonadilla¹⁴ beinahe von den spanischen Bühnen verdrängt wurde. (Cotarelo y Mori, 1934)

Im Jahr 1799 erließ Carlos IV¹⁵ einen königlichen Erlass, wonach alle ausländischen Werke auf Kastilisch und ausschließlich mit spanischen Interpreten und landestypischen Tänzen aufzuführen seien.

Obleich damit beabsichtigt wurde, die Zarzuela wiederzubeleben, erreichte man das Gegenteil. Regidor Arri (García Franco & Regidor Arribas, 1999)bas und García Franco (1997) führen aus, dass eher ein Anreiz entstand, Werke aus dem Italienischen oder Französischen zu übersetzen, wodurch die Bühnen von importierten Stücken überschwemmt wurden. Das Gesetz war bis 1808 gültig, als fremdsprachige Werke wieder in der Originalsprache aufgeführt werden konnten.

Einige Jahre später begann der "Spanische Unabhängigkeitskrieg"¹⁶, ein besonders unglückliches Ereignis in Bezug auf die spanische Musik, denn die französische Besatzung ging mit der Dominanz der Opéra-comique aus Frankreich einher. Werke der Komponisten André Grétry (1741-1813), Nicolas Isouard (1775-1818) und François Adrien Boieldieu (1775-1834), die bis dahin in Spanien unbekannt gewesen waren, wurden nach und nach aufgeführt, wenngleich mit geringer Akzeptanz beim Publikum.

Im Jahre 1814 kehrte wieder Frieden ein und damit die italienische Oper, die unter dem Schutz des Königs Ferdinand VII.¹⁷ stand, und auf den Bühnen die ersten dreißig Jahre des 19. Jahrhunderts vorherrschte. Die spanische sowie die Musikwelt anderer europäischer

¹⁴ Diminutiv des spanischen Wort tonada: das Lied. Leichtes Lied von populärem Charakter.

¹⁵ Carlos IV.(1748-1819) spanischer König vom 1788 bis 1808.

¹⁶ Ein Kriegskonflikt entwickelte sich zwischen 1808 und 1814 im Rahmen der Napoleonischen Kriege, in denen die alliierten Mächte Spaniens, des Vereinigten Königreichs und Portugals gegen das Erste Französische Reich standen, das auf dem spanischen Thron Joseph Bonaparte, Napoleons Bruder, installieren wollte.

¹⁷ Ferdinand VII.(1784-1833), spanischer König März-Mai 1808 und 1813-1833.

Länder stand zu diesem Zeitpunkt unter dem starken Einfluss von Gioacchino Rossini (1792-1868) und in geringerem Ausmaß von Künstlern wie Cesare Spontini (1774-1851), Vincenzo Bellini (1801-1835) und Gaetano Donizetti (1797-1848).

Die spanischen Komponisten suchten den Erfolg beim Publikum, indem sie den italienischen "Bel canto" imitierten, während von den ursprünglichen spanischen Volksliedern nur Spuren blieben. Vereinzelt tauchten diese Stücke wieder auf den Bühnen auf, aber das einzige mit gewissem Bekanntheitsgrad war die Zarzuela eines unbekanntes Komponisten *La Isabela*, die in Madrid 1794, in Barcelona 1814 und 1815 erneut in Madrid aufgeführt wurde. (Alier, 2002; Valverde, 1979).

4.1.1 Die romantische Zarzuela (1832-1849).

Dank einer Initiative der Königin María Cristina wurde 1830 die Musikhochschule *Real Conservatorio de Música de Madrid* gegründet, wo die Grundlagen für den Wiederaufstieg des Genres geschaffen wurden.

Die erste Zarzuela des 19. Jahrhunderts wurde dort 1832 zur Feier der Geburt der Infantin María Luisa Fernanda¹⁸ aufgeführt. Das Werk trug den Namen *Los enredos de un curioso* und bestand aus zwei Akten und zehn Musikstücken von Félix Castrillón (1780-1840?). Die Musik wurde von den Professoren der Musikhochschule Pedro Albéniz (1795-1855), Ramón Carnicer (1789-1855), Baltasar Saldoni (1807-1889) und vom Tenor Francesco Piermarini (179?-1853) beigesteuert und unter der Mitwirkung von Studenten aufgeführt. (Alier, 2002).

Humoristische Elemente, Szenen aus dem alltäglichen Leben, Arrangements von Liedern und Volkstänzen, die bereits in der Tonadilla vorkamen, wurden nun in ein formales System zusammengeführt, das auf französischen Ansätzen basiert und dem Werk größere stilistische Einheitlichkeit und mehr dramatische Kohärenz verleiht. (Stein, Cortizo, Casares Rodicio, & Barce, 2000, S. 1145).

Das Genre, das unter einer Vielzahl von Namen bekannt war (lyrisches Melodram, spanische Oper, Zarzuela-Komödie, Neue Zarzuela, Spanische Tonadilla, Andalusische

¹⁸ María Luisa Fernanda (1832-1897) Infantin von Spanien.

Zarzuela und Komische Zarzuela) so wie beschrieben vom Stein-Cortizo *et al.* (1999) und (Cotarelo y Mori, 1934), wies folgende Eigenschaften auf:

1. Der dramatische Aufbau besteht aus einem Akt und fünf bis acht Musikstücken, die sich mit Dialogen abwechseln
2. Dreigliedrige Struktur bestehend aus:
 - Einführung, bei der für gewöhnlich ein Chor sang und die Charaktere vorgestellt wurden
 - Verwicklung, jener Teil, in dem der dramatische Höhepunkt durch Duos und Terzette dargestellt wird
 - Auflösung des Handlungsknoten, unter Einsatz eines Chores oder auch eines „tutti“ bei komplexeren Werken
3. Dramatische Kohärenz: Durch die Handlung wurde eine neue Ausrichtung des Musiktheaters geschaffen, die sich vom italienisch-französischen Pastiche abgrenzt.
4. Dramen, in denen nur drei Hauptpersonen vorkommen.
5. Entwicklung eines musikalischen Ausdrucks mit klar volkstümlicher Ausprägung, mit dessen Form und musikalischer Gestaltung sich das Publikum identifizieren konnte.
6. Weitreichender Rückgriff auf andalusische Lieder, Seguidillas, Boleros, Tiranas, Fandangos, Cachuchas und Polos, die Teil der volkstümlichen Sprache waren. Die Elemente tauchten bereits in der Tonadilla auf, waren jetzt aber Bestandteil eines Modells, das von der französischen Opéra-comique sichtlich beeinflusst war.
7. Starke musikalische Charakterisierung der Personen, bis hin zur Karikatur.
8. Einteilung der Nebenpersonen aufgrund ihrer oberflächlichen Eigenschaften in gut oder schlecht, wodurch die Zuschauer für oder gegen diese Partei ergreifen sollten.
9. Verteidigung von traditionellen, konservativen Werten. Besonders hervorzuheben ist die patriotische Leidenschaft, die sich allem Ausländischen, in diesem Fall der italienischen Musik oder den französisch-napoleonischen Invasoren entgegensetzt.

Die Madrider Musiktheater waren Ort der musikalischen Rehabilitierung der Zarzuela. Am 16. Juli 18. wurde im *Teatro de la Cruz* das Stück *El rapto* aufgeführt, ein

Werk in zwei Akten mit Libretto von Mariano José de Larra (1809-1837) und der Musik von Tomás Genovés (1805-1861). Obwohl die Komponisten ihr den Namen „Spanische Oper“ gaben, war Cotarelo (1934) damit nicht einverstanden und merkte an, dass „diese Oper in Wirklichkeit eine Zarzuela war, da sie viele gesprochene Passagen enthielt.“ (S.175)

Wenig später, am 12. Mai 1839 wurde im *Teatro del Príncipe* die Zarzuela-Komödie *El novio y el concierto* aufgeführt, bestehend aus einem Akt mit Musik von Basilio Basili (1803-1895) und Libretto von Bretón de los Herreros (1796-1873). Die Handlung stellte den Konflikt zwischen italienischer und spanischer Musik nach, wobei natürlich letztere den Sieg davontrug. Dieses Motiv war seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der spanischen Opernwelt häufig anzutreffen. (García Franco *et al.* 1997).

Gegen Ende des Jahres 1846 schuf der Komponist Agustín Azcona (?-1860) die sogenannte „Komische Zarzuela“, in der beliebte Fragmente aus italienischen Opern in spanischsprachige Librettos übertragen wurden. Das erste Werk dieser Musikgattung war *La venganza de Alifonso* (1846), uraufgeführt im Teatro de la Cruz in Madrid. Dabei handelte es sich um eine Karikatur der *Lucrezia Borgia* von Donizetti, die einige Musikstücke aus der besagten Oper enthielt. Ein Jahr danach wurde *El suicidio de la Rosa*, mit Teilen aus *La Straniera e Il Pirata* von Bellini, und *Belisario* von Donizetti aufgeführt. In jenem Jahr war noch *El Sacristán de San Lorenzo* hervorzuheben, in dem die gefeierte Oper *Lucia di Lammermoor* parodiert wurde. Das Genre war jedoch recht kurzlebig, obwohl solche Parodien Jahrzehnte später in der Zarzuela erneut auftreten sollten. (Valverde, 1980)

1848 begann sich das Genre formal festzulegen. Entscheidend dafür war die Uraufführung von *El ensayo de una ópera o los Españoles en otro mundo*, eine Zarzuela mit einem Akt mit Libretto von Juan del Peral (1804-18?) und Musik von Oudrid y Rafael Hernando (1822-1888), in der die Schwierigkeiten einer Künstlertruppe mit der Oper *Las sacerdotisas del Sol* beschrieben werden. Die Zarzuela entfernte sich mehr und mehr von den Liedern der „Gitanos“ (spanische Roma), Stierkämpfer, Schmuggler oder des gewöhnlichen Volks in Madrid oder anderen Landesteilen und es bildete sich ein anderes Modell heraus, dass sich mehr der französischen Opéra-comique annäherte.

Es gab auch Aufführungen in anderen spanischen Städten wie Cádiz, Valencia,

Zaragoza und Sevilla, wo 1849 *El tío Caniyitas o El mundo nuevo de Cádiz* (Musik von Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) und Libretto von José Sanz Pérez (1818-1870) mit großem Erfolg aufgeführt wurde.

4.1.2 Die erneuerte Zarzuela (1849-1851)

Nach mehreren Anläufen wurde die dramatische Struktur im 19. Jahrhundert in *El duende* festgelegt, einem Werk von Luis de Olona mit Musik von Rafael Hernando, das am 6. Juni 1849 im Teatro Variedades aufgeführt wurde. Sein überwältigender Erfolg führte dazu, dass das Stück an mehr als 120 Abenden am Programm stand. Aus diesem Grund wurde es als „Eckpfeiler der modernen Zarzuela“ bezeichnet. Es hatte 17 Gesangsnummern und eine Einführung bzw. Sinfonie, die der Komponist als „musikalische Erheiterung“ bezeichnete.

Der Begriff Zarzuela scheint als einzige Definition auf, mit der alle kurzen Einakter bezeichnet werden, die auf den Madrider Bühnen dargeboten wurden, beginnend 1847 bis zur Uraufführung 1849 der ersten erneuerten Zarzuela mit zwei Akten, *Colegialas y Soldados y El duende*. (Stein, Cortizo, Casares Rodicio, & Barce, 1999).

Diese Einteilung basiert auf folgenden Eigenschaften:

1. Formale Struktur in zwei Akten im Gegensatz zur romantischen Zarzuela mit nur einem.
2. Verteidigung der traditionellen Werte, wobei die Schwarzweißmalerei der Werke in den Jahren davor beibehalten wurde.
3. Abkehr von den spanischen Musikformen, wodurch eine Phase der Abhängigkeit vom europäischen (französischen und italienischen) Theatermodell begann.

In diesem Zeitraum war die Musik nicht mehr bloße Dekoration der Stücke sondern wurde in die Handlung integriert und untermalte den Charakter der Handlungspersonen. Musik und Rezitativ wurden zusammengeführt.

Dies war die Grundlage, welche die Entwicklung der Zarzuela in den folgenden Jahrzehnten ermöglichen sollte.

4.2 Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreichte die Zarzuela ihren Höhepunkt. Ihr Aufbau erweiterte sich auf bis zu drei Akte oder mehr und in manchen Fällen glich sie sich stark dem Opernformat an.

In den 50er-Jahren des 19. Jahrhunderts ergaben sich einige Faktoren, die zur Perfektionierung des Genres führten. 1851 siedelte sich die Opernproduktion am frisch eingeweihten Teatro Real an, wodurch das Teatro del Circo den Zarzuela-Anhängern Platz bot. Auf dieser Bühne führte Cristobal Oudrid (1825-1877) im Januar 18.. erfolglos den zweiten Teil von *Misterios de bastidores* auf. Einen Monat später folgte der zweite Teil von *El duende* mit gleichem Misserfolg. Am 8. Mai jedoch triumphierte der Jungkomponist José Inzenga (1828-1891) mit *El campamento*, einem einaktigen Stück von Luis de Olona (1823-1863). Gemeinsam mit *Al amanecer* von Joaquín Gaztambide (1822-1870) mit Text von Mariano Pina (1820-1833) erwarb es die Gunst des Publikums. Am 16. Mai führte Inzenga *Los disfraces*, mit Text von Olona, auf. Seinerseits hatte Oudrid großen Erfolg mit *Todo son raptos*, mit Text von Luis Mariano de Larra (1830-1901).

4.2.1 Die Zarzuela Grande (Groß)

Aufgrund des wachsenden Erfolgs des Genres entschied sich Luis de Olona im Sommer 1851 dazu, einige der Komponisten um sich zu sammeln, die am häufigsten mit ihm zusammengearbeitet hatten (Rafael Hernando, Joaquín Gaztambide (1822-1870), Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), Cristobal Oudrid y José Inzenga).

Sein Vorschlag lautete, einen ständigen Zarzuela-Spielplan am Teatro del Circo einzurichten, um dem Publikum ein Repertoire an eigenen Werken bieten zu können. Die beteiligten Komponisten verpflichteten sich jährlich drei Zarzuelas zu komponieren und die Librettos wurden den damals renommiertesten Schriftstellern Madrids zugeteilt. (Espín Templado, 1987)

Olona übernahm die Aufgabe des Direktors, Gatzambide wurde Kapellmeister, Barbieri Chorleiter, Hernando Buchhalter und Inzenga Archivist. Der Sänger Francisco Salas wurde erster Schauspieler und Choreographiedirektor. Oudrid beteiligte sich

ebenfalls, jedoch ohne offiziellem Amt, da er bereits an einem anderen Theater Dirigent war.

Das Unternehmen begann seine Aktivitäten unter dem Namen *Sociedad Artística* (Künstlergesellschaft) und stellte am 14. September 1851 ihre erste Produktion mit dem Namen *Tribulaciones* vor, ein zweiaktiges Stück mit Text von Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890) und Musik von Gatzambide, das ein vollständiger wirtschaftlicher Misserfolg wurde.

Mit *Jugar con fuego*, einer Zarzuela in drei Akten von Barbieri und Libretto von Ventura de la Vega (1807-1865), fand man schnell Ersatz. Die Uraufführung fand am 6. Oktober statt und das Werk wurde vom Publikum enthusiastisch aufgenommen. Somit war das Unternehmen vor einem frühzeitigen Bankrott gerettet.

Ab diesem Zeitpunkt wurden die Werke mit dem Namen *zarzuela grande* (1851-1868) bezeichnet. Die grundlegenden Merkmale des Genres in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden in dieser Periode festgelegt: spanische Rhythmen, höfische Melodien aus Italien, zarte Orchestrierung und Einbezug von volkstümlichen Motiven.

Es gab jedoch auch kritische Stimmen zu *Jugar con fuego*, da das Libretto ein Plagiat der französischen Komödie *La comtesse d'Egmont* (1833) der Franzosen François Ancelot (1794-1854) und Alexis Decomberousse (1793-1862) war.

Dieser Vorgang zeigt gut, dass es in der zweiten Hälfte des 19. Jh. zur Gewohnheit vieler Librettisten geworden war, die eigene Kreativität dem Talent ausländische Werke, besonders französische, zu kopieren, hintanzustellen.

Folgende Tabelle zeigt einige der bekanntesten Operntitel, die in Zarzuelas umgeschrieben wurden:

Tabelle 2
Opera Versionen in Zarzuela

Originaltitel und Uraufführung	Komponist und Librettist	Version als Zarzuela und Uraufführung	Komponist und Librettist
<i>Le domino noir</i> (1837)	Giacomo Meyerbeer (1791-1864) Eugène Scribe (1791-1861)	<i>El dominó azul</i> (1853)	Emilio Arrieta (1821-1894) Francisco Camprodón (1816-1870)
<i>L'Étoile du Nord</i> (1854)	Giacomo Meyerbeer (1791-1864) Eugène Scribe (1791-1861)	<i>Catalina</i> (1854)	Joaquín Gaztambide (1822-1870) Luis de Olona (1823-1863)
<i>Fra Diavolo</i> (1830)	Daniel Auber (1782-1871) Eugene Scribe (1791-1861)	<i>Fra Diavolo</i> (1857)	Martín Sánchez Allú (1823-1858) Jerónimo Morán (1817-1872)
<i>La Rose de Péronne</i> (1840)	Adolphe Adam (1803-1856) Adolphe de Leuven (1802-1884)	<i>El Juramento</i> (1858)	Joaquín Gaztambide (1822-1870) Luis de Olona (1823-1863)

Quelle:Eigene Darstellung

Weitere Publikumserfolge folgten mit der Zarzuela *Por seguir a una mujer*, „eine Reise in vier Akten“, uraufgeführt am 24. September 1851, an deren Partitur die fünf Gründer des Unternehmens zusammen gearbeitet hatten. Das Libretto von Luis de Olona war die Kopie des Vaudevilles *Un Monsieur qui suit les femmes (Un caballero que sigue a las mujeres)* von Adrien Decourcelle (1821-1892) und Theodore Barriere(1823-1877). Gaztambide erwarb die Gunst des Publikums mit den Stücken *El Valle de Andorra* (1852) und *Catalina* (1854) und Barbieri triumphierte mit *Los diamantes de la corona* (1854), jenem Stück das neben *Jugar con fuego* auch heute noch aufgeführt wird.

Durch den wirtschaftlichen und künstlerischen Erfolg schlossen sich andere Komponisten der Gruppe an, nachdem die Zarzuela in Madrid für Aufsehen gesorgt hatte. Selbst Musiker mit gewisser Abneigung gegenüber dem Genre legten ihre Vorurteile ab. So Emilio Arrieta (1821-1894), der 1853 seine ersten Stücke aufführte: *El dominó azul*, nach Arrangement des katalanischen Dichters Francisco de Camprodón (1816-1870) und inspiriert von *Le dominó noir*, von Eugène Scribe (1791-1861), und *El grumete*, mit Libretto von Antonio García Gutiérrez (1813-1884).

Der Erfolgslauf der *Sociedad Artística* wurde erstmals von Turbulenzen gestört, als es einer Kapitalaufstockung seitens der Beteiligten bedurfte.

Hernando, Oudrid und Ynzenga wurden ausgeschlossen, da sie nicht über die geforderte Summe von eintausend Duros⁸ verfügten. Somit war 1854 die Gesellschaftergruppe auf vier Personen geschrumpft: Barbieri, Salas, Gatzambide und der frisch dazu gestoßene Arrieta. Mit dem neuen Kapital konnten Sänger und Schauspieler erster Wahl engagiert werden.

Die Zarzuela blühte in Madrid auf. Viele bekannte Autoren schrieben die Librettos für dieses Genre, außer Olona und Ventura de la Vega beteiligten sich auch der Dichter José Zorrilla (1817-1893), der Dramaturg Antonio García Gutiérrez, Autor des romantischen Dramas *El Trovador*, das als Inspiration für *Il Trovatore* (1853) diente, der Oper von Giuseppe Verdi, Luis Mariano de Larra (1809-1837) und der Dichter Camprodón, u.a.

4.2.2 Vereinnahmung als nationale Musikgattung

Vor 1850 stand das Genre unter dem Einfluss von Vaudeville und französischer Komödie⁹ hinsichtlich den Texten und unter italienischem Einfluss in musikalischer Hinsicht. Da die Struktur der Werke auf drei oder mehr Akte vergrößert wurde, näherte sich die Gattung mehr und mehr der Opéra-comique an. Dieses Vorbild wurde von den Schöpfern der modernen Zarzuela weiterverfolgt, in der sich Gesprächsszenen und Gesangsstücke ohne Rezitativ abwechselten.

Schritt für Schritt fanden nationalistische Motive Einzug, besonders Themen und historische Personen mit Bezug zu Spanien sowie volkstümliche Musikstücke. In den ersten Jahren dieser musikalischen Wiedergeburt standen Themen und Musik aus Andalusien im Vordergrund. In *Escenas de Chamberí* (1850) kamen jedoch auch von Madrid geprägte Motive zum Ausdruck.

Diese „Madridisierung“ der Zarzuela hatte zur Folge, dass europäische Volkstänze inkludiert wurden, die eigentlich keinerlei Bezug zu Madrid und seiner mittelständischen Bevölkerung sowie dem gemeinen Volk hatte. Sichtbar wird dies am Beispiel des „chotis“¹¹ in Anlehnung an „schottisch“, aber auch Mazurken wurden häufig in Zarzuelas

dieser Zeit eingesetzt.

Der Grund für die seltsame Adaptierung lag darin, dass das einfache Volk Madrids zu dieser Zeit aus anderen Gegenden Spaniens stammte und daher keinen starken Bezug zur Tradition der Hauptstadt hatte. Die Diversität der Bevölkerung führte dazu, dass bestimmte Tänze sich großer Beliebtheit erfreuten und man sich diese aneignete.

Gelegentlich versuchten Autoren den spanischen Charakter der Werke besonders hervorzuheben und ließen sich dabei vom literarischen Schaffen der Renaissance oder das Barocks inspirieren. So zum Beispiel im Fall der Zarzuela *Moreto* (1854) von Christobal Oudrid mit Libretto von Agustín Azcona, das auf der Lebensgeschichte des großen Dramaturgen des spanischen Goldenen Zeitalters¹³, Agustín de Moreto (Madrid, 1618-Toledo, 1669), basierte.

4.2.3 Expansion

Obwohl Madrid das Zentrum der Zarzuela-Komposition war, breitete sich die Musikgattung schnell im ganzen Land aus. Neue Autoren und Künstlergruppen brachten die Zarzuela ins restliche Europa, auf Kuba und andere lateinamerikanische Länder, wo sie an Beliebtheit gewann.

In Sevilla führte José Espín y Guillén (1812-1882) das Stück *Carlo Broschi* auf, welches das Leben des berühmten Sängers und Kastraten namens Farinelli im 18. Jahrhundert darstellte.

In Valencia bestand 1854 bereits eine Zarzuela-Truppe, welche die beliebtesten Stücke zum Besten gab.

In Barcelona betraten Autoren wie Francesc Porcell (1813-1890) die Bühne, der u.a. ein kurioses Stück mit dem Titel *No más zarzuelas* (Anm.: dt. Nie mehr Zaruelas) (1854) aufführte. Andere Autoren wiederum schufen Werke in katalanischer Sprache, wie zum Beispiel *Setze jutges* (1859) des Komponisten Josep Pujadas (i-1873) und *L'aplec del Remei* (1858) von Josep Anselm Clavè (1824-1874).

Der in Menorca geborene Komponist Nicolau Manent (1827-1887) begann seine glänzende Karriere mit dem Stück *La tapada del retiro*, uraufgeführt im Gran Teatro del Liceu 1853.

4.2.4 Ein neues Theater

1856 erkannten einige Mitglieder der *Sociedad Artística* die Notwendigkeit einer eigenen und exklusiven Produktionsstätte, da die Miete des Teatro del Circo zu teuer war.

In Vertrauen auf die Reife, die das Genre nach vielen erfolgreichen Jahren gezeigt hatte, und dank eines Kredits einer Bank wurde am 6. März der Bau eines Musikhauses in der Calle Jovellanos in Madrid begonnen.

Zur gleichen Zeit wurden im Teatro del Circo weitere Stücke aufgeführt, zum Beispiel *El postillón de la Rioja* von Oudrid, mit Libretto von Luis de Olona, das vom Publikum begeistert aufgenommen wurde.

Das neue Gebäude wurde *Teatro de la Zarzuela* getauft und am 10. Oktober eingeweiht. Es verfügte über 2000 Sitzplätze und einer modernen Gasbeleuchtung. Barbieri feierte den ersten großen Erfolg im neuen Musiktheater mit dem Stück *El diablo en el poder*, mit Libretto von Camprodón.

Im folgenden Jahrzehnt (1857-1867) wurden weitere Musikstücke nach dem Muster einer *Zarzuela grande* aufgeführt. Folgende Titel sind hervorzuheben:

Tabelle 3

Liste der erfolgreichsten *Zarzuela Grande*

Werk	Anzahl der Akte	Uraufführung	Komponist	Librettist
<i>Los Magyares</i>	4	1857	Joaquín Gaztambide (1822-1870)	Luis de Olona (1823-1863)
<i>La corte de Mónaco</i>	2	1857	Baltasar Saldoni (1807-1809)	Ramón de Navarrete (1818-1897)
<i>Juan Lanas</i>	1	1857	Manuel Fernández Caballero (1835-1906)	Francisco Camprodón (1816-1870)
<i>Un Pleito</i>	1	1858	Joaquín Gaztambide	Francisco Camprodón
<i>El juramento</i>	3	1858	Joaquín Gaztambide	Luis de Olona

<i>Frasquito</i>	1	1859	Manuel Fernández Caballero	Ricardo de la Vega (1839-1910)
<i>Entre mi mujer y el negro</i>	2	1859	Francisco Barbieri (1823-1894)	Luis de Olona (1823-1863)
<i>Una vieja</i>	1	1860	Joaquín Gaztambide	Francisco Camprodón (1816-1870)
<i>Los circasianos</i>	3	1860	Emilio Arrieta (1821-1894)	Luis de Olona (1823-1863)
<i>La Gitanilla</i>	1	1861	Antonio Reparaz (1833-1886)	Francisco García (18?-18?)
<i>Llamada y tropa</i>	2	1861	Emilio Arrieta (1821-1894)	Antonio García Gutiérrez (1813-1884)
<i>Un tesoro escondido</i>	3	1861	Francisco Barbieri (1823-1894)	Ventura de la Vega (1807-1865)
<i>Dos coronas</i>	3	1861	Emilio Arrieta (1821-1894)	Antonio García Gutiérrez (1813-1884)
<i>En las astas del toro</i>	1	1862	Joaquín Gaztambide	Carlos Frontaura (1834-1910)
<i>¡Si yo fuera rey!</i>	3	1862	José Inzenga (1828-1891)	Mariano Pina (1840-1895)
<i>El hijo de don José</i>	1	1862	Mariano Vázquez Gómez (1831-1894)	Carlos Frontaura (1834-1910)
<i>La vuelta del Corsario</i>	1	1863	Emilio Arrieta (1821-1894)	Antonio García Gutiérrez (1813-1884)
<i>La conquista de Madrid</i>	3	1863	Joaquín Gaztambide	Luis Mariano de Larra (1830-1901)
<i>Pan y toros</i>	3	1864	Francisco Barbieri (1823-1894)	José Picón (1829-1873)

Quelle:Eigene Darstellung

4.2.5 Musikalische, formale und ideologische Merkmale

Bei Analyse der Zarzuela dieser Epoche lassen sich folgende musikalische Eigenschaften herausarbeiten:

- 1) Einsatz eines für den Romantizismus typischen Orchesters: jeweils zwei Piccoloflöten, Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, zwei Hörner und

Trompeten, zwei Pauken und Schlagzeug und Perkussion und Streicher.

- 2) Kombination von Handlungsteil (vorgetragener Text) mit nachdenklicheren Passagen (Arien, Romanzen, Duetten und Ensembles)
- 3) Die Orchestrierung ist einfach gehalten und ähnlich den italienischen Vorbildern: Streicher und Holzbläser folgen den hohen Stimmen, während Blechbläser die tiefen Stimmen begleiten, wie zum Beispiel den Duque de Medina in *Jugar con fuego*, der von einem Bass gesungen wird und immer von Posaunen begleitet wird. Manchmal erfüllen die Blechbläser melodische Rollen, wie beim Trompetensolo in der dritten Nummer von *El juramento* (1858) oder dem Vorspann im dritten Akt der Opernversion von *Marina* (1871).
- 4) Die Beziehung zwischen Stimmen und Orchester kommt durch zwei Schichten zur Geltung: einer gesprochenen und einer gesungenen. Der gesprochene Stil florierete besonders bei italienischen und französischen Komponisten vor Gounod und weist dem Orchester die wichtigste melodische Rolle zu. Beim gesungenen Stil führten die Stimmen die Melodie.
- 5) Die Melodien waren einfach gehalten und hatten hohen Wiedererkennungswert.
- 6) Die Beziehung zwischen Musik und Text war immer an Silben orientiert.

Formale Eigenschaften:

- 1) Weitreichender Einsatz von Chören. Gleich wie bei der seriösen Oper wurden diese bei der Ouvertüre und dem Schlussteil des Werkes eingesetzt, sowie im Mittelteil.
- 2) Besetzung der Protagonisten mit Sopran oder Tenor und der Gegenspieler dazu mit Bariton. Dies stellt eine Veränderung in Bezug auf die ersten Werke im 19. Jahrhundert dar, in denen die Hauptperson von einer tiefen Stimme gespielt wurde.
- 3) Es gibt keine allgemeine tonale Konzeption. Zudem besteht kein Zusammenhang zwischen den Tonalitäten der Akte, nicht einmal zwischen Anfang und Ende des Werks.

Die ideologische Konzeption des Genres folgt folgenden Parametern:

- 1) Die Handlung soll das Publikum emotionalisieren und involvieren. Dies steht in Kontrast zur Pariser Operette, die weder Emotionen hervorrufen noch menschliche Leidenschaften kritisieren wollte.
- 2) Ihre Personen waren nicht in der Lage sich weiter zu entwickeln oder zu verwandeln. Sie stellten die menschlichen Schwächen und Stärken dar und ließen die Zuschauer von Anfang an für die Darsteller Partei ergreifen.
- 3) Die Personen verteidigten die typischen Werte der Bourgeoisie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

4.3 Neue Vorbilder der Zarzuela

In den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts zeigten sich zwei besonders interessante Phänomene in der Geschichte des Genres: Die „Bufos von Madrid“ und das „Teatro por horas“

4.3.1 Die Bufos von Madrid

Circa ab 1865 erfuhr die Zarzuela einen Rückschlag, da keine bedeutenden Werke veröffentlicht wurden und die Zuschauerzahlen sanken. Die politischen Turbulenzen, wie der Spanisch-Südamerikanische Krieg und die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, unter denen die Spanier litten, waren einige Gründe dafür. Während die Zarzuela geschwächt war, erregte in Madrid eine besondere Art der Darbietung Aufsehen, die schon in Frankreich erfolgreich gewesen war.

Es handelte sich um *Le Théâtre des Bouffes Parisiens*, eine Pariser Bühne, die von Jacques Offenbach (1819-1880) seit 1855 geleitet wurde und mit großem Erfolg mit Titeln wie *Orphée aux enfers* (1858) y *La Belle Hélène* (1864) mythologische oder historische Themen darbot, wobei ein beträchtlicher Anteil an politischer Satire mitschwang. Seine Theaterstücke waren banal und volkstümlich. Dialoge und eingängige Lieder mit leichten Tänzen wechselten sich ab.

Das Publikum genoss die Kombination von Parodie, Sarkasmus und Komödie,

besonders wenn das Stück mit einem Cancan¹⁵ endete.

Francisco Arderius (1836-1886), Kaffeehauspianist und Chorsänger im Teatro de la Zarzuela, beschloss eine Replik dieses Spektakels nach Madrid zu bringen, nachdem er den gewaltigen Erfolg dieser Darbietungen während eines Parisaufenthalts bemerkt hatte.

Er ließ Mitte 1866 an den meistfrequentierten Ecken der Stadt riesige Plakate mit dem Titel “Compañía de los Bufos Madrileños” aufstellen, auf denen außerdem die beteiligten Schauspieler und Sänger aufgeführt waren. Am 22. September des selben Jahres führte er im Teatro de Variedades seine erste Produktion *El joven Telémaco* auf, eine Zarzuela bufa des Komponisten José Rogel (1829-1901) mit Libretto von Eusebio Blasco (1844-1903). (Weber, 2002)

Darin wurden die Abenteuer des Protagonisten bei seiner Suche nach seinem Vater Odysseus erzählt. Gleich wie das französische Vorbild war es ein Spott auf die griechischen Tragödien. Mit diesem Stück fuhr er einen außergewöhnlichen Erfolg ein. Einige Zeit später reichten die verfügbaren Sitzplätze im Spielsaal nicht mehr aus, um alle Interessenten an der neuen Mode aufzunehmen und man musste 1872 in ein größeres Haus, das Teatro del Circo, umziehen. Dort wurden weitere Werke von Rogel aufgeführt, wie zum Beispiel *Un sarao y una soirée* und *El conjuro*, beide vertont von Emilio Arrieta im Jahre 1866.

Darin beabsichtigte der Autor das Publikum mit absurden Handlungssträngen zum Lachen zu bringen. Dabei wurden Mythen, Geschichte, Persönlichkeiten des politischen Lebens, der Armee, der Aristokratie und des Königshofs karikiert.

Die Dialoge charakterisierten sich durch Lebendigkeit, Humor und lustigen Wortspiele. Die Gesangsstücke beinhalteten Wortspiele, Lautmalereien und Kakophonien¹⁶. Diese Stilelemente wurden bereits in der Opera Bufa beginnend bei Cimarosa bis hin zu Rossini und ebenso in den Operetten von Offenbach verwendet.

Das Stück *El joven Telémaco* zeigte erstmals dieses komisch-literarische Stilelement in einer Szene, in der ein Frauenchor in fehlerhaftem Griechisch singt:

Suripanta - la Suripanta,
Maka-truqui - de faripen,
Suripanta - la – Suripanta,

Suripanta de somatén,
Maka-truqui de somatén,
Sun faribún, sun faribén,
Maka trúpiten sangarinén.

Der Begriff Suripanta wurde von diesen Versen hergeleitet und bezeichnete alle Aktivitäten der Chorsänger und Tänzer, die am Ende jedes Aktes einen Galopp¹⁷ oder Cancan tanzten und damit zu Wegbereitern des Erotismus' auf spanischen Theaterbühnen wurden. (Espín Templado, 1987, S. 53)

Die spanischen Bufos überraschten durch ihre musikalische Qualität, obgleich sie im Vergleich zur Oper und der Zarzuela Grande gewisse Vereinfachungen aufwies. Arien wurden durch Romanzen, Lieder, Chöre und Tänze ersetzt, die Virtuosität und die stimmlichen Anforderungen nahmen ab.

Die Beziehung zwischen Musik und Text orientierte sich mehr an Silben als andere Genres. Die Strophenform, in der die selbe einfache Melodie für verschiedene Verse genutzt wurde und so häufig in den „Couplets“ der französischen Operetten zu finden war, tauchte vielfach auch in der Zarzuela bufo auf.

Die Orchestrierung war üppig mit volkstümlichen oder regionalen Rhythmen und Instrumenten gestaltet. Priorität wurde der Perkussion eingeräumt. Harfe, Triangel, Kuhglocken, Tamburin, Tamtam, Basstrommel und Pauken wurden verwendet. Die Musik war festlich aber auch ausgearbeitet und erneuerte wesentlich das spanische Musiktheater. Die Szenographie war detailreich und ausgesuchte und luxuriöse Kostüme, die auf Magie und raffinierte Zaubertricks anspielten, waren zahlreich vorhanden. Die Inszenierungen wurden ästhetisch brillant umgesetzt.

Der Erfinder des Genres änderte den Namen seiner Künstlertruppe in „Bufos Arderíus“ in der Spielzeit 1868-1869, da er bemüht war, sich als Gründungsvater dieser Musikgattung in Spanien ein Denkmal zu setzen. Gleichzeitig ging es ihm darum, sich von den Nachahmungen in Spanien und am amerikanischen Kontinent abzugrenzen, die nach seinem Erfolg aus dem Boden schossen. (z.Bsp.: „Los Bufos Salamantinos“ in Salamanca und „Los Bufos Habaneros“ in Kuba)

Arderíus schrieb weder Librettos noch Musik, aber war ein herausragender

Unternehmer und Geschäftsmann, der mit strenger administrativer Disziplin und Professionalität den Kulturbetrieb in Spanien aufzog. Er organisierte ein Reklame-Netzwerk mit markanten Plakaten, unterhielt enge Kontakte mit Presse und Politikern und gab zudem eine Zeitung heraus, in der er das "Repertorio de los Bufos" veröffentlichte.

Arderius besaß sein eigenes Theater, organisierte Tournées in die diversen Provinzen Spaniens und bis hin nach Portugal. Von seinen Mitgliedern der Künstlertruppe, die 1867 aus 20 männlichen Choristen, 55 Schauspielern und 30 Chorsängerinnen (Suripantas) bestanden, verlangte er höchste Professionalität bei den Proben. Abgesehen von seiner Unternehmensstrategie war Arderius außerdem mit den wichtigsten Persönlichkeiten der Musik seiner Epoche in partnerschaftlichem Kontakt. Gestützt auf sein Charisma und großartiges Organisationstalent konnte er auf die Mitarbeit der bedeutendsten Komponisten und Librettisten zählen.

Die Kritik seitens der Konservativen zielte auf die nachlässigen Moralvorstellungen der Bufos sowie ihre mutmaßliche sexuelle Freizügigkeit bei ihren Darbietungen ab. Zwar hoben die Chorsängerinnen ihre Röcke nur bis zu ihren Knien, aber für viele der Zuschauer war selbst dies skandalös. Auch im politischen und sozialen Umfeld wurden die Angriffe und die Verspottung der Monarchie, der dekadenten Aristokratie sowie der unfähigen Militärs kritisiert.

4.3.2 Die Komponisten der Bufos

Bedeutende Komponisten schrieben für Los Bufos. Darunter war auch José Rogel, ein Partner von Arderius von erster Stunde an, der dreiundzwanzig Werke für Los Bufos verfasste, u.a. das erfolgreiche Stück *El joven Telémaco*. Weitere Autoren waren: Cristóbal Oudrid mit *Bazar de las novias* (1867), *La reina de los aires* (1869), *La gata de Mari-Ramos* (1870); Emilio Arrieta mit *Un sarao y una soirée* (1866) und *El Potosí submarino* (1870); Francisco Barbieri mit acht Stücken, darunter *El pan de la boda* (1868), *Chorizos y polacos* (1876). Vervollständigen lässt sich die Liste mit den Namen Gaztambide, Inzenga, Cereceda, Chueca, Marqués, Manuel Nieto y Fernández Caballero. Auch die Partituren von Offenbach oder Charles Lecocq (1832-1918) mit ihren von den Bufos plagiierten Librettos werden hinzugezählt.

Beispiele dafür sind *La vie parisienne* (1866), umgeschrieben in *La vida madrileña* (1869) und *Geneviève de Brabant* (1859) in *Genoveva de Brabante* (1869) u.a.

4.3.3 Librettos und Librettisten der Bufos

Die Qualitätsmängel der Librettos waren ein Punkt dieses Genres, an dem konstant Kritik geübt wurde. Die Handlung war belanglos, absurd, aberwitzig; die Dialoge und Verse extravagant und voller exotischer Ausdrücke. Oftmals folgten die Geschichten streng genommen keinem Handlungsstrang, sondern einer Abfolge von verschiedenen malerischen und unterhaltsamen Szenen.

Anfangs wurde bei der Handlung auf die griechisch-römische Mythologie Bezug genommen, z. Bsp. bei *Orpheus in der Unterwelt* (1866) und *Die schöne Helena* (1870), beide Kopien der Werke Offenbachs. Mythen, Abenteuerromane und Legenden wurden ebenso herangezogen und verschiedenartig umgeformt bis hin zur Parodie. Beispiele dafür sind *Los hijos del capitán Grant* von Jules Verne (1828-1905) umgeschrieben in *Los sobrinos del capitán Grant* (1876), vertont von Manuel Fernández Caballero (1835-1906) und Libretto von Miguel Ramos Carrión (1848-1915).

Hervorzuheben ist, dass sich unter den Librettisten, die für Arderius arbeiteten, einige der wichtigsten Autoren der Zarzuela grande befanden: Eusebio Blasco, Miguel Ramos Carrión, Javier de Burgos, Miguel Pastorfido, Rafael María de Liern, Mariano Pina, Francisco Camprodón, Ricardo de la Vega, Salvador Granés, Ricardo Puente y Brañas, José María Gutiérrez de Alba, Adelardo López de Ayala und José Octavio Picón.

4.3.4 Der Niedergang der Bufos

Mitte der 70er-Jahre des 19. Jahrhunderts setzte sich der „Género chico“ langsam durch, wodurch sich Arderius gezwungen sah, seine Künstlertruppe im Januar 1873 aufzulösen, als sie gerade *El tributo de las cien doncellas* mit Musik von Barbieri aufführten. Dennoch wurden weiterhin einige Werke uraufgeführt. Am 28. Februar 1880 wurde dem ein Ende gesetzt, als das Unternehmen, das mehr als 90 Stücke aufgeführt hatte, offiziell eingestellt wurde. Der Erfinder der Bufos schloss in Folge die Tore seines Theaters, nachdem er ein

solides Vermögen angehäuft hatte. Er vermietete das Teatro de la Zarzuela, um sich der Erneuerung der Zarzuela und der Oper mit der gleichen wirtschaftlichen wie künstlerischen Strenge zu widmen wie zuvor bei den Bufos. Schließlich setzte er sich im Juni 1881 zur Ruhe.

4.3.5 Das Teatro por horas-Género chico

Im Jahre 1868 waren die Theater nicht mehr in der Lage genügend Publikum anzuziehen, einerseits aufgrund der erneuten Wirtschaftskrise im Vorfeld der spanischen September-Revolution¹, andererseits wegen der hohen Eintrittspreise und die starren Öffnungszeitenregelungen.

Inmitten dieser Rezession schufen die drei sehr beliebten Komödiendarsteller, José Vallés (18?-18?), Antonio Riquelme (1845-1888) y Juan José Luján (1831-1889), ein neues System, bei dem kurze Stücke "stundenweise" aufgeführt wurden. Somit konnten sie vier Aufführungen in Folge anbieten, während andere Bühnen in diesem Zeitraum um den Preis von drei bis vier Reales nur ein Stück zeigten. Da sie aber nun das Theater mehrmals füllen konnten, verbilligten sich die Eintrittspreise stark auf jeweils einen Real und dies ermöglichte Zuschauern, die zuvor weder Zeit noch Geld dafür aufwenden konnten, dem Spektakel beizuwohnen. Die Einnahmen und die Produktion von Stücken stieg beträchtlich.

Die Aufführungen wurden als "Género chico" bezeichnet, wobei man dabei auf die kürzere Dauer -eine Stunde oder kürzer- Bezug nahm und nicht auf die künstlerische Qualität der Theaterproduktionen. Typisch für das Genre war, dass sie teilweise gesungen werden konnten, die Handlung sehr einfach gestrickt war und nur wenige Personen auftraten. Milieutypische Szenen aus dem Madrider Alltagsleben und eine humoristische Grundnote waren Markenzeichen. In dieser Art von Theatern wurden die selben Darsteller sowie Dekoration und Garderobe für verschiedene Stücke genutzt. (Mindlin, 1965)

Die Musik war eingängig, leicht mitzusummen, sollte den Charakter des Textes unterstreichen und basierte auf der spanischen Folklore: Boleros, Jotas, Seguidillas, Soleás, Pasacalles, Fandangos, Habaneras, Walzer, Mazurken, Polkas und natürlich dem Chotis.

In der Blütezeit des Genres von 1890 bis 1910 wurden in Madrid mehr als 1500 "Zarzuelas por horas" aufgeführt. Danach wandten sich die Zuschauer wieder Musiktheaterproduktionen zu, die auf mehr Handlung und Musik setzten.

4.3.6 Die Theaterproduktionen

Ursprünglich waren sie im Madrider Café-Theater El Recreo angesiedelt, wo sie in der Spielsaison 1868-1869 so große Erfolge einspielten, dass sie ins Teatro Variedades umziehen konnten, das nach dem Umzug der „Bufos Madrileños“ leer stand.

Der Erfolg des „Teatro por horas“ hatte zur Folge, dass eine Vielzahl an Bühnen in der spanischen Hauptstadt (Alhambra, Lara, Eslava, Comedia...) und einige Sommerbühnen diesem Trend folgten. (Espín Templado, 1987)

Das bedeutendste war jedoch das Teatro Apolo aus dem Jahr 1873, das sogar als „die Kathedrale des Género chico“ bezeichnet wurde. Es widmete sich dem Versdrama, bot eine Aufführung pro Tag und führte die Werke der renommiertesten Autoren mit den berühmtesten Künstlertruppen auf. Das luxuriös ausgestattete Theater bot Platz für 2.200 Zuschauer (nur übertroffen vom Teatro Real) und war wie andere große europäische Bühnen am neusten Stand der Technik, um spektakuläre Inszenierungen bieten zu können.

Nach einigen vielversprechenden Jahren wurden jedoch die angestrebten Ziele nicht erreicht und ab der Spielsaison 1879-1880 wurde der „Género chico“ eingeführt. Ab diesem Zeitpunkt und bis zu seiner Schließung 1929 war es das Zentrum der großen Erfolge des „Teatro por horas“. Unter den Madrider Fans war damals die letzte Aufführung mit dem Namen „La cuarta del Apolo“, die um Mitternacht begann, besonders beliebt.

Das Ausbreiten des „Teatro por horas“ führte zu einer großen Nachfrage an Stücken, die anfangs aus kurzen gesprochenen und bereits früher aufgeführten Zarzuelas bestanden. Das Angebot an kurzen Stücken war jedoch nicht ausreichend, das Publikum forderte konstant mehr ein und eine Uraufführung folgte der anderen. Dies zwang die Autoren dazu, immerzu neue Stücke zu liefern. Die beinahe industrielle Produktion führte zu einem für dieses Genre typischen Phänomen: Kooperatives Schreiben.

4.3.7 Subgenres des „Género chico“

Durch die Vielzahl an Stücken konnten verschiedene Variationen des Musiktheaters abgedeckt werden. Seit der Anfangszeit des „Teatro por horas“ bis zum Ende des 19. Jahrhunderts dominierten komische und volkstümliche Stücke, wie das Sainete, Pasillo,

Juguete cómico, Zarzuelita und Parodie. Am Beginn des 20. Jahrhunderts hielten dramatische Finale im Repertoire Einzug und neue Formen tauchten auf: die Operette, die Revista und das „Género ínfimo“. Jedes dieser Subgenres hatte Eigenheiten, die sie voneinander abhoben:

4.3.7.1 Das Sainete oder Pasillo

Auf das Sainete, das seit dem Tod von Ramón de la Cruz Ende des 18. Jahrhunderts in Vergessenheit geraten war, griff man zurück, um mit den Bufos konkurrieren zu können und ein eigenes Profil zu schärfen.

In der Zeit des „Género chico“ blieb es lange Zeit unverändert: kurze Dauer, milieutypische Szenen, niemals historisch, unterhaltsam komisch, unkompliziert und mit glücklichem Ende. (Mindlin, 1965).

Die Typologie der Personen entsprach den Tätigkeiten und dem Umfeld des Proletariats. Im Allgemeinen traten Personen auf, die dem einfachen Volk (Chulapas und Chulos²), einfachen Arbeitern und einer Mittelschicht aus Kaufleuten, Feuerwehrleuten, Hausmeistern, Wäscherinnen, Zigarrenarbeiterinnen, Gemüseverkäufern, etc. bestand, deren vulgärer Umgangston eine wichtige Rolle einnahm. Die Handlung spielte in ihrer Umwelt: auf der Straße, in Wäschereien, öffentlichen Bädern, Innenhöfen oder Werkstätten. (Espín. 1998, 187)

Obgleich Madrid die wesentliche Inspiration für die Handlung lieferte, kam auch Andalusien in einigen Stücken vor, z.Bsp. in *El baile de Luis Alonso* (1896) und *La boda de Luis Alonso* (1897), beide in Cádiz angesiedelt, vertont von Gerónimo Giménez (1852-1923) und mit Libretto von Javier de Burgos (1842-1902).

Zu den am häufigsten aufgeführten Werken zählen *La verbena de la Paloma* (1894), Libretto von Ricardo de la Vega (1839-1910) und Musik von Tomás Bretón (1850-1923), und *La revoltosa* (1897), Libretto von José López Silva (1861-1925), Carlos Fernández Shaw (1865-1911) und Musik von Ruperto Chapí (1851-1909).

4.3.7.2 Parodia

Ihren Ursprung hatte sie in den schelmischen Komödien des spanischen Goldenen Jahrhunderts und den satirischen Saineten von Ramón de la Cruz. Mit dem „Teatro por horas“ erreichte das Genre seinen Höhepunkt und zählte zu den beliebtesten Subgenres.

Eine ganze Reihe von Nachahmungen wurde angefertigt, aber besonders jene sind nennenswert, die sich auf bekannte Stücke beziehen. Der bedeutendste Komponist war Salvador María Granés (1840-1911). In der folgenden Tabelle werden die meistaufgeführten Stücke genannt:

Tabelle 4

Parodien von Opern.

Name der Parodia	Uraufführung	Komponist und Libettist	Originalwerk	Uraufführung	Komponist
<i>Carmela</i>	1891	Tomas Reig (18?-1891)	<i>Carmen</i>	1875	Georges Bizet (1838-1975)
<i>Dolores de cabeza o el colegial atrevido</i>	1895	Luis Arnedo (1856-1911) Salvador Granés (1840-1911)	<i>La Dolores</i>	1895	Tomás Bretón (1850-1923)
<i>La Golfemia</i>	1900	Luis Arnedo (1856-1911) Salvador Granés (1840-1911)	<i>La bohème</i>	1896	Giacomo Puccini (1858-1924)
<i>El barbero de Sevilla</i>	1901	Gerónimo Giménez (1852-1923) Manuel Nieto (1844-1915)	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1816	Gioacchino Rossini (1792-1868)
<i>La Fosca</i>	1905	Luis Arnedo (1856-1911) Salvador Granés (1840-1911)	<i>Tosca</i>	1900	Giacomo Puccini (1858-1924)
<i>Lorencín, o el camarero del cine</i>	1910	Luis Arnedo (1856-1911) Salvador Granés (1840-1911)	<i>Lohengrin</i>	1850	Richard Wagner (1813-1883)
<i>¡Simón es un lila</i>	1897	Luis Arnedo (1856-1911) Enrique López	<i>Samson et Dalila</i>	1877	Camille Saint-Saëns (1835-1921)

			Marín (1866-1919)			
<i>El Telémaco</i>	<i>viejo</i>	1869	Mariano Pina Domínguez (1840-1895)	<i>El Telémaco</i>	<i>Joven</i>	1866
						José Rogel (1829-1901)
<i>La pequeña vía</i>		1886	Gabriel Merino y Pichilo (1860-1903) Manuel Fernández Grajal (1838-1920)	<i>La gran vía</i>		1866
						José Rogel
<i>La viuda mucho más alegre</i>		1909	Luis Pascual Frutos (1872-1939)	<i>La alegre viuda</i>		1905
						Franz Lehár (1870-1948)

Quelle: Eigene Darstellung

4.3.7.3 La Revista

In einer Art Nachrichten-Revue wurden die Ereignisse eines Jahres, Monats oder von Tagen mit lose zusammenhängenden Szenen dargestellt. Es gab einen klaren Bezug zum Journalismus und politische und aktuelle Themen wurden besonders satirisch aufbereitet. Ohne einen linearen Handlungsstrang suggerierte das Stück nur ein Thema, wodurch mit jedem Hintergrund eine neue Szene einsetzte.

Die Revista übernahm wichtige Elemente der „Bufos Madrileños“, wie die sich überschlagenden Stimmen und die erotische Ausstrahlung der Suripantas.

Einer oder zwei der Darsteller übernahmen dabei die Rolle von Beobachtern oder Kommentatoren, die manchmal die Einleitung übernahmen, als Zeugen der Handlung auftraten oder sogar mit den Schauspielern in Dialog traten.

Die Personen waren entweder real, also alltägliche Gestalten, oder Allegorien (das Vaterland, die Glückseligkeit, die Elektrizität...). Es handelte sich um Einakter mit Apotheose am Ende. *La Gran Vía* (1886) mit Musik von Federico Chueca (1846-1908) und Joaquín Valverde (1846-1910), mit Libretto von Felipe Pérez González (1854-1910) sind die wichtigsten Stücke des Genres.

4.3.7.4 Juguete Cómico

Ein Genre französischer Herkunft, das durch die Übersetzungen der “Vaudevilles”

noch vor dem “Teatro por horas” beliebt war und bestens dem “Género chico” angepasst war. Es bestand aus einem Akt und hatte maximal sechs Darsteller.

Das *Juguete cómico* war ausschließlich dem Drama zugehörig bzw. dem Musiktheater, wenn Lieder und epochentypische Tänze (Polkas, Machichas, Garrotín...) eingeschoben wurden. Die Handlung und Charakteristik der Personen folgte einer konstanten Linie: Eine Liebesaffaire, bei der ein Darsteller Verwirrung stiftete (dem Vaudevilles entnommen) und die in der kleinbürgerlichen Welt angesiedelt war, ohne auf den Jargon der Gefängnisse oder Chulos zurückzugreifen. Und es nahm immer ein glückliches Ende.

Chateau Margaux von José Jackson (1852-1935) war das meist gefeierte Werk. Es beinhaltete einige musikalische Zwischenspiele des Komponisten Manuel Fernández Caballero (1835-1906), die wenig mit der Handlung in Zusammenhang standen.

Das Stück wurde mit außergewöhnlichem Erfolg im Teatro Variedades am 5. Oktober 1887 uraufgeführt und stand in den Folgejahren unzählige Male am Programm.

4.3.7.5 Die spanische Operette

Sie war ein Vorläufer des “Género chico” der “Bufos Madrileños” von Francisco Arderius und war stark von Offenbach beeinflusst. Diese Variante der französischen Operette war häufig am Ende des 19. Jahrhunderts anzutreffen. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts kam die Wiener Operette auf den Bühnen Spaniens in Mode, sodass die Werke von Leo Fall, Franz Lehár, Franz von Suppé und anderen übersetzt und adaptiert wurden.

So im Fall von *Der Graf von Luxemburg* (1909), von Lehár, uraufgeführt in Madrid unter dem Namen *El conde de Luxemburgo* (1910), dessen spanische Version deutliche Unterschiede zum Original aufwies. Das Libretto wurde von José Juan Cadenas (1872-1947) übersetzt und adaptiert. Der Komponist Vicente Lleó (1870-1922) organisierte die Musikstücke neu und fügte eigene Kompositionen hinzu.

In dieser Zeit befand sich der „Género chico“ bereits im Niedergang und die spanischen Autoren suchten einen Weg, das Genre mit neuen Kreationen zu beleben. Eines der ersten Stücke war die „biblische Operette“ *La Corte de Faraón*, uraufgeführt im Teatro

Eslava in Madrid am 21. Januar 1910. Mit Libretto von Guillermo Perrín (1857-1923) und vertont von Vicente Lleó war sie vielmehr eine Zarzuela, unter die man Elemente der Operette, Revista und sogar des Couplets mischte. Andere Stücke waren *La generala*, (1912), *El asombro de Damasco* (1916) und *El niño judío* (1918), die allesamt Wiener Walzer und Märsche beinhalteten. Dies stand in Kontrast zur Volkstümlichkeit der anderen Subgenres des „Género chico“, da streng genommen keine spanischen sondern internationale und exotische Themen am Programm standen, die durch eine reichhaltige Garderobe, Szenographie und Tänzerinnen untermalt wurden. Für gewöhnlich waren es Zweiakter.

Die wichtigsten Autoren waren Pablo Luna (1879-1942), Vicente Lleó, Rafael Calleja Gómez (1870-1938), Manuel Penella (1880-1939) y Amadeo Vives (1871-1932). Die Zarzuelita (auch komprimierte Zarzuela oder kleine Zarzuela genannt) Volkstümliche Geschichten wurden in einem Akt und drei Szenen dargestellt, wobei man den Rezitativ mit verschiedenen Volkstänzen und -liedern abwechselte.

Zwei Themen waren vorherrschend:

- 1) Die komische Dorf-Zarzuela, die in einem beliebigen Dorf Spaniens gegen Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelt war. Für gewöhnlich traten ein Bürgermeister, ein lokaler Machthaber, ein Gemeindevizepräsident, ein Militärangehöriger und eine junge Frau auf, die beiden letzteren verliebten sich dabei immer. Sein wichtigstes Stück war *Gigantes y cabezudos* (1898), Libretto von Miguel Echegaray y Eizaguirre (1848-1927), Musik von Manuel Fernández Caballero (1835-1906).
- 2) Die historische komische Zarzuela, die in früheren Zeiten, sogar Jahrhunderte früher, spielte. In dieser Zarzuela spielte das Militär eine noch größere Rolle, da es die glorreiche Vergangenheit in Anbetracht der aktuellen Krisen überhöhte.

Zu den wichtigsten Stücken zählt *Viva el rey* (1896), Libretto von Emilio Sánchez Pastor (1853-1935) und Musik von Ruperto Chapí (1851-1909).

4.3.7.6 Género ínfimo

Dabei handelte es sich um eine sehr kurze Aufführung, die zwei Varianten kannte:

Bei der ersten wurde eine thematisch unzusammenhängende Abfolge von Liedern dargeboten. Bei der zweiten wurden die Gesangsstücke von einem vagen Handlungsstrang zusammengehalten. Das bedeutsamste Stück war *Las Bribonas* (1908), Libretto von Antonio Martínez Viérgola (1872-1935) und Musik von Rafael Calleja (1870-1938).

5 Das 20. Jahrhundert

In den ersten Jahren spielte das Género Chico mit folgenden Titeln noch eine wichtige Rolle: *La tempranica* (1900), Libretto von Julián Romeá (1848-1903) und Musik von Gerónimo Gimenez (1852-1923); *El bateo* (1901) Libretto von Antonio Paso (1870-1958), Musik von Federico Chueca (1846-1908) und *Bohemios* (1904) von Amadeo Vives (1871-1932) mit Text von Guillermo Perrín (1857-1923) und Miguel de Palacios (1863-1920).

Trotz seines Erfolgs begann der Niedergang des Teatro por horas. Das Publikum, das der kurzen Darbietungen in allen seinen Subgenres bereits müde war, favorisierte erneut umfangreichere Handlungen, die länger dauerten und mehr musikalische Tiefe boten.

Schritt für Schritt hielt die Zarzuela grande wieder Einzug und stützte sich dabei auf das Muster des Género chico. Die Wiener Oper übte mit ihrer Eleganz und Brillianz großen Einfluss aus. Das Sainete, die Musikkomödie, die Operette und die regionale Zarzuela wurden auf zwei bis drei Akte ausgedehnt, die Gesangspartien wurden im Gegensatz zum Género chico anspruchsvoller und die Orchestersprache war fortschrittlicher als im 19. Jahrhundert. (García Franco & Regidor Arribas, 1999).

Durch die Dominanz mitteleuropäischer Genres begannen die Komponisten ausländische Rhythmen wie den Foxtrott³ einzuführen, obwohl sie bei der Wahl der Stilelemente auch weiterhin auf spanische Folklore und den Volkscharakter zurückgriffen. Dies schlug manchmal in übertriebenen Patriotismus um, was sich im Stück *El niño judío* (1918) von Pablo Luna mit dem berühmten Lied „De España vengo, soy española..“⁴ zeigt.

Maruxa (1914) von Amadeo Vives, *Las golondrinas* (1914) von José María Usandizaga und *El príncipe bohemio* (1914) von Rafael Millán (1893-1938) sind Beispiele für die erneute Beliebtheit. Die Revista hielt sich, wurde jedoch einigen Variationen unterzogen. Politische und soziale Fragen und aktuelle Themen verloren an Interesse, als 1915 die „Revista moderna“ auftauchte. Jetzt wurde die Rolle des Textes weitgehend zurückgesetzt und man legt mehr Wert auf die visuelle Komponente, indem man mehr auf Tänze und das Zeigen des weiblichen Körpers setzte. Während bei den pompösen Inszenierungen auf Luxus und Pailletten Wert gelegt wurde, war die Protagonistin des

Genre die „Vedette“, eine attraktive und knapp bekleidete Künstlerin, die für gewöhnlich keiner besonderer Gesangs- oder Schauspielgabe bedurfte, um das Publikum zu unterhalten.

Dazu Vizcaíno (1995): „Die Vedettes sind glamouröse Frauen, in der Werbung werden sie auch mit Skulpturen verglichen, und manche haben sogar eine gute Stimme.“ (Vizcaíno Casas, 1995, S. 25)

Je nach Qualitätsansprüchen eines Stücks, ihrer Laufbahn oder ihrer Schauspieltalente nannte man sie auch Super-Vedettes oder Primer-Vedettes.

Reyes Castizo „La Yankee“ (1900-195?), Conchita Leonardo (1902-1971) und Celia Gámez (1905-1992) zählten zu den beliebtesten.

Zu den bedeutendsten Stücken der Zeit gehören *Las castigadoras* (1927) von Jacinto Guerrero und das sehr beliebte Stück *Las Leandras* (1931) von Francisco Alonso (1887-1948).

5.1 Das silberne Zeitalter der Zarzuela

Ab 1920 erlebte die Zarzuela grande ihren Höhepunkt. Musikwissenschaftler nennen es „Das silberne Zeitalter der Zarzuela“⁵ und dieses dauerte bis zum Beginn des spanischen Bürgerkrieges⁶.

Der Einfluss der Wiener Operette hielt an, obwohl man sich auch von der spanischen und lateinamerikanischen Folklore inspirieren ließ.

In der Handlung stand weiterhin Madrid im Vordergrund, aber auch andere Regionen Spaniens, sowie ländliche, historische und exotische Regionen kamen vor.

In diesem Zeitraum wurde der Großteil jenes Repertoires aufgeführt, der auch heute repräsentativ ist: *Doña Francisquita* (1923) von Amadeo Vives), *La leyenda del beso* (1924) von Reveriano Soutullo (1880-1932) und Juan Vert (1890-1931), *La linda tapada* (1924) und *La parranda* (1928) von Francisco Alonso (1887-1948), *Sangre de Reyes* (1925) von Pablo Luna (1879-1942), *Los Gavilanes* (1923), *El huésped del sevillano* (1926) und *La rosa del azafrán* (1930) von Jacinto Guerrero (1895-1951), *El caserío* (1926) von Jesús Guridí (1886-1961), *Los de Aragón* (1927) und *La Dolorosa* (1930) von José Serrano (1873-1941).

Hervorzuheben sind die beiden wichtigsten Vertreter der Zarzuela grande, die ihr Fortbestehen bis ins späte 20. Jahrhundert ermöglichten: Federico Moreno Torroba (1891-1982) und Pablo Sorozábal (1897-1988). Der erstgenannte komponierte über 80 Gesangsstücke und widmete sich in seiner Spätphase besonders der Revista. Er schaffte es, die kultivierten Elemente der Romantischen Zarzuela und die volkstümlichen Elemente des Género chico zu verbinden.

Seine Stücke *La marchenera* (1928) y *La chulapona* (1934) hatten großen Erfolg, aber besonders für *Luisa Fernanda* (1932), eine Zarzuela in drei Akten, wurde er gewürdigt. Das Libretto des Duos Federico Romero (1886-1976) und Guillermo Fernández-Shaw (1893-1965) trug zum Erfolg bei.

Pablo Sorozábal schrieb Symphonien, Kammermusik und über zwanzig Zarzuelas. Die bedeutendsten darunter sind: *Katuska, la mujer rusa* (1931), *Adiós a la bohemia* (1933), *La del manojo de rosas* (1934) und *La tabernera del puerto* (1936).

5.2 Der Niedergang der Zarzuela

Obwohl das Genre gerade durch die Qualität seiner Musikstücke und die große Beliebtheit beim Publikum florieren konnte, zeigten sich erste Zeichen des Niedergangs. Der wachsende Einfluss der Operette, sowie die Verbreitung ausländischer Tanzrhythmen durch Grammophon und vor allem durch das Radio vertieften die Krise der Theaterwelt, die nach dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs im Sommer 1936 noch vertieft wurde.

Nach Ende des Krieges wurden einige Stücke wie *Black el payaso* (1942), *Don Manolito* (1943), *Las de Caín* (1958) von Pablo Sorozábal und *El cantar del organillo* (1949) und *María Manuela* (1957) von Moreno Torroba uraufgeführt. Das Publikumsinteresse war jedoch auf frivole und weniger kostspielige Produktionen gerichtet. (Alier, 2002)

Das Aufkommen von neuen Unterhaltungsmedien wie Kino und Fernsehen trugen ebenso das ihre bei.

Andere anerkannte Autoren wie Francisco Alonso oder Jacinto Guerrero kehrten der

Zarzuela den Rücken zu und widmeten sich dem Komponieren von Revistas, die wirtschaftlich einträglicher waren.

5.3 Der Untergang der Zarzuela

Ab den 60er-Jahren hatte das Genre den Tiefpunkt erreicht. Die traditionelle Zarzuela, die vor dem Bürgerkrieg komponiert worden war, zog auch weiterhin Publikum an, aber es fehlte an Werken, um das Repertoire zu erneuern. Die neue Generation von Komponisten richtete ihre Bemühungen auf andere Musikshows. Verschärft wurde die Krise dadurch, dass die elitäre Musikkritik die volkstümlichen Elemente der Zarzuela und ihre eingängige Musik für das einfache Publikum verachtete und in Verruf brachte.

Nur im Bereich der Plattenproduktion konnte ein Aufschwung verzeichnet werden. Die technische Erfindung von Langspielplatten ermöglichte die komplette Aufnahme einiger der beliebtesten Titel. Dieser Trend blieb auch nach dem Aufkommen von CD und DVD in den 1980ern und 90ern gleich.

Mit dem Tod seiner letzten beiden bedeutenden Komponisten war das Ende des Genres eingeläutet: Moreno Torroba starb 1982, Zorozábal 1988.

Mit Unterstützung des Spanischen Kulturministeriums konnte der Betrieb im Teatro de la Zarzuela in Madrid 1998 wieder aufgenommen werden. Dort werden pro Spielsaison die bedeutendsten Stücke vom Barock bis hin zur Zarzuela grande des 20. Jahrhunderts aufgeführt.

Möglicherweise ist dies ein erster Schritt in Richtung einer Wiederbelebung des Genres. Es bleibt zu hoffen, dass eine kommende Generation von Komponisten dadurch inspiriert und neues Publikum erreicht wird. So könnte der Zarzuela wieder jene Anerkennung zuteil werden, die sie verdient.

6 Quellen

6.1 Literaturverzeichnis

Alier, R. (2002). *La Zarzuela*. Barcelona: Ediciones Robinbook

Stein, L. K. (1997). La Zarzuela y sus convenciones. En *Música y literatura en la península ibérica 1600-1750*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Bordas, C., Carreira, X. M., Cascudo, T., Carreras, J., González-Quiñones, J., Doderer, G., y otros. (2000). *La música en España en el siglo XVIII*. (M. Boyd, J. J. Carreras, Edits., & J. M. Leza, Trad.) Madrid: Cambridge University Press.

Covo, A. (2000). *superopera.com*. Recuperado el 1 de 05 de 2018, de <http://www.superopera.com/zarzuela2.htm>

Prieto Marugán, J. (2016). *Tonadillas de Blas de Laserna-Cuaderno didáctico*. Madrid: Teatro de la Zarzuela.

García Franco, M., & Regidor Arribas, R. (1999). *La Zarzuela*. Madrid: Acento Editorial.

Subirá, J. (1933). *La Tonadilla escénica*. Editorial Labor.

Cotarelo y Mori, E. (1934). *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a finales del s.XIX*. Madrid: Tipografía de archivos Olózaga.

Espín Templado, M. d. (1987). La zarzuela: esquema de un género español. En A. Amorós, *La Zarzuela de cerca* (pág. 285). Madrid: Espasa-Calpe.

Weber, C. (2002). *The Zarzuela Companion*. Oxford: Scarecrow Press, INC.

Mindlin, R. (1965). *Die Zarzuela*. Zürich: Atlantis Verlag.

6.2 Internetquellen

- 1) www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=3
- 2) www.galeon.com/carisa/genchi2.htm
- 3) www.march.es/musica/jovenes/zarzuela/aniceta.asp
- 4) www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/index.html
- 5) www.cervantesvirtual.com/obra/simon-es-un-lila-parodia-de-la-opera-sanson-y-dalila-en-un-acto-dividido-en-tres-cuadros-y-un-intermedio-original-y-casi-toda-en-verso--0/
- 6) www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sainete-lirico/html
- 7) www.lazarzuela.webcindario.com/Cantab/cant_c.htm
- 8) www.zarzuela.net/index_es.htm
- 9) www.zarzueleros.com

6.3 Abbildungsverzeichnis

Tabelle 1

Schema einer Performance im spanischen Theater. 17. Jahrhundert.....17

Tabelle 2

Opera Versionen in Zarzuela.....42

Tabelle 3

Liste der erfolgreichsten Zarzuela Grande.....45

Tabelle 4

Parodien von Opern56

7 Eidesstattliche Erklärung

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialien.

Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“

Innsbruck, 29.03.2019
Ort, Datum



Unterschrift