

ANALECTA MUSICOLOGICA

VERÖFFENTLICHUNGEN DER MUSIKGESCHICHTLICHEN
ABTEILUNG DES DEUTSCHEN HISTORISCHEN
INSTITUTS IN ROM

BAND 16/I

1976

ARNO VOLK VERLAG HANS GERIG KG KÖLN

ITALIENISCHE OPERNARIEN
DES FRÜHEN SETTECENTO
(1720-1730)

von

REINHARD STROHM

ERSTER TEIL:

STUDIEN

1976

ARNO VOLK VERLAG HANS GERIG KG KÖLN

INHALT

VORBEMERKUNG	VII
EINLEITUNG	1
1. BESCHREIBUNG EINZELNER ARIEN	21
2. VIER STUDIEN ZUR KOMPOSITIONSTECHNIK DER ARIEN	
UM 1720-1730	71
DIE PARTITURGESTALTUNG	72
Der Wandel des Generalbasses und die instrumentale Figurierung	72
Zur Bedeutung der Partitur in den Opernarien des frühen 18. Jahrhunderts	81
Partitur, Besetzung und Satz	85
Techniken der Partiturgestaltung	87
Konzertieren	90
Unisono-Techniken	95
Melodie - Begleitung	100
Zum Orchestersatz	103
VERS UND RHYTHMUS	111
Die italienischen Versarten und ihre Bedeutung für die Oper	111
Die Taktarten in den Arien um 1720-1730	117
Deklamationseinheit und Tempo	121
Der musikalische Rhythmus in Abhängigkeit von Vers und Takt	125
Kadenzabstand	126
Akzentschema	129
Deklamationsrhythmus	137
Grenzen der rhythmischen Bedeutung des Verses	144
Melismatische Unterteilung	144
Hiat und Dihärese	148
Tanzrhythmen	150



32

167 17858

MUSIKALISCHE GLIEDERUNG UND TEXTGLIEDERUNG	152
Über musikalische Gliederung	152
Über Gliederungsprobleme der Textvertonung	160
Nachvollziehen der Textstruktur	160
Eingreifen in die Textstruktur	165
Theoretische Forderungen	166
Die Praxis	168
DIE DACAPOANLAGE	181
Über den Begriff der Dacapoanlage	181
Zur Geschichte der Arienanlage bis 1720	184
Die Dacapoanlage und ihre Teile seit 1720	195
Funktion und Arten des Anfangsritornells	195
Allgemeine Unterschiede zwischen Ritornellen und Gesangsteilen	201
Die Anordnung des Materials in Anfangsritornell und erstem Gesangsteil	205
Die übrigen Ritornelle	207
Der zweite Gesangsteil	210
Der Mittelteil	213
Die tonale Ordnung	217
3. ARIENCHARAKTERE UND INHALTSDARSTELLUNG	223
Die semantische Einheit der Arien	224
Zur Frage der Arientypologie	228
Die semantische Funktion einiger Kompositionsmittel	232
Ariencharaktere und Gesamtdisposition des <i>dramma per musica</i>	239
Entlehnung, Parodie, <i>Pasticcio</i>	245
LITERATURVERZEICHNIS	261

VORBEMERKUNG

Allen denen, die mir geholfen haben, die vorliegende Arbeit zu schreiben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Auf Anregungen von Giovanna Gronda (Villa d'Adda) und Francesco Degrada (Milano) geht die Wahl des Themas zurück; meine verehrten Münchner Lehrer Professor Thrasybulos Georgiades und Professor Wolfgang Osthoff, denen ich den größten Teil meiner wissenschaftlichen Ausbildung verdanke, haben Hinweise zum Thema und wertvolle Ratschläge zur Durchführung der Arbeit gegeben; Professor Carl Dahlhaus, Berlin, hat sie in einem wichtigen Stadium als Doktorarbeit übernommen und durch seinen wissenschaftlichen und praktischen Beistand ausschlaggebend und bis zum Ende gefördert. Wichtige Hinweise verdanke ich vor allem Ortrun Landmann (Dresden) und Sven H. Hansell (Iowa City); bei der Zusammenstellung des Quellenmaterials unterstützten mich außerdem die Mitarbeiter des RISM Gertraud Haberkamp, Liesbeth Weinhold, Jutta Theurich und Richard Andrews, sowie Helmut Hucke (Frankfurt), Sergio Paganelli (Bologna) und Claudio Sartori (Milano).

Die Stiftung Maximilianeum hat mich u. a. durch Sonderzuwendungen für Bibliotheksreisen und die Anschaffung von Mikrofilmen unterstützt. Daß die Arbeit im Druck erscheinen kann, verdanke ich der Initiative und unermüdlichen Mithilfe des Herausgebers, Friedrich Lippmann, sowie der Aufgeschlossenheit des Verlegers, Arno Volk.

Der erste Band hat im Frühjahr 1971 dem Fachbereich für Kommunikations- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Berlin als Dissertation vorgelegen.

EINLEITUNG

I.

Im Italien des frühen Settecento war komponierte Musik sowohl ihrer Beschaffenheit als auch ihrer gesellschaftlichen Funktion nach durch die Stätten charakterisiert, an denen sie erklang. Mehr als die Kirchenmusik (*musica da chiesa*) und die Salon- oder Konzertmusik (*musica da camera*) war die Opernmusik (*musica da teatro*) mit dem sozialen Leben verflochten; weniger als die anderen Gattungen war sie ihrer Beschaffenheit nach durch Regeln festgelegt. Dies hängt damit zusammen, daß sie am stärksten von allen Musik-, ja Kunstgattungen zur Ware geworden war, die sich für Geld kaufen ließ und mit der Geldgewinne erzielt wurden. Die Oper war - als Stätte und als Veranstaltung - ein Schauplatz politischer, geschäftlicher, privater Auseinandersetzungen vor und hinter den Kulissen; Opernmusik begleitete öffentliche und private Feste, Karneval, Märkte und Messen (*fiere*) - das Musiktheater selbst war Fest, Maskerade und Geschäftsunternehmen zugleich.

So wie das Sprechtheater der Zeit die bildenden Künste als Gehilfen heranzog, so machte sich die Oper ihrerseits noch die Erfahrungen von Sprechdrama und Komödie zunutze. Poeten und Poesie stellte sie in ihren Dienst. Die Stoffe der Literatur von Homer und Aischylos bis zu Cervantes und Racine wurden in der Oper verwertet - intensiver und extensiver als anderswo. Mit Geschichte und Mythos wurde das italienische Publikum weniger durch die Leseliteratur als durch das Musiktheater bekannt.

Auch unter den musikalischen Gattungen selbst entsteht im frühen Settecento eine Art Gravitation zum Musiktheater hin. In Oratorium, *dramma sacro*, vokalem und instrumentalem Kirchenkonzert ahmt man sowohl dessen musikalische Strukturen als auch dessen Darbietungsweise nach. Assimiliert und schließlich fast völlig verdrängt wurde die vokale „*musica da camera*“. Opernarien erklangen hinter Klostermauern¹, *Intermezzi* im Priesterseminar². Der musikalische „Virtuose“, der Reichtümer erwarb, war eher der Opernsänger als der Instrumentalmusiker; die Stellung eines Paganini im Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts hat im 18. Jahrhundert ein Farinelli inne. Antonio Vivaldi, einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit, erzielte jedenfalls materielle Gewinne vornehmlich als Opernimpresario.

¹ Einige Arien aus *Siroe re di Persia* von Metastasio und Porpora (Rom, Teatro delle Dame, Karneval 1727) wurden auf besonderen Wunsch nach der öffentlichen Aufführung in einem Kloster vorgetragen. Vgl. A. De Angelis, *Il Teatro Aliberti o delle Dame...*, Tivoli 1951.

² Zwei *Intermezzi* von Fr. Feo (*Coriandolo speciale* und *Don Chisciotte in Sierra Morena*) wurden nach Grove's Dictionary, 5th Ed., im Karneval 1726 im Seminario Romano aufgeführt.

Die Situation des italienischen Musiktheaters im frühen 18. Jahrhundert scheint mir wesentlich durch drei Momente gekennzeichnet: erstens durch die Nivellierung der vielfältig abgestuften, teilweise lokal bedingten Unterschiede zwischen den musiktheatralischen Formen und durch die Entflechtung von „tragischem“ und „komischem“ Bereich; zweitens durch die Gründung eigener stehender Opernhäuser in zahlreichen Städten und den Zerfall der Wandertruppen; drittens durch die Emanzipation der meisten Theater aus der höfischen Vergnügungssphäre und die Umwandlung in private Profitunternehmen.

Diese drei Momente, die selbstverständlich miteinander zusammenhängen, bezeichnen auch wichtige graduelle Unterschiede zum Opernleben etwa nördlich der Alpen, wo sie entweder erst später oder gar nicht zum Durchbruch kamen³. Innerhalb Italiens selbst war Venedig mit solchen Entwicklungen schon im 17. Jahrhundert vorausgegangen; nun zogen auch viele andere Städte und Territorien nach, was seinerseits eine Nivellierung lokaler Unterschiede bedeutet. Zum ersten Moment ist zu erläutern, daß die „Oper“ im Sinne des 18. Jahrhunderts, nämlich die vollständig gesungene dramatische Bühnendarstellung, im 17. Jahrhundert zwar vorhanden, aber keineswegs die Regel war. Ballette und Aufzüge, die oft nicht an eine feste Bühne gebunden waren, *commedia dell'arte* und traditionelle literarische Formen wie die „*favola pastorale*“, die sich nicht immer der Musik bedienen mußten, *Serenata* und geistliches Theater, die des Bühnenspiels nicht unbedingt bedurften - sie alle traten im 18. Jahrhundert quantitativ und qualitativ hinter dem „*dramma per musica*“ als sowohl literarisch wie musikalisch festgefügtter Theaterdarbietung zurück; nur manches von der früheren Darbietungsfreiheit hat sich in jene Theaterformen gerettet, die nun auf die komische Gattung „*Intermezzo*“ einerseits und die bürgerlich-proletarische Stilebene „*commedia per musica*“ (in Neapel) oder „*dramma giocoso per musica*“ (später in Venedig) andererseits eingeschränkt wurden. Dementsprechend zeigt sich auch in der Terminologie für die Opernvorstellungen die Tendenz von der Vielfalt zur Einheitlichkeit⁴; es darf hier angemerkt werden, daß die neuerliche, weniger einschneidende Umschichtung der Begriffe zu der Polarität „*opera seria*“ - „*opera buffa*“ erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eingetreten ist.

Der Unterschied zwischen Operaufführungen in stehenden Opernhäusern und durch Wandertruppen liegt vor allem im Anteil der Instrumentalmusik und der bildenden Künste: Weder größere Orchester noch Bühnenbilder lassen sich ohne

³ Vor allem an den katholischen Höfen Wien, München und Dresden war die Oper als Institution während des ganzen 18. Jahrhunderts an den Hof gebunden. Die besondere Situation der Londoner Oper ist aus Händels Lebensgeschichte bekannt. Allein in Hamburg ist die Organisation des Opernlebens etwa der Venedigs vergleichbar.

⁴ Vgl. E. J. Dent, *The Nomenclature of Opera* ML XXV (1944), p. 132-140 und 213-216.

weiteres transportieren. Wollte man sich dieses umfangreicheren Apparats bedienen - und dahin ging allerdings die Tendenz -, so mußte man einerseits stehende Opernhäuser bereitstellen⁵, andererseits das künstlerische Angebot vereinheitlichen. Das, was früher die ganze Aufführung gebildet hatte, nämlich Gesang und Text, wurde zu einem Teil davon; nicht mehr komplette Aufführungen wurden von Operntruppen von Ort zu Ort getragen, sondern einzelne Künstler reisten von Theater zu Theater, um an eigens zusammengestellten Aufführungen teilzunehmen. Einheitliche Opernformen gewährleisteten sowohl die Freizügigkeit der Künstler zwischen verschiedenen Theatern als auch die Aufnahmefähigkeit der Theater für verschieden zusammengestellte Ensembles. Die Wandertruppen, die es im 18. Jahrhundert noch gab⁶, mußten sich meist auf Intermezzi beschränken, wo sie mit geringerem technischen Apparat auskamen, oder auf Vorführungen in kleineren Städten, wo die Ansprüche noch geringer waren. Der Spielplan der großen Theater dagegen wurde zunehmend von ortsansässigen Impresari organisiert, die sich Komponisten und Vokalensembles selbst zusammenholten⁷.

Die Oper war im 17. Jahrhundert überall, mit Ausnahme Venedigs, innerhalb der höfischen und aristokratischen Sphäre gediehen - sei es, daß sie überhaupt nur in den Residenzen aufgeführt wurde, sei es, daß die „öffentlichen“ Aufführungen zuallererst der eigenen Unterhaltung des Hofstaates oder der aristokratischen Träger zu dienen hatten. Damit, daß die Oper das höfische Leben begleitete, hängt auch die oben erwähnte Flexibilität ihrer Darbietungsformen zusammen. Die beteiligten Künstler mit Einschluß des Impresario (Intendanten) verrichteten Dienstleistungen für den Hof oder die aristokratischen Träger.

⁵ An einigen wichtigen Theaterneugründungen oder Wiedereröffnungen nach langer Schließungszeit seien genannt: in Neapel das Teatro della Pace (1718 erbaut, 1724 eröffnet), in Rom die Theater Valle (1726; das erste dramma per musica 1730), Argentinia (1732), Tordinona (1734) und vor allem das für die Geschichte des dramma per musica wichtige Teatro Aliberti, später delle Dame (1717), in Florenz das Teatro della Pergola (1712), sowie Gründungen in kleineren Städten, wie z. B. in Verona das Theater der Accademia Filarmonica (1732); in Fano wurde 1718 das Teatro della Fortuna wiedereröffnet (vgl. J. C. Nemeitz, *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien*, Leipzig 1726, p. 127).

⁶ Über die Familientruppe des Bologneser Librettisten und Komponisten Buini berichtet L. Frati, *Musicisti e cantanti bolognesi nel settecento*, RMI XXI (1914), p. 189 ff.; über den Sänger und Impresario Denzio, der gegen 1730 Aufführungen in Prag veranstaltete, T. Volek, *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, AMI 39 (1967), p. 64-72. Das Intermezzo-Gespann Ristorini-Ungarelli bereiste in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts mehrere Länder Europas.

⁷ Eine andere Art des Transports von fertigen Aufführungen eignete sich manchmal in bestimmten Territorialstaaten, z. B. im Herzogtum Parma und im Großherzogtum Toskana, wo es außer dem Theater in der Residenzstadt (Parma bzw. Florenz) noch anderswo ein Provinztheater gab (Piacenza bzw. Pisa und Livorno), das in einer anderen Saison dieselbe Oper übernehmen konnte; doch wechselten auch bei solchem Ausleihverkehr meist die Gesangsbesetzungen.

Selbstverständlich wurden bei dieser Art der Organisation Geldgewinne weder angestrebt noch erzielt⁸. So ist es auch nördlich der Alpen (mit Ausnahme Hamburgs und zum Teil Londons) im 18. Jahrhundert und in gewisser Weise bis heute geblieben. Im Italien des frühen Settecento jedoch spaltete sich eine eigene Trägerschicht vom Hofe ab, bzw. sie erwarb die wirtschaftliche Verantwortung für die stehenden Opernhäuser: die freien Impresari, zu denen neben Aristokraten auch Angehörige des Bürgertums zählten und die mit der Veranstaltung von Opern ein Profitinteresse verbanden⁹.

Zwei Fragen ergeben sich: erstens wie der „Zuschußbetrieb“ Oper überhaupt in ein Profitunternehmen umgewandelt werden konnte, und zweitens, warum sich dieses System trotz der zahllosen Impresario-Bankrotte doch mancherorts fast zwei Jahrhunderte lang gehalten hat.

Der Grund für beides ist, daß die Oper nach dem Prinzip des Mehrwerts produziert und verkauft wurde. Die Impresari bezahlten aus eigener Tasche die Pacht für das Theater einerseits und den Arbeitslohn der Künstler andererseits. Dies waren feste, kalkulierbare Preise. Hingegen konnte der Erlös durch die Eintrittsgelder die Selbstkosten um ein Vielfaches übersteigen¹⁰, und an diesen Gewinnen wurden die Künstler nicht beteiligt. Jedenfalls nicht unmittelbar, denn freilich stieg mit dem Erfolg auch das Durchschnittshonorar der Künstler - es wurde aber von den Impresari nicht mit den Durchschnittseinnahmen, sondern mit den Mindesteinnahmen balanciert¹¹. Der Opernunternehmer war von

⁸ Ebenso prunkvoll wie exklusiv waren z. B. die Privataufführungen der Mediceerherzöge in der Villa von Pratolino bei Florenz, die Opern am Hofe des Kardinals Ottoboni in Rom (vgl. dazu P. Kast, Artikel *Ottoboni* in MGG) und der Königin Maria Casimira von Polen (vgl. für beide R. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953, p. 37-55).

⁹ Aus dem Briefwechsel eines adligen Impresario berichtet L. Frati, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, RMI XVIII (1911), p. 64 ff. Über die neapolitanischen Impresari Carasale, Galdieri, Grossatesta (der vorher in Venedig tätig war), Del Pò und andere vgl. B. Croce, *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari 1916. Bedeutende Impresari der Jahre um 1720-1740 waren in Mailand G. F. Brivio, in Rom G. Polvini Faliconti und der mit Metastasio befreundete Fr. Cavana. Eine Namenliste für Venedig bei T. Wiel, *I teatri musicali di Venezia nel Settecento*, Venezia 1897. Ofters versuchten sich die Erbauer und Besitzer von Theatern als ihre eigenen Impresari, z. B. der Conte d'Aliberti in Rom, der dadurch verarmte.

¹⁰ Eine handschriftliche Eintragung in einem Exemplar des Librettos zu L. Vincis Oper *Publio Cornelio Scipione* (Neapel 1722), das sich im Konservatorium Neapel befindet, lautet folgendermaßen: „Per la musica di quest'opera l'impresarij fecero molto guadagno con riponerli, per ogni sera, che s'è rappresentata, le spese.“

¹¹ Über die rücksichtslos ausbeuterische Rolle, die in Venedig zeitweilig Antonio Vivaldi und seine Kompagnons Santurini bzw. Orsatti spielten, lassen sich bei R. Giaretto, *Vivaldi*, Milano 1965, verschiedene dokumentarisch belegte Einzelheiten nachlesen. Dies dürften aber Sonderfälle in der allgemeinen Praxis gewesen sein, die nur eben keine Gewinnbeteiligung der Künstler zuließ. Benefizaufführungen zugunsten des Komponisten oder der Sänger, wie sie in London und in Hamburg (dort sogar manchmal unter der Leitung der betreffenden Sängerinnen) veranstaltet wurden, waren offenbar in Italien nicht üblich.

Nachfrage und Konkurrenzdruck abhängig; er konnte aber den Konkurrenzdruck auf die Honorare abwälzen; in der Tat war die Konkurrenz etwa unter den Sängern unvorstellbar hart und nahm bisweilen brutale Formen an. Die Verluste, die der Unternehmer zu fürchten hatte, waren nicht höher als das von ihm selbst eingebrachte Kapital (während etwa die deutschen Fürsten einfach die Staatskasse plünderten), und sie wurden nicht selten von den abhängigen Künstlern mitgetragen. Das „Bankrottssystem“ erklärt auch die relative Stabilität der kapitalistischen Wirtschaftsform der Oper. In manchen Städten läßt sich gut beobachten, wie in kurzen Abständen ein Impresario nach dem anderen Bankrott macht und sich immer wieder ein neuer findet, weil die Aussichten auf vielfache Gewinne doch zu verlockend sind. Um ihre Selbstkosten zu senken, beteiligten sich zahlreiche Impresari der Zeit selbst in irgendeiner Weise an der Produktion. Personalunionen wie Komponist - Impresario, Sänger - Impresario, Librettist - Impresario oder Theaterarchitekt - Impresario sind an der Tagesordnung.

Die Art des Unternehmerrisikos ergibt sich aus der besonderen Beschaffenheit des Produktes Oper. Weniger gewichtig ist dabei der Umstand, daß sich die Nachfrage schlechter kalkulieren läßt als bei anderen Waren. Hiergegen gab es zahlreiche Sicherungen (ähnlich wie heute): vor allem durch Abonnements und Verkauf der Logen¹². Viel bedeutsamer ist, daß der Impresario die Nachfrage, selbst wenn er sie einigermaßen kalkulieren konnte, niemals ausschöpfen konnte. Dies unterscheidet die Oper als Produkt nicht nur von vielen außerkünstlerischen Produkten, sondern auch von den meisten künstlerischen. Sie läßt sich weder transportieren, noch lagern, noch beliebig neuproduzieren. Wenn eine Oper ein Erfolg wird, mag anderswo Nachfrage dafür entstehen, aber die räumlichen und technischen Voraussetzungen des Theaters sind dort nicht dieselben; es muß neu einstudiert, in Szene gesetzt werden, dieselben Künstler sind nicht verfügbar; auch Wiederholungen am gleichen Ort in der nächsten Spielzeit bedeuten neues Risiko, neue Verträge; letztlich kann nur an ein und demselben Ort in einer Spielzeit ein Erfolg ohne Neuinvestitionen in klingende Münze umgewandelt werden. Es gibt keinerlei Urheberrechtsschutz: Die Musik wird von den Komponisten, den Sängern wiederverwertet oder unter der Hand von den Kopisten weiterverkauft; erst recht der Text ist frei. So zerfällt das vielseitige, diffizile Gesamtgebilde Oper nach jeder erfolgreichen stagione wieder in seine Einzelteile. Das Nachsehen hat in diesem Fall allein der Impresario, der nur am Ganzen

¹² Über Eintrittspreise und viele andere Einzelheiten des Opernbetriebes in Venedig um 1720 berichtet J. C. N e m e i t z a.a.O. p. 74 ff. Die Logenplätze wurden meist nicht frei verkauft, sondern die Logen für die halbe oder ganze Karnevalssaison vermietet (in Rom waren die Abonnements für die zweite Karnevalshälfte die beliebteren, die zweite Saisonoper aufwendiger und besser einstudiert), für mehrere Jahre vermietet oder ganz verkauft. Dabei konnte man auch so vorgehen, daß die Geldgeber für den Bau oder die Erhaltung des Theaters ihren Kapitalanteil in Form des Besitzes von einzelnen Logen sicherten.

verdienen kann, gegenüber dem künstlerischen Personal, und zwar am wenigsten gegenüber den Theaterarchitekten, Bühnen- und Kostümbildnern, die ihre Produkte an Ort und Stelle zurücklassen müssen, am meisten gegenüber den Sängern. Denn wenn die Oper als Ganzes nicht monopolisierbar ist, so ist es doch eine ihrer wichtigsten Konstituenten: die menschliche Stimme. So erklärt es sich, daß die Opernsänger, die generell ausgebeutet werden, dennoch im Einzelfall, sofern sie erfolgreich sind, weitaus größere Reichtümer anhäufen können als jeder andere an der Oper Beteiligte. Dies gilt besonders für die Kastraten¹³, deren Stimme erst recht etwas Unwiederholbares ist. Die Hegemonie der Kastraten im italienischen Settecento ist nur sekundär ein ästhetisches Phänomen; primär hängt sie mit der Wirtschaftsform der Oper zusammen.

Eine besondere, und wenn man so will, wirtschaftlich besonders ungünstige Stellung haben in diesem Ganzen der Textdichter und der Komponist. Mit dem übrigen Personal verbindet sie der Nachteil, daß sie für im voraus festgelegte Honorare arbeiten; mit dem Impresario teilen sie das Risiko, daß ihre Produkte von anderen weiterverkauft werden können, da sie sowohl schriftlich festgelegt (im Gegensatz zur Gesangs- oder Tanzleistung) als auch transportabel sind (im Gegensatz etwa zum Bühnenbild). Deshalb verbinden sich bei der wirtschaftlichen Absicherung dieser Berufe die Methoden der einen mit denen der anderen Seite.

Der Librettist begibt sich am konsequentesten seines Monopols, indem er seine Texte im Druck verbreitet - dafür versucht er an diesen selbst unmittelbar zu verdienen, indem er die Libretti persönlich verlegt, verkauft, und sie sich vom Widmungsträger durch einmalige Zuwendungen honorieren läßt. Daß die Lage der Librettisten trotzdem wirtschaftlich am unsichersten zu sein pflegt, ist interdependent damit, daß diese meist ohnehin den besitzenden Schichten angehören - im strikten Gegensatz etwa zu den Sängern und Orchestermusikern und in Parallelität zu anderen „letterati“¹⁴. Librettisten und Komponisten suchen am häufigsten die Gewinnbeteiligung durch eigene Impresario-Aktivität. Im Gegensatz zum Textdichter muß und kann sich der Komponist meistens auf eine feste Anstellung als Hof- oder Kirchenkapellmeister oder als maestro an Konservatorien stützen, ebenso wie auch die Sänger mehr oder weniger regelmäßig bezahlte Stellen bei Hofkapellen und im persönlichen Dienst am Hofe haben können. Er kann und muß seine Produkte auch etwas wirksamer schützen, indem er sie nur handschriftlich verbreitet; dafür verliert er zumeist das Recht am fertigen Opernautograph. Er muß sich, wenn er weiterverdienen will, um immer neue Aufträge (scrittura) bemühen; in der neuen Oper kann er die Arien unterbringen,

¹³ Vgl. F. H a b ö c k, *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Stuttgart 1927.

¹⁴ Die feste Anstellung als Hofdichter wurde den Italienern Stampiglia, Pariati, Zeno und Metastasio in Wien zuteil, nicht in Italien.

nicht aber die Rezitative. Er kann sich etwas besser als der Textdichter, aber ebenfalls nur ungenügend dagegen schützen, daß andere sein opus zu Geld machen. Ihn trifft dagegen härter der Wandel des Publikumsgeschmacks, da Kompositionen nachweislich schwieriger umzuarbeiten sind als Theaterstücke.

Der rasche Wechsel der musikalischen Nachfrage beim Publikum, der von den Zeitgenossen schon bemerkt wurde¹⁵ und der im Vergleich zum heutigen Repertoire-System besonders auffällt, scheint mir weniger ein grundlegendes kulturgeschichtliches Phänomen als vielmehr ein Symptom allgemeinerer Erscheinungen zu sein. Zunächst ist anzumerken, daß es sich dabei innerhalb der Oper des frühen Settecento eher um ein traditionelles Element handelt. Schon seit etwa 1730 gibt es in der Oper nämlich Anzeichen eines musikalischen Historismus¹⁶, der Aufführungen von Kompositionen auch verstorbener Komponisten in größerer Zahl zuließ. Dies kam dem Nachruhm besonders zweier Komponisten zugute, die beide sehr jung gestorben waren und die bei normalem Lebensalter die meisten Wiederaufführungen ihrer Werke noch erlebt hätten: Leonardo Vinci (1696 bis 1730)¹⁷ und Giambattista Pergolesi (1710 bis 1736). Bei beiden ist zu beobachten, wie ihr früher Tod und die darum entstehende Legendenbildung der Verbreitung ihrer Werke nachgeholfen haben¹⁸. Hand in Hand mit dem Aufkommen des Historismus in der Oper geht eine Verfestigung des musikalischen Werkbegriffs, die allerdings vor Mozart nur sehr langsam voranschritt. Dies in deutlichem Gegensatz zu anderen musikalischen Gattungen. Es ist keine triviale Feststellung, daß die Hoffnung auf Nachruhm im Bereich der Musik vor allem an die im Druck verbreiteten Werke geknüpft wurde; das gedruckte und numerierte (im Settecento vor allem instrumentale) „opus“ kam einfach dem literarischen opus am nächsten, das seinen Anspruch auf Nachruhm klassischen Traditionen entlehnte, ihn aber nur vermittels seiner spezifischen Warenform durchzusetzen vermochte. Mit dieser Gegenüberstellung wird vielleicht deut-

¹⁵ Vgl. H. H u c k e, *Die neapolitanische Tradition in der Oper*, Kongreßbericht New York 1961, Bd. 1, p. 261, mit Zitaten aus den *Lettres familières* des Präsidenten De Brosses vom Jahre 1739.

¹⁶ Vgl. H. H u c k e, a.a.O.

¹⁷ Neuere Forschungen von U. Prota-Giurleo machen wahrscheinlich, daß von den beiden früher zur Diskussion stehenden Daten 1690 und 1696 das letztere Vincis Geburtsjahr richtig wiedergibt. Vgl. U. P r o t a - G i u r l e o, *Leonardo Vinci, Il convegno musicale II* (Torino 1965), p. 3-11.

¹⁸ Bei Vinci weist zum Beispiel das Titelblatt eines unterschobenen Oratoriums (in der Amalienbibliothek, heute in BRD-B) darauf hin: *Oratorio Sacro. Il Sacrificio di Jepht. Del Sig. re Leonardo Vinci. Questa fù l'ultima Opera sua, che fece, che morì avvelenato*. Sowohl die Zuschreibung an Vinci als auch der melodramatische Nachsatz sollten natürlich den Preis der Handschrift erhöhen. Zu dieser und einer anderen Oratorienfälschung vgl. H. H e l l, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 19), p. 449 ff. Zu Pergolesi vgl. F. W a l k e r, *Pergolesi Legends*, *Monthly Musical Record* 82 (1952), p. 144-148 und 180-183.

licher, was die Opernkomposition bis ins frühere 18. Jahrhundert noch bedeutet hat: eine kaum vom Ganzen der Aufführung ablösbare Einkleidung; weniger ein Produkt als vielmehr eine Dienstleistung, die selbstverständlich nur vom lebenden - und nach Möglichkeit anwesenden - Komponisten verlangt wurde. Sie spielte etwa dieselbe Rolle wie heute die „Inszenierung“¹⁹ - noch heute sind die Operninszenierungen kaum Bestandteil des Repertoires -, und die Publikumswünsche nach immer neuer musikalischer Einkleidung sind weniger ein Geschmackswandel als vielmehr der Anspruch, vom Komponisten jedesmal individuell und exklusiv bedient zu werden. Dies änderte nichts an dem freilich besonders gearteten Warencharakter der Oper als Ganzes.

Ein Studium der Wiederaufführungen von Opern im frühen Settecento zeigt, daß das für sich gedruckte Libretto schon weit mehr als ablösbares Werk verstanden wurde und deshalb auch leichter und schneller verbreitet werden konnte, wobei die Musik in der Regel jedesmal neu angefertigt wurde. Während erfolgreiche Operntexte schon bald nach ihrer Entstehung die Runde durch die meisten Theater machen konnten²⁰, durfte man dem Publikum vor allem der wichtigen Opernzentren nicht zumuten, sich unverändert dieselbe Musik anzuhören wie bei einer vorangehenden auswärtigen Fassung. Zumindes waren Umarbeitungen erforderlich²¹. Diese hatten, als Anpassungen an lokale Bühnenverhältnisse, an die persönlichen Qualitäten der neuen Sänger, an das verfügbare Instrumentarium, auch positiv ästhetische Gründe. Oftmals, und besonders bei kleineren Bühnen, bedeutet eine Übernahme der Musik nicht, daß eben diese gewünscht wurde, sondern daß keine andere erreichbar war. Die beste Qualitätsgarantie, die der Veranstalter dem Publikum bieten konnte, war neue, eigens gefertigte Musik von bereits bekannten und bewährten Komponisten. In geringerem Maße

¹⁹ Nach H. H u c k e, *Die neapolitanische Tradition in der Oper*, Kongreßbericht New York 1961, Bd. 1, p. 261.

²⁰ Als Beispiel sei Apostolo Zenos *Alessandro Severo* genannt, der mit Musik von Antonio Lotti im Karneval 1717 im Teatro S. G. Grisostomo zum ersten Mal aufgeführt wurde. Noch 1717 folgte eine Neuvertonung für Turin durch G. Casanova, 1718 Aufführungen in Rom (Musik von Mancini), Brescia (Musik von Chelleri), Bologna, Modena und Florenz, 1719 in Neapel (Musik von Sarri), 1720 in Mantua, Ancona und Livorno, 1721 in Ferrara und 1723 in Milano (Musik von Orlandini). Zur Geschichte von Silvio Stampiglias Libretto *Partenope* vgl. R. S. F r e o m a n, *The travels of Partenope*, in: *Studies in Music History, Essays for Oliver Strunk*, Princeton 1968, p. 356-385.

²¹ Im allgemeinen wurden Umarbeitungen besonders der Musik im Vorwort der Libretti auch nicht verschwiegen, sondern geradezu als Modernisierung oder Anpassung an den lokalen Geschmack angepriesen. Kleinere Bühnen hatten allerdings eher ein Interesse daran, ein Stück als dasselbe anzupreisen, das schon in berühmten Theatern Erfolg gehabt habe (zu einem Fall, der beides vereinigt, vgl. u. p. 35). Dem Publikum etwa in Venedig oder Rom hätte man aber damit kaum schmeicheln können.

erforderten selbstverständlich auch die Texte zumindest Anpassungen und Modernisierungen²².

So wie die Textdichter und Komponisten keinen wirtschaftlichen Schutz gegen fremde Verwendung ihrer Produkte hatten, so gab es erst recht keine ästhetische Schranke gegen „entstellende“ Bearbeitungen. Die Bearbeitungspraxis wirkt sich bei Text und Musik sehr verschieden aus. Text und Handlungsverlauf konnte man fast unvermerkt raffen, dehnen, anders akzentuieren. Bei der Musik wäre ein solches Verfahren zu umständlich gewesen - hier haben wir fast überall nur Streichungen, Umstellungen und vor allem Einlagen neukomponierter oder anderswoher entlehnter Musik vor uns, auch dann, wenn der Autor selbst der Bearbeiter ist²³. Vor allem bei den Rezitativen, die gewöhnlich auf veränderte Stimmlagen der Sänger eingestellt werden mußten (die Arien konnte man eher einfach transponieren), war Neuanfertigung das Normale, Änderung die Ausnahme. Obwohl es vor etwa 1730 kaum zwei von verschiedenen Aufführungen herrührende Libretti gibt, die wörtlich übereinstimmen (dies ändert sich später), greifen die Textbearbeitungen meist weniger ein als die musikalischen.

Gleichsam komplementär dazu wird allerdings der Autoranspruch selbst behandelt, jedenfalls gemessen am Zeugnis der Libretti. Bei Textbearbeitungen läßt sich der Anteil des Bearbeiters und der des Originalautors schwer auseinanderhalten. Dies führt bezeichnenderweise meist nicht dazu, daß beide genannt werden, sondern daß - je nach Umständen und Interessen - einer von beiden verschwiegen wird. Somit wird im Fall des Textes oft genug die Grenze zum „Plagiat“ (Verschweigen der Vorlage schon bei geringfügiger Änderung) oder umgekehrt zur „Unterschlebung“ (Verschweigen der Bearbeitung selbst bei einschneidender Änderung) überschritten^{23a}. Bei der Musik hingegen lassen sich die Autoranteile gemäß der grobkörnigeren Bearbeitungspraxis besser spezifizieren, und damit kommen die Komponisten im Libretto besser zu ihrem Recht. Die

²² Besonders im Hinblick auf die Gepflogenheit des späteren Settecento, etwa Texte des berühmten Metastasio Wort für Wort unverändert neuzuvertonen, muß darauf hingewiesen werden, daß Metastasio selbst z. B. seine *Didone abbandonata* nach der Erstaufführung von Neapel (1724) sowohl für die Aufführung in Venedig (1725, Musik von Albinoni) als auch die in Rom (1726, Musik von Vinci) beträchtlich umgearbeitet hat, und zwar sowohl aus praktischen als auch aus künstlerischen Gründen.

²³ Einen der seltenen Fälle, in denen ein Komponist die musikalische Struktur der Arien selbst einschneidend geändert hat, beschreibt H. H u c k e, *Die beiden Fassungen der „Didone abbandonata“ von Domenico Sarri*, Kongreßbericht Gesellschaft für Musikforschung Hamburg 1956, BVK 1957, p. 113-117.

^{23a} Poeten wie Zeno und Metastasio wurde hie und da Respekt gezollt, etwa indem man beteuerte, die Änderungen seien nicht als Kritik an den „versi usciti dalla famosa penna“ Zenos oder anderer zu verstehen, sondern nur notwendige Rücksichtnahmen auf spezielle Wünsche der Sänger oder des Publikums. Als Metastasio *Artaserse* für Venedig 1730 stark bearbeitet werden mußte (auch um der Musik Hasses willen), druckte man eigene Textbücher gleichzeitig noch in der Originalfassung - als Lesedrama.

moralische Schranke gegen Unterschlebung und Plagiat verläuft ziemlich genau zwischen den Arien und den Rezitativen. Letztere können stillschweigend entlehnt oder neu komponiert sein; der Autoranspruch gründet sich auf die Arien. Übernahme oder Neukomposition bereits einzelner Arien führt oft dazu, daß mehrere Komponisten genannt werden, und zwar nicht selten unter genauer Spezifikation ihres Anteils. Fast noch häufiger allerdings wird die Musik in solchen Fällen anonym präsentiert, was zumindest eine Vorsichtsmaßnahme ist. Wir dürfen bei anonymen Libretti der Zeit nicht selten mehrere Komponisten für die Arien annehmen. Es ist kein Zufall, daß den Libretti der Begriff der musikalischen Umarbeitung („rifacimento“) nahezu unbekannt ist - zu sehr wurde die Bearbeitung einer Partitur als additive Maßnahme (z. B. „aggiunta“) verstanden.

Die Dissoziierung, welche das Gesamtgebilde Oper nach jeder Spielzeit erfährt und die sich bis auf die Trennung von Text und Musik, ja bis auf die Zerteilung der Partitur erstreckt, ist doch zugleich Vorbedingung der Einheit. Die Trennbarkeit von Text und Musik ermöglicht Neukombinationen, die den aktuellen Anforderungen vielleicht besser entsprechen, sei es, daß die alte Musik schlecht zu den Möglichkeiten und Forderungen des neuen Sängers oder der alte Text schlecht zu den Gegebenheiten der neuen Bühne paßt; solche Neukombination, weniger anstößig für unsere heutige Opernästhetik bei der Neuvertonung vorliegender Texte, anstößiger in Form der Neuvertextung vorliegender Musik (Parodie), vermag der Einheit des Ganzen, das die Einheit des Librettos, der Partitur nur als Teile in sich faßt, eher zu dienen als zu schaden. Das Einfügen „fremder“ Text- oder Musiktteile oder beider zugleich (Entlehnung), dem kein Anspruch des Autors etwa auf die Integrität seiner Partitur entgegenstand, war ein Bestreben, jedesmal von neuem eine optimale Zusammensetzung der Opernteile zu erreichen, so wie jedesmal die besten verfügbaren Künstler zusammengeholt wurden. Entsprechendes gilt für das Trennen der Arien vom Rezitativ und auch der einzelnen Arien voneinander, die *P a s t i c c i o p r a x i s*, welche Arien verschiedener Komponisten zu einem neuen Ensemble harmonisiert. Daß eine dialektische Einheit des Ganzen angestrebt wurde (die „varietà uniforme“), deren Bestand sich gerade in ihrer Flexibilität bewährte, beweisen zeitgenössische Zeugnisse²⁴. Ob sie im Einzelfall erreicht wurde, ist eher eine Frage der künstlerischen Kapazitäten, mit denen man sie anstrebte.

Eine jeder Bearbeitung Respekt gebietende Einheit des *W e r k s* galt innerhalb des musikalischen Bereichs nur für die einzelne Arie, der künstlerische Anspruch galt nicht für die Rezitative. Die nächsthöhere Ebene, auf der künstlerischer und Einheitsanspruch wieder gestellt wurde, war nicht die der Partitur, sondern die

²⁴ Am nachdrücklichsten formuliert wurde das Ideal der „varietà uniforme“ von Autoren wie P. J. Martello, G. Riva und F. Algarotti (Titel im Literaturverzeichnis). Vgl. auch p. 242 f.

der gemeinsam hergerichteten, gelungenen Operaufführung. Wenn von einer Partitur nur einzelne Arien wiederaufgeführt wurden und bis heute überliefert sind, dann erschwert das unseren Zugang zum Werk des Komponisten qualitativ nur wenig, so wie es dessen damalige Wertschätzung kaum behindert hat²⁵.

II.

Operngeschichte als Musikgeschichte zu beschreiben hat seine eigenen Schwierigkeiten. Zu eng ist das musikalische Phänomen „Oper“ mit der Entwicklung des allgemeinen gesellschaftlichen Lebens verflochten, zu sehr überschneiden sich innerhalb der Oper selbst die verschiedensten künstlerischen mit außerkünstlerischen Interessen, als daß Operngeschichte kurzerhand als musikalische Gattungsgeschichte dargestellt werden könnte, so wie man etwa eine „Geschichte des Streichquartetts“ oder sogar eine „Geschichte der Meßkomposition“ beschreiben mag. Innerhalb des allgemeinen Gattungszusammenhanges „Oper“ ist neben und mit der Rolle einzelner Komponisten, einzelner Werke stärker als anderswo die Wirkung zu berücksichtigen, die lokale und literarische Traditionen im historischen Prozeß gehabt haben; es ist die traditionsbildende Rolle verschiedener Spezialgattungen schärfer zu fixieren. Besonders Operngeschichte läßt sich nur als ein im weitesten Sinne dialektischer Vorgang begreifen und beschreiben.

Ich möchte an dieser Stelle einen kurzen, weniger chronologisch als problemgeschichtlich orientierten Überblick über die Literatur zur Oper des frühen Settecento geben. Ich versuche damit, die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit zu begründen und zugleich einigen der Arbeiten meinen Dank abzustatten, die diese Zielsetzung sowohl ermöglicht als auch nötig gemacht haben. Die Bedeutung der zitierten Werke liegt weniger in der Anzahl der mitgeteilten Fakten - obwohl auch hier gewaltige Unterschiede festzustellen wären - als in der von ihnen aufgeworfenen Problematik, die sich regelmäßig daran entzündet, wie die verschiedenen traditionsbildenden Kräfte der Operngeschichte ausgegrenzt, akzentuiert und begrifflich dargestellt werden.

Für diejenige Richtung in der älteren und jüngeren Musikwissenschaft, welche Operngeschichte vornehmlich als Komponistengeschichte erforscht und darstellt, war die Aufgabe der Unterscheidung zwischen individuellen und überindividuellen Charakteristika nur selten lösbar. Nur unter Verzicht auf eine genauere

²⁵ Es scheint mir deshalb heute ein gangbarer Weg, die Opernmusik jener Zeit in Schallplattenaufnahmen zugänglich zu machen, die nach Art von „Opernquerschnitten“ nur die Arien oder nur einzelne Arien enthalten. Das künstlerische Ganze könnte ohnehin nur auf der Bühne (und dort nur mit größten Schwierigkeiten) plausibel gemacht werden. So wenig das Verfahren des „Opernquerschnitts“ etwa bei Werken Mozarts angebracht ist, so sehr kommt es mit der musikalischen Struktur des *dramma per musica* im frühen Settecento überein.

Darstellung der letzteren ist es zu Beginn unseres Jahrhunderts E. J. Dent gelungen, an die großen deutschen Komponistenbiographien des 19. Jahrhunderts anknüpfend, in Alessandro Scarlatti auch der italienischen Oper vor Mozart ihren Heros zu geben²⁶. Fortan schien für einige Zeit die Settecento-Oper irgendwo zwischen den tragenden Pfeilern Scarlatti, Händel, Gluck und Mozart aufgehängt. Dent selbst konnte mit seiner Ansicht, Mozart sei der eigentliche Fortsetzer Scarlattis gewesen²⁷, keine begehbbare Brücke herrichten, wenn er auch die Musik der Nachfolger Scarlattis gekannt und sich teilweise apologetisch für sie eingesetzt hat²⁸. Sogar die gattungsgeschichtlich orientierte Forschung um Hermann Kretzschmar²⁹ und Hugo Riemanns *Handbuch der Musikgeschichte*³⁰ begegnete jenem Stück Operngeschichte seit Scarlatti, dessen Etikett „Neapolitanische Schule“ man den Neapolitanern selbst verdankte, mit nur oberflächlichem Interesse oder gar mit Geringschätzung. Jahrzehntlang hat dann, mit einer gewichtigen Ausnahme, die deutsche biographisch orientierte Literatur die „Neapolitaner“ umgangen: ein Zeichen der Verlegenheit, in die sie sich durch ihre eigene Überperspektive gebracht hatte. Andere Wege wurden in zwei Arbeiten gesucht, die zwar noch die Namen von „Herosen“ im Titel tragen, jedoch gerade deren überindividuelle Charakteristika begrifflich erarbeiten: das Scarlatti-Buch von A. Lorenz³¹ und die Studien zu Händels Arientechnik von B. Flögel³². Bei letzteren hat man den Eindruck, wie übrigens öfter in der Literatur zu Händels Opern, als würden *mutatis mutandis* die Werke etwa eines Bononcini oder Lotti beschrieben, ohne daß die *mutata* genannt sind. In eine ähnliche Linie der Komponistenmonographien gehört neben Ferdinands Händel-Arbeit³³ vor

²⁶ E. J. Dent, *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*, London 1905. Nach Dent hat G. Radiciotti versucht, dem Andenken Pergolesis einen ähnlichen Dienst zu erweisen: G. Radiciotti, *Giovanni Battista Pergolesi*, Rom 1910. Beide Biographien sind in erweiterten Neuausgaben zugänglich (vgl. Literaturverzeichnis).

²⁷ Vgl. auch E. J. Dent und F. Walker, Artikel *Scarlatti, Alessandro*, in *Grove's Dictionary*, 5th Ed.

²⁸ E. J. Dent, *Italian Opera in the Eighteenth Century and its Influence on the Music of the Classical Period*, *SIMG XIV* (1913), p. 500-509.

²⁹ Gemeint ist H. Kretzschmars Reihe *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, welche u. a. Kretzschmars eigene *Geschichte der Oper* (= Bd. 6, Leipzig 1919), A. Scherings *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (= Bd. 1, 2. Auflage Leipzig 1927) und seine *Geschichte des Oratoriums* (= Bd. 3, Leipzig 1911) sowie E. Schmitz' *Geschichte der weltlichen Solokantate* (= Bd. 5, 2. Auflage Leipzig 1955) als die hier interessierenden Bände enthält.

³⁰ H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Auflage, Leipzig 1922, Bd. 11/2: *Das Generalbaßzeitalter*.

³¹ A. Lorenz, *A. Scarlattis Jugendoper*, 2 Bde., Augsburg 1927.

³² B. Flögel, *Studien zur Arientechnik in den Opern Händels*, *Händel-Jahrbuch II* (1929), p. 50-156.

³³ H. Ferdinand, *Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien G. F. Händels*, Phil. Diss. Bonn 1958 (mschr.).

allem J. H. van der Meers großes Werk über J. J. Fux³⁴; man verdankt ihm das bisher umfangreichste analytische Material zur Oper um 1710 bis 1720. Inzwischen hat Ursula Kirkendale ein Buch über Caldara und seine Oratorien vorgelegt³⁵, in dem die Balance zwischen Komponist und Zeitstil, lokaler und Gattungstradition so glücklich gewahrt ist, daß es zu einem Modell für Komponistenmonographien auch in der Opernforschung werden dürfte.

Hermann Abert ging in seinem Jommelli-Buch von 1908³⁶, seinen Studien über Gluck³⁷ und seiner Erneuerung der Jahnschen Mozartbiographie³⁸ mit dem Maßstab der großen Meister an die Operngeschichte heran, was zunächst besonders die Persönlichkeiten vor Gluck in eine Vorläuferrolle drängte. Er selbst ist aber noch aus unablässiger Bemühung um das Verständnis Glucks und Mozarts zu einer neuen Deutung der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts überhaupt gelangt, die in mehrfacher Hinsicht den Ausgang aus der heroengeschichtlichen Phase bedeutet: An die Stelle des Aufsuchens von Vorder- und Nebenmännern trat das Verständnis einer ganzen geistesgeschichtlichen Epoche, die in der Kunstform des „dramma per musica“ begreifbar wird³⁹. Vielleicht weil auch Glucks Reform mit dem Namen Calzabigis verbunden ist, suchte und fand Abert den Zugang zur damaligen Oper in ihren textlichen Grundlagen, ihren Inbegriff in der Person nicht eines Komponisten, sondern des Dramatikers Pietro Metastasio⁴⁰. Zuvor hatte Max Fehr eine hier und da in der Literaturwissenschaft vorgetragene Meinung an die Musikforschung vermittelt, Apostolo Zeno sei der Neubegründer der Librettotradition des 18. Jahrhunderts gewesen⁴¹; es bedurfte geringer Mühe, den Ruf des Reformers mehr auf Metastasio zu verlagern, zumal sich hierfür erst recht gewichtige wissenschaftliche Zeugen finden ließen und Fehrs Arbeit selbst für diese Korrektur offengeblieben war. R. Giazotto schlug dann mit noch weniger Mühe einen sinnfälligen Kompromiß zwischen den beiden „Reformern“ vor⁴², bis es R. S. Freeman gelang, in einer detaillierten

³⁴ J. H. Van der Meer, *Johann Joseph Fux als Opernkomponist*, 3 Bde., Balthoven 1961.

³⁵ Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz 1966 (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 6).

³⁶ H. Abert, *Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie*, Halle 1908.

³⁷ H. Abert, *Zu Glucks „Ippolito“*, Gluck-Jahrbuch I (1913), p. 47-53; ders., *Glucks italienische Opern bis zum „Orfeo“*, Gluck-Jahrbuch II (1915), p. 1-25; ders., *Mozart and Gluck*, ML X (1929), p. 256-265.

³⁸ H. Abert, *W. A. Mozart*, 2 Bde., Leipzig 1919-1921.

³⁹ H. Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte*, Kongreßbericht Basel 1924, Leipzig 1925, p. 22-35.

⁴⁰ Aberts Bemühungen um die textlichen Grundlagen zeigt vor allem sein Aufsatz *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*, AfMw V (1923), p. 31-70.

⁴¹ M. Fehr, *Apostolo Zeno (1668-1750) und seine Reform des Operntextes*, Zürich 1912.

⁴² R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel settecento*, Milano 1952.

Arbeit die Fehrsche Prämisse zu widerlegen⁴³. So ist nun von einer eigentlichen Librettoform in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wenig übriggeblieben, da man sie unmöglich dem gewiß herausragenden Poeten Metastasio allein auflasten kann. Viel wichtiger scheint die Frage um die musikalisch maßgeblichen Traditionen, wie sie durch die Stellungnahme Aberts und seiner Schule aufgegriffen und vertieft wurde. Das entscheidende Verdienst kommt hierbei Rudolf Gerber zu, der Johann Adolf Hasse als musikalischen Repräsentanten der „metastasianischen Epoche“ hervorhob, jedoch über die Perspektive der Komponistengeschichte weit hinausgehend Hasses Opern zu einer idealtypischen Ausprägung von Musiktheater stilisierte⁴⁴. Das Buch ist in seinem deutenden und begriffsbildenden Anspruch so exponiert, daß seither weder seine Funde noch seine Irrtümer ganz abgetragen werden konnten.

Der Begriff der „Neapolitanischen Schule“ jedoch verdankt sein Weiterleben trotz Gerber wohl dem Umstand, daß in ihm eine versteckte Periodisierung der Operngeschichte mit dem Hinweis auf eine Lokaltradition verfilzt ist. Als rein lokalgeschichtlichen Begriff ohne jeden stil- oder gattungsgeschichtlichen Anspruch hatte ihn Francesco Florimo etabliert und bekanntgemacht⁴⁵; nach Florimo wären alle Söhne der Stadt Neapel, die jemals komponiert haben, der „Neapolitanischen Schule“ zuzurechnen. Einen ähnlich harmlos lokalpatriotischen Aspekt hat der Begriff noch des öfteren in italienischer Fachliteratur. Den Terminus „Schule“ rechtfertigt die Tatsache, daß es in Neapel die von Di Giacomo genauer beschriebenen vier Konservatorien⁴⁶ gab, an denen Komposition gelehrt wurde, möglicherweise im Unterschied zu den vier venezianischen Konservatorien der Zeit. In der eigentlichen Musikwissenschaft hat man aber diese Schultradition sofort mehr oder weniger ungeprüft im musikalisch-stilistischen Sinne verstanden. Hieraus ergaben sich nun die Schwierigkeiten: Zunächst wollte man der Schule auch ein „Oberhaupt“ geben, was nicht unbezeichnend für das Denken vor allem der wilhelminischen Ära ist; man erkannte dieses Oberhaupt in dem wegen Dent berühmtesten „Neapolitaner“ Alessandro Scarlatti und gliederte ihm die nächsten Komponistengenerationen als derselben Stil-

⁴³ R. S. Freeman, *Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675 to 1725, and the Roles Played therein by Zeno, Caldara, and Others*, Princeton Phil. Diss. 1967 (University Microfilms, Ann Arbor 67-13, 526).

⁴⁴ R. Gerber, *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Leipzig 1925 (= Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von H. Abert, Bd. 2).

⁴⁵ F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, 4 Bde., Napoli 1880-1882.

⁴⁶ S. Di Giacomo, *I quattro antichi conservatorii di Napoli MDXLIII - MDCCC, Napoli/Palermo 1924/1928*.

⁴⁷ In Einzelfragen sind die von H. Kretzschmar (a.a.O.), H. Riemann (a.a.O.), R. Haas und anderen vertretenen Meinungen ein wenig verschieden; die beste Übersicht über die Meinungen gibt H. H u c k e, *Die neapolitanische Tradition in der Oper*, Kongreßbericht New York 1961, BVK 1961, Bd. 1, p. 253 ff.

tradition zugehörig summarisch an⁴⁷. Gerade Scarlatti gehört aber kaum mit seinen chronologischen Nachfolgern zusammen in dieselbe „Stilperiode“, was man schon Dents Biographie hätte entnehmen können. Recht hat Gerber⁴⁸, der klar feststellt, Scarlatti sei eher der letzte Vertreter einer „venezianischen“ Epoche, wenn man schon Stilperioden mit Lokaltraditionen kennzeichnen wolle. Trotz Gerber und auch trotz Walther Vetter, der in zahlreichen Aufsätzen mit großer Einfühlungsgabe um Interesse für die Musik der „Neapolitaner“ warb⁴⁹, ist man bis heute einer stillkritischen Untersuchung der Opern von Porpora, Sarri, Leo, Vinci, aber auch der als Gegenbeispiele in Frage kommenden F. Gasparini, Orlandini und Vivaldi aus dem Wege gegangen – bei letzterem mit Ausnahme einer viel zu wenig bekanntgewordenen Dissertation von Rowell⁵⁰.

Inzwischen hat nicht nur die lokale Quellenforschung viel Material bereitgestellt; Helmut Hucke hat endlich die Suche nach dem Inhalt einer musikalischen Lokaltradition wenigstens aufgenommen⁵¹. Auf entsprechende Bemühungen um andere italienische Zentren oder gar um deren Verhältnis zur italienischen Oper nördlich der Alpen wird man wohl noch länger warten müssen⁵². Günstige Voraussetzungen bestehen jedoch bereits jetzt für einen Vergleich mit der Wiener italienischen Oper⁵³.

Es erscheint freilich ausgemacht, daß sich lokalhistorische Begriffe nicht mehr zur Periodisierung oder stilistischen Charakterisierung der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts werden gebrauchen lassen. Dies wäre kein Verlust – nur mangelt es an brauchbaren Alternativbegriffen, vor allem weil unsere Kenntnis der Musik selbst seit der Zeit Gerbers nur so geringe Fortschritte gemacht hat.

⁴⁷ a.a.O., p. 38.

⁴⁸ Vor allem mit seinen Aufsätzen: *Deutschland und das Formgefühl Italiens. Betrachtungen über die Metastasianische Oper*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft IV (1959), p. 7-37; *Gluck und seine italienischen Zeitgenossen*, ZfMW VII (1924/25), p. 609-646; weitere Arbeiten dazu sind gesammelt in: Walther Vetter, *Mythos-Melos-Musica. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, 2 Bde., Leipzig 1961.

⁴⁹ L. E. Rowell, *Four Operas of Antonio Vivaldi*, Phil. Diss. Rochester 1958 (University Microfilms, Ann Arbor). Bei zwei Arbeiten über Pergolesi – von Helmut Hucke und Francesco Degrada – soll die Druckveröffentlichung bevorstehen (1974).

⁵⁰ H. Hucke, *Die neapolitanische Tradition in der Oper*, a.a.O.; *Verfassung und Entwicklung der alten neapolitanischen Konservatorien*, in: Festschrift H. Osthoff zum 65. Geburtstag, Tutzing 1961, p. 139-154.

⁵¹ H. Chr. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678-1732)*, 2 Bde., Wolfenbüttel 1957, beschreibt die Geschichte der Hamburger Oper im wesentlichen als eine von Italien unabhängige Entwicklung.

⁵² Hier liegen u. a. die Dissertation von R. S. Freeman über Caldara vor (a.a.O.) sowie Hermine W. Williams, *Francesco Bartolomeo Conti: His Life and Works*, Phil. Diss. Columbia University 1964 (University Microfilms Ann Arbor); W. Arlt, *Zur Deutung der Barockoper „Il trionfo dell'amicizia e dell'amore“ (Wien 1711)*, in: Musik und Geschichte. Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag, Köln 1963, p. 96-145.

E. O. D. Downes hat in zwei vielbeachteten Arbeiten gezeigt, daß sich der Name „Neapolitanische Schule“ für eine Stilperiode nicht mehr halten läßt⁵⁴ – eine Erkenntnis, die mit anderer Begründung schon Gerber ausgesprochen hatte. Downes geht es um eine neue Periodisierung der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts überhaupt⁵⁵. Dabei knüpft er an Bestrebungen von Ernst Bücken⁵⁶, Robert Haas⁵⁷ und auch Erich Schenk⁵⁸ an, die mit zum Teil einleuchtenden Argumenten eine Periodisierung der Opern- und allgemeinen Musikgeschichte nach Zeitstilen in Anlehnung an kunstgeschichtliche Begriffe aufbauten. Eine wichtige begriffsbildende Vorarbeit war für sie ebenso wie für die Abertschule die Studie Wilhelm Fischers zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils⁵⁹. Dies ist der Bezugspunkt für die von Downes vorgeschlagenen Etiketten „Pre-Classical Opera“ (1720 bis 1750) und „Early Classical Opera“ (1750 bis 1780).

Mit ihnen gerät das Bemühen um eine Periodisierung der Operngeschichte m. E. jedoch auf einen gefährlich undialektischen Weg: Nicht nur fallen also die lokal- und regionalspezifischen Entwicklungsdifferenzen unter den Tisch, sondern es wird vor allem die Überperspektive der älteren Musikforschung wieder wach, welche fast das gesamte 18. Jahrhundert auf die Wiener Klassiker hin interpretieren konnte (im Bereich der Oper also allein auf Mozart). Wie schwer sich besonders der Begriff „Pre-Classical Opera“ mit nachprüfbareren Inhalten füllen läßt, zeigt Downes selbst, wenn er in seinem Kongreßbeitrag 1961 von einer Unterscheidung der beiden Teilepochen wieder abzurücken scheint. Dort heißt es: „The following year“ (sc. 1723!) „Hasse's ‚Tigrane‘ sealed the victory of the Early Classical style on the stage of the Royal Neapolitan opera . . .“⁶⁰. Es wird in der Tat unmöglich sein, in der italienischen Oper um 1750 eine Zäsur von epochaler Bedeutung nachzuweisen. Gerbers Begriff „Metastasianische Epoche“,

⁵⁴ E. O. D. Downes, *The Operas of Johann Christian Bach as a reflection of the dominant trends in Opera Seria 1750-1780*, Phil. Diss. Harvard University (Harvard Microfilm), Einleitung; ders., *The Neapolitan Tradition in Opera*, Kongreßbericht New York 1961, BVK 1961, Bd. 1, p. 277-284.

⁵⁵ Vgl. auch Kongreßbericht Köln 1958, BVK 1959, p. 338-339; Kongreßbericht New York 1961, BVK 1961, Bd. 2, p. 132-134 (Diskussionsberichte).

⁵⁶ E. Bücken, *Der heroische Stil in der Oper*, Leipzig 1924; ders., *Musik des Rokokos und der Klassik*, Wildpark-Potsdam 1927 (in: E. Bücken, Handbuch der Musikgeschichte); ders., *Der galante Stil*, ZfMW VI (1924), p. 418-448.

⁵⁷ R. Haas, *Die Oper im 18. Jahrhundert*, in: G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl., Berlin 1930, Bd. 2, p. 718-768; ders., *Die Musik des Barocks*, Wildpark-Potsdam 1928 (in: E. Bücken, Handbuch der Musikgeschichte).

⁵⁸ E. Schenk, *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, ZfMW XVII (1935), p. 377-392.

⁵⁹ W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, StMW 3 (1915), p. 24-84.

⁶⁰ a.a.O., p. 279.

der sie leugnet, erscheint immer noch aussagekräftiger als die gezwungenen Abstufungen des Epithetons „Classical“, so viel sich andererseits auch gegen ihn einwenden läßt⁶¹.

Somit erlebt die Frage der Periodisierung derzeit kritische Jahre. Mit Recht hat Daniel Hertz unterstrichen, daß die Stilperioden verschieden abgegrenzt werden müssen, je nachdem auf welche lokalen Traditionen man schaut⁶². Er meint, daß trotz allem die um 1720 bis 1730 in Neapel wirkenden Komponisten den entscheidenden Umschwung bewirkt hätten und ihre Anstöße in der Folgezeit über Italien und Europa verbreitet worden seien. Er möchte sogar den Begriff der „Schule“ im stilistischen Sinn für die Generation von Porpora bis Pergolesi retten. Die Meinung wird von Hansells Dissertation über Hasse unterstützt⁶³. Gerade so einflußreiche Komponisten wie Hasse und Porpora aber lassen sich doch sehr schwer in einer spezifisch „neapolitanischen“ Stiltradition verankern. Wenn man andererseits, wie Hertz es tut, den gleichaltrigen „Venezianern“ einen Schulzusammenhang abspricht, so wären doch ihre individuellen Errungenschaften aufmerksamster Betrachtung wert. Gerade daß nämlich um die Mitte des Jahrhunderts besonders in der Opera seria ein überregionales musikalisches Idiom zu herrschen scheint, wäre eben damit zu erklären, daß auch Norditaliener wie Orlandini, Vivaldi, Porta, Giacomelli zu ihm beigetragen haben.

Es bedarf freilich noch viel intensiverer Bemühungen in der Quellenforschung und vor allem der vergleichenden und begriffsbildenden Werkanalyse, bis hier Klarheit geschaffen ist. Unter anderem muß dabei der gesamte Traditionsstrang der Intermezzi, der Commedia per musica und Opera buffa neu aufgearbeitet werden. T. Georgiades hat seine an Dents Scarlattibild gemahnende Auffassung, Pergolesi sei der eigentliche Wegbereiter Mozarts gewesen, auf Analysen der *Serva padrona* gestützt⁶⁴. Mehrere unveröffentlichte Dissertationen über die Intermezzi des 18. Jahrhunderts lassen neue Gesichtspunkte zur Frage der Traditionszusammenhänge erwarten⁶⁵. Ein Aufsatz von Gordana Lazarevich⁶⁶ behandelt den Einfluß der Intermezzi von Sarri, Hasse und Pergolesi auf die Musik der Wiener Klassiker wie eine nie bezweifelte Tatsache.

⁶¹ Vgl. dazu D. Hertz, *Critical Years in European Musical History, 1740-1760* (Diskussionsbericht), Report of the tenth Congress, International Musicological Society, Ljubljana 1967, BVK 1970, p. 165.

⁶² D. Hertz, a.a.O., p. 161 ff.

⁶³ Sven H. Hansell, *The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse*, Phil. Diss. University of Illinois, 1966 (University Microfilms Ann Arbor).

⁶⁴ T. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, Mozart-Jb. 1950, p. 76 ff.

⁶⁵ Von Ortrun Landmann (Dresden) und Gordana Lazarevich (New York).

⁶⁶ Gordana Lazarevich, *The Neapolitan Intermezzo and its Influence on the symphonic idiom*, MQ 57 (1971), p. 294-313.

III.

Der Titel der vorliegenden Arbeit enthält die Vokabel „Settecento“. Dieses Wort, das schon im Italienischen mehr bedeutet als eine bloß chronologische Eingrenzung - vor allem in der Literaturgeschichte wird es als Epochenbegriff verwendet -, könnte erst recht als Fremdwort im Deutschen einen Begriffsrahmen geben für die italienische Oper nach Scarlatti und vor Rossini, welche doch wohl als Einheit anzusehen ist. „Settecento-Oper“ ist mehr als eben die italienische Oper in einem bestimmten Zeitraum. Es geht um diejenige Epoche, in der die Gattung in Opera seria, Opera buffa und Intermezzo comico per musica aufgefächert ist. Vor allem ist die Settecento-Oper, und nur diese, in italienischer Sprache eine europäische Angelegenheit.

Mit den vorliegenden Untersuchungen mußte die Konsequenz aus einer historischen Situation der Musikforschung gezogen werden, welche in dem hier zur Diskussion stehenden Bereich nicht sehr günstig erscheint. Wenn nämlich aus den beschriebenen Auseinandersetzungen um die italienische Oper des 18. Jahrhunderts etwas klar hervorging, so war es die Notwendigkeit, die Musik der Komponistengeneration zwischen Scarlatti und Pergolesi von Grund auf zu studieren. Dies bedeutete aber nicht etwa das Ausfüllen einer Lücke zwischen zwei gesicherten Stationen: denn Scarlattis und Pergolesis Beiträge zur italienischen Oper sind begrifflich noch nicht abgesichert. Die Operngeschichte des frühen Settecento ist noch nicht geschrieben. Andererseits muß der Diskussionsbeitrag etwa von Komponisten-Monographien leider schmal bleiben, da sich an sie sofort der Zweifel heftet, ob ihre Ergebnisse sich auch verallgemeinern lassen⁶⁷. Dies gilt solange, als vergleichende Werkanalysen im genannten Bereich noch nicht regelmäßig geübt werden, als Einzeldarstellungen sich ihr Begriffssystem jeweils neu aufbauen müssen und als umgekehrt die vorhandenen Gesamtdarstellungen von Unkenntnis vieler partikulärer Tatbestände gezeichnet sind. Unter diesen Umständen schien mir eine Arbeit nötig, die a) die allgemeine Kompositionspraxis beschreibt, um den Mangel an begrifflichen Grundlagen wenigstens zu vermindern, und die b) wenigstens Anhaltspunkte für eine nicht nur deskriptive, sondern urteilende Geschichtsbetrachtung liefert, in welcher auch die individuelle Bedeutung von Komponisten gewürdigt werden könnte.

Was die allgemeine Kompositionspraxis betrifft, so ist der Rahmen der vorliegenden Arbeit, die sich mit Kompositionen von etwa 30 Autoren beschäftigt, thematisch immer noch eng gesteckt. Richtig erschien mir die Beschränkung auf

⁶⁷ Helmut Hell hat den Versuch unternommen, am Beispiel der Opernsinfonien von Porpora, Leo, Vinci, Pergolesi und Jommelli die Gesamtentwicklung dieser Gattung darzustellen (Literaturverzeichnis); ein ähnlich angelegtes Unternehmen für die Opern selbst scheint mir derzeit noch keinen Erfolg zu versprechen.

die Arien als den künstlerisch anspruchsvollsten Teil der Opernkomposition der Zeit, sowie die Konzentration auf das *dramma per musica* als die quantitativ und qualitativ vorwiegende Gattungstradition. Wenn die Arienkomposition in erster Linie als Sprachvertonung aufgefaßt und beschrieben wird, oder noch einseitiger, als Vertonung italienischer Verse, so liegt dies an einem Bedürfnis, welches von der einschlägigen Forschung bisher unbefriedigt gelassen ist und welches durch die Forschungen etwa von Trasyboulos Georgiades in anderen Bereichen um so mehr angestachelt wurde. Dafür mußte mangels geeigneter Vorarbeiten unter anderem auf eine gesonderte Behandlung der Melodik verzichtet werden, und vor allem konnte es noch nicht gelingen, die Opernkomposition als theatralische Kunst global ins Auge zu fassen.

Eine nicht bloß deskriptive, sondern urteilende Betrachtungsweise wird im ersten Teil mit den vergleichenden Analysen einzelner Arien angesteuert. Die Urteile, die dort ausgesprochen werden, sind zu verstehen als Vorgriff auf ein Stadium der Musikforschung, in dem sie erst in der Lage sein wird, den historischen Beitrag eines italienischen Opernkomponisten im frühen Settecento gegen den eines anderen abzusetzen. Dementsprechend halten sich die ausgesprochenen Urteile für spätere Revisionen offen.

Ich kann nicht verleugnen, daß mir der historische Beitrag von Leonardo Vinci und Johann Adolf Hasse in dem hier behandelten Rahmen als der wichtigste erscheint. Solange wir in der Kenntnis ihrer kompositionstechnischen und geschmacksbildenden Wirkung noch nicht weiter sind, dürfen wir uns immerhin an einem scheinbar äußerlichen Merkmal orientieren, nämlich der Verbreitung ihrer Musik. Wenn man als ein Charakteristikum der frühen Settecento-Oper ihre rasche und intensive Verbreitung über Italien und ganz Europa ansieht, dann sind Vinci und Hasse geradezu exemplarisch für sie. Ein weiterer gewichtiger Umstand ist, daß sich beide Komponisten noch entscheidend mit dem Werk Alessandro Scarlattis auseinandergesetzt haben und daß sie, jeder in anderer Weise, mit dem Schaffen Pietro Metastasios in enger Beziehung gestanden haben: Vinci in der früheren, Hasse in der späteren Zeit.

Wenn ohnehin so vieles dafür spricht, daß die italienische Oper des Settecento einerseits von ihren textlichen Grundlagen her, andererseits von ihrem Verhältnis zur vorangehenden Epoche zu verstehen ist, dann muß es der Untersuchung doppelt wert erscheinen, wie gerade in den Arien um 1720 bis 1730 Vinci, Hasse und andere Komponisten poetisch geformte Sprache als Struktur und als Bedeutung vertonen.

1. BESCHREIBUNG EINZELNER ARIEN

ZWEI COMMEDIA-ARIEN VON ALESSANDRO SCARLATTI UND LEONARDO VINCI

Die Anfänge der neapolitanischen „commedia per musica“, deren allgemeine Bedeutung für die Operngeschichte des 18. Jahrhunderts kaum jemals unterschätzt wurde, sind bis heute musikalisch weitgehend unerforscht. Diejenige Operngattung, die schon wegen ihrer Verwendung der neapolitanischen Sprache am ehesten einen spezifisch neapolitanischen Beitrag zur Musikgeschichte bedeutet haben muß, konnte in der Diskussion über die Frage der neapolitanischen Tradition in der Oper niemals wesentliche Bedeutung gewinnen. Der Hinweis darauf, daß zu wenige musikalische Quellen erhalten sind, löst dieses Paradox nicht vollständig auf. Von Alessandro Scarlatti, um dessen Rolle in der neapolitanischen Tradition sich die Auseinandersetzung immer wieder bewegt hat, ist eine „commedia per musica“ erhalten - der *Trionfo dell'onore* von 1718. Gerade dieser einzigen späten commedia Scarlattis mußte man eine Außenseiterstellung zumessen, schon weil sie nur die toskanische Sprache verwendet⁶⁸. Während sie sich kompositionstechnisch fast bruchlos in das Gesamtschaffen des Komponisten einordnen ließ⁶⁹, gelang es andererseits nicht, sie in der commedia-Tradition zu verankern. Dies müßten wir aber tun, wollten wir guten Gewissens E. J. Dents Urteil nachvollziehen, daß Scarlatti der wahre Vorgänger Mozarts gewesen sei⁷⁰: Denn für Mozart war die (buffa-) Tradition, nicht der Komponist Scarlatti lebendig. (Daß das Sujet des *Trionfo dell'onore* dem *Don Juan*-Stoff ähnelt, steht auf einem anderen Blatt.) Weiterhin hat man die Bedeutung Pergolesis für die opera buffa des späteren 18. Jahrhunderts hervorgehoben⁷¹. Gerade dabei hat man sich aber viel weniger an Pergolesis commedia-Produktion gehalten als an die *Intérmezzi*, die er für seine drammi per musica komponiert hat.

Schließlich und vor allem aber ist die erhaltene commedia-Musik gerade derjenigen Komponisten noch viel zu wenig untersucht worden, die, wenn überhaupt jemand, als Verbindungsmänner zwischen Scarlatti und Pergolesi in Frage kommen. Es sind dieselben Komponisten, die wegen ihres erfolgreichen Auftre-

⁶⁸ Nur C. Sartori ist es bisher gelungen, eine über den *Trionfo dell'onore* hinausgehende direkte oder indirekte Beteiligung A. Scarlattis an der commedia per musica wahrscheinlich zu machen: Vgl. C. Sartori, *Gli Scarlatti a Napoli*, RMI 46 (1942), p. 374-390.

⁶⁹ Vgl. E. J. Dent, *Alessandro Scarlatti. His Life and Works*, 2. Auflage, hrsg. von F. Walker, London 1960, p. 127 ff.

⁷⁰ Vgl. E. J. Dent, Artikel *Scarlatti* in *Grove's Dictionary*, 5. Aufl., Bd. 12, London 1954, p. 452.

⁷¹ Vgl. T. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, Mozart-Jahrbuch 1950 (Salzburg 1951), p. 76 ff.

tens sowohl in der commedia als auch im dramma per musica von jeher im Blickpunkt der Auseinandersetzung um die neapolitanische Tradition standen: Leonardo Vinci, Leonardo Leo und Johann Adolf Hasse⁷².

In der vorliegenden Arbeit, die sich auf das dramma per musica konzentriert, ist es unmöglich, eine der erwähnten Forschungslücken auch nur annähernd zu füllen. Wahrscheinlich wird sich eines Tages erweisen, daß sich die neapolitanischen Dialektkomödien kompositionstechnisch vom dramma per musica nur graduell unterscheiden, so wie sie zuweilen auch textlich und dramaturgisch kaum mehr als deren Transposition in eine andere Stilshäre zu sein scheinen.

Demnach wäre die musikalische Traditionsbildung nicht gattungsspezifisch verschieden zu sehen: Was Scarlatti an Traditionen begründet hat, wurde in commedia und dramma gleichermaßen weitergetragen; die neuen Anstöße, die Vinci, Leo, Hasse und anderen ihrer Generation zuzuschreiben sind, lassen sich in dramma und commedia gleichermaßen aufspüren.

Der folgende Vergleich zwischen je einer Arie aus Scarlattis *Trionfo dell'onore* (1718) und Vincis *La festa de Baccho* (1722) steht demnach für einen Vergleich zweier Autoren überhaupt, die sich chronologisch fast genau die Hand reichen⁷³; den kompositionstechnischen Bruch, der hier aufgezeigt werden soll, hat man sich in anderen Musikbereichen kaum geringer vorzustellen.

⁷² Nach wie vor bietet den konkretesten Einblick Nino D'Arienzo, *Le origini dell'opera comica*, RMI II (1895), p. 597-628, IV (1897), p. 421-459, VI (1899), p. 473-495, VII (1900), p. 1-33, der die Musik der neapolitanischen Dialektkomödie in verdienstvoller Weise an die ältere, überregionale Tradition anzuknüpfen sucht. In der übrigen italienischen Fachliteratur, vor allem bei A. Della Corte, *L'opera comica italiana del settecento*, 2 Bde., Bari 1923 (dort auch weitere Literatur), wird die neapolitanische Dialektkomödie (seit 1709) schroffer vom 17. Jahrhundert abgesetzt. Aber auch hier werden, zum Teil aus mangelnder Quellenkenntnis, die erwähnten wichtigen Komponisten der Frühzeit fast noch summarischer behandelt als bei D'Arienzo. Dafür wird der venezianischen Parallelerscheinung des „dramma giocoso per musica“, das allerdings kaum Dialektelemente enthält, Beachtung geschenkt. Die meines Wissens erste Partiturausgabe einer vollständigen commedia per musica bietet G. A. Pastores Edition von L. Leo, *Amor vuol sofferenza* (1739), in: *Musiche e Musicisti Pugliesi II*, Bari 1961.

⁷³ Scarlattis Schaffen für das dramma per musica endet im Jahre 1722; Vincis erstes dramma *Publio Cornelio Scipione* erschien 1722 auf der neapolitanischen Bühne. Eine der ersten commedie, die nach Scarlattis *Trionfo dell'onore* am Teatro dei Fiorentini in Neapel aufgeführt wurden, war *Lo cecato fauzo* von Vinci (15. 4. 1719): zugleich Vincis frühestes nachweisbares Werk und die älteste neapolitanische Dialektkomödie, von der Musik erhalten ist.

Beispiele 97 und 98

SCARLATTI

Vi par che siate robba
da far l'innamorato?
Avete voi la gobba,
la testa vi farnetica,
che più? Siete sciancato,
patite voi d'artetica;
chi mai vi vuole amar?

Si dà cosa più sciocca?
Vi colano le bave,
e par la vostra bocca,
che piena sia di fave:
più laido, più lipposo,
più sconcio, più schifoso
ma dove si può dar?

VINCI

Simbè so'nzemprecella,
sacc'io d'ogne zetella
speresce pe'd'ave'
'no muorzo de marito,
e sospiranno và:
Ah - datemillo - ah!
E'nchè se trova po',
schefose, contegnose
'nce sputano: puh! puh!

La fegnono e se strudeno
e'ncuorpo lo prodito,
lo stregnono, lo'nchiudono,
e tutto accossi so':
Oh che'ne dice tu?

In beiden Arien lebt Despina. Die witzige junge Kammerzofe kann im *dramma per musica* ebensogut auftreten wie in der Komödie; unerheblich für sie ist, daß sie in einem Falle einer Prinzessin zu dienen hat, im andern einer Bürgerstodter. Sie bestreitet vor allem die „scene buffe“, die Intermezzi, in denen ihr ein leicht zu übertölpelnder Baßbuffo als Partner zugesellt wird (im *Trionfo dell'onore* ist es der Capitano Rodimarte). Auch die übrigen Personen bekommen ihre volkstümliche Schlaueit zu spüren, im positiven oder negativen Sinn. Schlecht ergeht es in der Scarlatti-Arie dem „Pantalone“ Flaminio, der sich ihre Gunst erschleichen will: Die Abfuhr, die Rosina (so heißt sie hier) dem alten Lüstling erteilt, läßt an beleidigender Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Daß Rosina-„Colombina“ sich so grausam über seine körperlichen Mängel lustig macht, hat er sich allerdings selbst eingebrockt. Liebenswürdiger und bescheidener, aber doch voll treffendem Spott, begegnet sie uns in der Vinci-Arie. Diesmal zieht „Perna“, das Einverständnis eines männlichen Partners erfragend, über ihr eigenes Geschlecht her; der Angriff ist weniger scharf gezielt, verbindlicher, humorvoller. „Wenn ich auch ein einfaches Mädchen bin (Se ben son semplicetta), so weiß ich doch, daß jedes Mädchen (sò che ogni zitella) - also „una donna a quindici anni“ - „sich einen Happen von Ehemann wünscht und nach ihm seufzt (sospirando và) - aber wenn er sich dann findet, ist man garstig und spröde und spuckt drauf!“ Aber um ihn zu bekommen - „da verstellen sie sich, machen sich hübscher als sie sind (fingono, si studiano), schnüren und zwingen sich die Taille ein. Così fan tutte. Was sagst du dazu?“ Mit ihrer ein wenig biedereren Satire wird Perna sicherlich allgemeine Zustimmung finden.

Ähnliches gilt für Vincis Musik. Aber deren Simplizität ist nicht ganz so naiv, so volkstümlich, wie sie sich gibt. Sie hat etwas von „studiato“, von Raffinement: Dieses Etwas verbirgt sich schon in der Anfangsmelodie, zum Nachpfeifen geeignet und ausgiebig wiederholt wie jede echte Opernmelodie, metrisch glasklar und fein balanciert zwischen den federnden Dreiklangsbrechungen des Vordersatzes und der rollenden Skala des Nachsatzes, die in die Kadenz umgeknickt wird, zugleich ein wenig aggressiv in den knappen Achtelschlüssen. Die folgende Phrase „e sospiranno và“ (T. 7-8), Abschluß und harmonische Weiterführung zugleich, entbehrt des symmetrischen Gegenübers und ist doppelt so lang wie die vorhergehenden. Ihr innerer Zusammenhalt wird nicht durch Korrespondenz erreicht, sondern durch melodische Zielstrebigkeit. Ein einziger Ton gewährleistet, daß sie nicht in drei den Textwiederholungen entsprechende sequenzierende Glieder auseinanderfällt: Nach dem zweiten Taktstrich („và“, T. 8) erklingt nicht *gis*, sondern *h*, was den Sequenzabstand von vier auf zwei Achtel verkürzt und dem Abwärtszug der Melodie mehr Schlußkraft gibt. Der folgende Passus ahmt den jammernnden Tonfall des Sprechens nach („ah“) und ironisiert die Hilferufe des verzweifelten Mädchens („datemillo“) durch ein spitziges Violin-Echo. Ähnlich ergeht es der Singstimme an den Parallelstellen, auch bei dem nicht nur onomatopoeischen, sondern mimisch vorzustellenden „puh! puh!“. Solche kleinen Effekte, aus der metrischen Gesamtstruktur herausgelöst, halten das Publikum bei Laune. Ein anderer derartiger Effekt ist mit dem zweiten Auftreten des tadelnden „schefose contegnose“ verbunden (T. 28-29): Bei der abrupten Molleintrübung sieht man förmlich, wie Perna das Gesicht verzieht. Aber augenblicklich ist alles wieder weggewischt; es bleibt beim isolierten Effekt. Im Mittelteil wird ein verwandtes Kompositionsmittel, die Chromatik, mit ähnlich leichtfertiger Geste angewendet (T. 37). Man mag sogar an der Bedeutsamkeit der liebevoll rhetorisch auskomponierten Schlußfrage zweifeln (T. 44-46) - es ist eben eine rhetorische Frage.

Scarlattis Musik ist plastischer und bedeutungsvoller, aber auch härter und prosaischer. Während Vincis Perna, über den Partner hinaus, beim Publikum Gefallen an ihrer Person zu erwecken sucht, ist Scarlattis Rosina ganz personifizierte Aktion. Die Musik ihrer Spott-Arie verhält sich nicht illustrierend, sondern sie geht fast völlig im Text und der Bühnenhandlung auf. Einer gefälligen Melodie bedarf sie nicht. Musikalisch autonom verhält sie sich nur in der spielerisch-konstruktiven Weise, in der Rosina selbst mit ihren Worten umgeht. Wie in Vincis Arie die jungen Mädchen als Gruppe, so stellt bei Scarlatti der Pantalone als Individuum zu hohe Ansprüche. Während dort die Ansprüche auf einen wackeren Ehemann erst durch mimische Übertreibung ins Harmlos-Komische gezogen werden („ah - datemillo - ah“), ist für Rosina schon der mit ganz neutralen Worten konstatierte Wunsch „a far l'innamorato“ Anlaß zum Spott,

da sie den Prätendenten ja leiblich vor sich hat. Ihre erste Frage „Meint Ihr?“ legt in der aggressiven Wiederholung sofort den Finger auf das Unmögliche des Ansinnens. So wie der tonale Raum mit dem zweimaligen „Vi par?“ schon unrissen ist und nur noch stufenweise absinkend ausgefüllt wird, so muß auch die alles enthaltende Frage nur noch mit Worten spezifiziert werden. Dabei pendelt sich die melodische Linie $c'' - b' - a' - g'$ ebenso auf den Zielton g' ein (T. 3-5), wie der Textvortrag am Schlüsselwort „l'innamorato“ hängen bleibt. Rosina kann sich gar nicht beruhigen mit diesem Wort; als sie mit ihrem ersten Satz fertig ist, hat sie es sich schon dreimal in verschiedener Betonung vordekklamiert. In der konzertierenden Violine, deren Einwüfe oft eine Art instrumentaler Interpunktion sind, findet Rosinas Spiel eine zusätzliche Unterstützung: Das Violinritornell nach der ersten Gesangsphrase ist rhythmisch eine Aufzeichnung von Rosinas Gelächter, nachdem ihr selbst der Atem ausgegangen ist; melodisch bildet es die Umkehrung der Tonfolge von „innamorato“.

Danach muß Rosina sich erst einmal die Anfangsfrage wiederholen (T. 7), um zu ihrem eigentlichen Text zu finden. Diesen beginnt sie nun in äußerster Konzentration, zu bedrohlicher Steigerung ansetzend - dem armen Flaminio mag schon grauen, was noch alles kommen soll. Durch den hübschen Worteinfall „farnetica“ belustigt, kommt sie zwischendurch einmal rhythmisch aus dem Konzept und muß sich selbst fragen („che più“ T. 10), wie es weitergeht. Nach dem Spitzenwort „artetica“, das wegen seines besonderen dreisilbigen Reims eine Wiederholung verlohnt, wird auch die rhetorische Schlußfrage ausgekostet, vor allem das stichelnde „chi?“. Im Folgenden bietet Rosina eine großangelegte, zweiteilige Anthologie ihrer wichtigsten Beschimpfungen. Zweimal geht sie dabei so weit, daß ihr selbst die Instrumente die Unterstützung versagen: das erste Mal bei ihrem Lieblingswort „innamorato“, das sie in einer neuentdeckten Rhythmisierung herausschmettert (T. 18-19), und das zweite Mal bei der Schlußfrage „chi mai vi vuole amar“, die zur Schlußkadenz dienen sollte, aber ohne Unterstützung des Generalbasses ins Leere läuft (T. 24-25). Der zweite der beiden Abschnitte (T. 20-22) wiegt sich in einer echten Gassenbuben-Leiermelodie; selbst die spottende Geste des „Rübchenschabens“ mit den Zeigefingern könnte dazugehören. Der Singsang steht übrigens „falsch“ im Takt: Die vorangehende Solo-Einlage hatte das Metrum um ein Viertel verschoben. Das wird später durch das Innehalten bei „chi? chi?“ (T. 23) wieder ins Lot gebracht. Aber erst den Instrumenten gelingt es schließlich, einen regulären Schluß zu finden.

Im Mittelteil vollzieht sich alles nach denselben Regeln. Die Schimpfkanonade des Textes ist noch ein wenig böser, Rhythmus und Melodie noch ein wenig hackender, aggressiver. Auch hier müssen die Instrumente, nachdem Rosina bei „più sciocca - si dà“ den Faden verloren hat, einen vorläufigen Kadenzschluß erzwingen (T. 30-31).

Es ist hier zu beachten, wie Scarlatti mit dem konstruktiven Intervall der Quart umgeht. Es bildet, aufwärtsgerichtet und auftaktig, jeweils den Beginn von Versen: „si dà cosa più sciocca“, „e par la vostra bocca“, „che piena sia di fave“. Auf der Höhe der Beleidigungen („più laido più liposo . . .“, T. 34-35) wird es durch die abwärtsgerichtete, abtaktige Quart ergänzt. Hier wird, in der Mitte der gesamten Arie, die Harmonie festgehalten; eine Höhenlage von Intensität ist erreicht, der Text hält, von Alliterationen unterstützt, größte Dichte. Das konstruktive Intervall ist ins Versinnere eingedrungen; danach wird es, beim „dove“ (T. 36-37), sogar vom Vers überhaupt isoliert, in umgekehrter Fassung wie beim „vi par“, das ins *Dacapo* führt.

Einen Arientext, der eine Fülle von Vokabeln in die immerhin metrisch reguläre Form von 7 + 7 *settenario*-Versen bringt, hat Scarlatti so vertont, als entstände er jeweils neu aus der Intuition der spielenden Sängerin. Dabei kann er sich nicht allzu streng an die metrische Gliederung des Textes halten: Neben vollständigen Versen stehen isolierte Versteile, Wiederholungen, Rückgriffe auf früher vorgetragene Wörter, Neukombinationen. Doch geht die Reimkorrespondenz durchaus nicht verloren: Sie wird sogar, etwa bei „farnetica - artetica“, noch eigens hervorgehoben. Trotz der Spontaneität des Textvortrags im einzelnen ist die musikalische Gesamtgliederung völlig klar. Die Poesie wird zu einer Art konstruktiven Prosa umgemodelt, die ihren eigenen nicht minder rigorosen Formgesetzen folgt und sich doch der poetischen Gliederung nach Belieben bedient.

Ganz anders ist Vincis Arie angelegt. Dort überläßt sich die musikalische Struktur völlig dem poetischen Vers als Gliederungseinheit. Jeder Vers bildet auch harmonisch, rhythmisch und melodisch eine distinkte Einheit. Es sind Ausnahmen, wenn Verse musikalisch halbiert werden (z. B. bei „lo stregnono - lo 'ndiudono“ im Mittelteil T. 40-42), wenn Einzelverse zu längeren musikalischen Phrasen anschwellen (z. B. bei „e sospiranno vā“) oder wenn Wiederholungen von Einzelfloskeln den Fortgang des Textvortrags aufhalten (z. B. bei „puh! puh!“). Zwar umfaßt nicht jedes musikalische Glied auch einen ganzen Vers, doch fällt jede Versgrenze auch mit einer musikalischen Zäsur zusammen.

Die metrische Struktur des Textes erweist sich als *Movens* der musikalischen: Der rhythmische und melodische Impuls erlahmt mit jedem Einzelvers und muß vom nächsten neu ausgelöst werden. Der Zeilenumbruch von Vers zu Vers wird gleichsam musikalisch hörbar. Dagegen hat Scarlatti seinen Text so vertont, als sei er in einer Zeile fortlaufend aufgeschrieben gewesen.

Vinci bietet eine neue Art der Textvertonung: Die einander entsprechenden Verse ergänzen sich, besonders in der Anfangsmelodie, im Sinne musikalischer Korrespondenz. Teils alleinstehend, teils zu zweien oder zu vierten gruppiert, bilden sie musikalische Einheiten verschiedener Rangordnung. Scarlatti dagegen

kennt nur die lineare Kombination. Wo er sequenzierend auf Höhepunkte zustrebt, läßt Vinci mit jedem neuen Vers eine Gegenbewegung eintreten.

Deshalb bedarf Scarlattis Textvortrag auch der instrumentalen Interpunktion. Allein auf sich gestellt, würde Rosina mit ihrem Text grammatisch gar nicht zu Rande kommen. Vincis Gesangsmelodie dagegen wäre auch ohne Instrumente sinnvoll strukturiert; diese orientieren sich ihrerseits an der Melodie. In Scarlattis Satz übernehmen Violine und Baß die wichtigsten Gliederungsaufgaben; bei Vinci trottet der Continuo meist neben der Oberstimme einher. Auch in den Ritornellen zeigen die Instrumente keine eigene Initiative. Sowohl der Continuo als auch die Violine unterliegen bei Vinci einem wiederholten Funktionswechsel: Die Violine schwankt zwischen *colla parte* und eigenständiger Bewegung; im Continuo wechseln echter Baß und „bassetto“ der Viola miteinander ab. Der Satz bleibt, außer in den Ritornellen, stets zweistimmig, doch kommt er aus den insgesamt vier beteiligten Parten auf immer wieder verschiedene Weise zustande. Bei Scarlatti wechselt umgekehrt der Satz zwischen Ein-, Zwei- und Dreistimmigkeit, doch hat jeder der drei beteiligten Parte immer dieselbe Funktion: Continuo, führende Oberstimme, konzertierende Gegenstimme. Scarlatti verteilt seinen Satz auf ein Ensemble, bei dem sich alle drei Partner wechselseitig aufeinander einstellen müssen - bei Vinci sind die Instrumente einseitig von der Melodie abhängig, diese einseitig vom Textmetrum.

Die Texte beider Arien stammen vom selben Autor: Francesco Antonio Tullio. Scarlatti hat den Tullio-Text der Rosina überantwortet, als wäre er ihre eigene Erfindung; Vinci bringt der poetischen Form einen Respekt entgegen, als wäre sie bereits von Pietro Metastasio.

Beispiel 99

ALESSANDRO SCARLATTI: *Perché più strugga - d'amor il foco* .

Perché più strugga
d'amor il foco,
ci vuole un poco
di gelosia.

Che nell'amare
più attento il core
spesso il timore
suol far che sia.

Die Wirkung dieses außerordentlichen Stücks beruht auf einer bis ins Letzte differenzierten Satzkunst, der nachzuspüren ein intellektuelles Vergnügen ist. Was sich jedoch der Analyse fast entzieht, ist die Kunst, mit der Scarlatti die Kunst verdeckt. In der Neufassung des *Turno Aricino* von 1720, also in einer seiner am wenigsten bekannten und schon damals am raschesten vergessenen Spätoper, schüttelt der Komponist die Zaubertricks aus dem Ärmel - derselbe Scarlatti, der bereits im Libretto seines *Tigrane* (1715) dem Publikum mit fast mürrischer Überlegenheit mitteilen ließ: „Sei pregato a compattare, con discreta

moderazione, que' difetti, che forse potrai conoscere nella Musica, in considerando, d'ormai dovrebbe essere affatto stanco l'Autore di più sudare in simili sceniche compositioni, delle quali co'l presente Drama, viene a compire il numero di cento e sei Opere Teatrali, che hà posto in musica per lo Teatro di Napoli ed altri Teatri dell'Italia...“. Wer in Worten so ironisch mit dem Publikum umgehen konnte, der brauchte sich auch in Noten nicht dem Hörergeschmack anzubiedern, wie es die jüngeren neapolitanischen Komponisten damals mit Erfolg taten.

Von „Müdigkeit“, die man im *Turno Aricino* von 1720 noch viel mehr erwarten sollte, ist diese Arie gerade am allerweitesten entfernt. Der brillante Giguenrhythmus, die Gelenkigkeit der Stimmführung, der flatternde Textvortrag erheischen nicht Verständnis, sondern hinterlassen eher Staunen und Verwunderung, sobald das Feuerwerk von „Liebe und Eifersucht“ heruntergebrannt ist. Der Partiturleser mag sich fragen, ob die Punktierungen den Triolen angeglichen werden müssen. Eher sollte überpunktirt werden, aber ohne Tempoverlust - selbst in der Schlußgigue von Bachs 5. Brandenburgischem Konzert ist mehr rhythmische Gelassenheit als in diesem Stück.

Die rhythmische Differenzierung der Stimmen in der ersten „gelosia“-Koloratur (T. 9-10) ist kaum ein Zufallsergebnis unentwickelter Notationsmittel: präzisgeradzahliges Markieren der Sechzehntel in Singstimme und *colla-parte*-Violine, weiche triolische Tonumspielungen der Violine 2, extrem flüchtiges Antippen der unteren Nebennoten in Viola und Baß. Das Ganze fällt schließlich in die rund auszuspielenden Triolen der Kadenz. Ebenso ernst gemeint ist der feine rhythmische Unterschied zwischen den beiden Kadenz des Mittelteils: Die Worte „far che“ erklingen bei der ersten Kadenz (T. 27) auf den Grundrhythmus Triole-Punktierung, bei der zweiten Kadenz (T. 34) retardierend in reinen Achteln und Sechzehnteln; gleichmäßige und ungleichmäßige Unterteilung des Viertels werden miteinander vertauscht.

Der Grundrhythmus Punktierung-Triole („Perché più strugga d'amor“) kehrt mit seinen Varianten - vor allem der rein triolischen („ci vuole un poco“, T. 5-6) zwar immer wieder, doch des öfteren so, daß er das metrische Gleichmaß „aufs Spiel setzt“. So meint man zu Beginn des Mittelteils, mit dem bequemen rhythmischen Reim „amare“ - „core“ sich einschwingen zu können (T. 24-25) - schon durchkreuzt abtaktig der dritte Vers die Behaglichkeit. (Freilich wäre derselbe Rhythmus in der Violine 1 schon einen Takt vorher zu vernehmen gewesen.) Dieser dritte Vers ist ein wenig zu lang; zwei zusätzliche Silben, die den Textsinn vervollständigen, erreichen einen kräftigen männlichen Schluß auf den Taktschwerpunkt (T. 27). Nur ist es ein Trugschluß: Es bedarf eines neuen Ansatzes, und der Schlußvers läuft, gleichsam rückwärts, in die echte Kadenz hinein. „Che“ (ein komponierter Doppelpunkt T. 28): Nun wird das Spiel me-

iodisch andersherum versucht. Auch die Binnenverse sind vertauscht (T. 29-30), somit „reimen“ diesmal „amare“ und „timore“ aufeinander (das ist fast sinn-gemäßer). Die vorläufige Schlußsilbe „far“ wird von den Instrumenten gleich wieder weitergestoßen und entwindet sich ihnen mit einer am Ende fast zornig herausgeschleuderten Koloratur (T. 32), die diesmal auf der zweiten Zählzeit abreißt. Trotzdem erklingt der vollständige Schlußvers dann metrisch regulär, als ob nichts geschehen wäre. Ähnlich schließt der Dacapoteil (T. 19-20), nur ruft der Zugriff der Instrumente dort bei der Singstimme keine Koloratur, sondern im Gegenteil ein syllabisches Zappeln hervor (T. 19).

Der Dacapoteil enthält selbst noch einige metrisch-rhythmische Komplikationen. Im dritten Vers „ci vuole un poco“ scheint sich etwas mehr rhythmische Gelassenheit einzustellen, weil Scarlatti das „un poco“ noch ein wenig nachträllern läßt (T. 6-7) - aber schon sitzt die Deklamation wieder fest auf dem musikalischen Doppelpunkt „di“. Er steht anders im Takt als das „che“ des Mittelteils. Wenn nicht dort, so scheint zumindest hier jede taktmetrische Gravitation außer Kraft gesetzt. „Gelosia“ tritt ein wie ein Zauberwort. Es ist die Auflösung eines Geheimnisses, auf das wir wie Kinder angespannt worden sind: „Was braucht man? Nun was...?“ Nachdem das Lösungswort gefunden ist, muß es gleich hin- und hergewendet werden wie ein Spielzeug (T. 8-11). Die Harmonie wird dabei federnd in der Schwebelage gehalten; Scarlattis Kunstgriff besteht darin, sich nicht auf der Tonika, sondern auf der Doppeldominante abzustützen.

Scarlattis nervöse, gelenkige Textvertonung ist nicht Pedanterie, sondern Verliebtheit in die Sprache. Sie macht es nur einem Zuhörer schwer, der phlegmatisch auf Melodien wartet. Dafür gelingt es, Sprache gleichsam zu elektrisieren. Ich möchte hier lediglich aufzuführen, was rhythmisch dem Schlüsselwort „gelosia“ widerfährt:

T. 8
ge - lo - si - a

T. 9-10
ge - lo - si - a

T. 11
ge - lo - si - a

T. 20-21
ge - lo - si - a

Das Anfangsritornell und die ihm entsprechende Anfangsphrase des Gesangs heben sich durch innere Geschlossenheit vom Folgenden ab. Die Anordnung der je zwei Viertel umfassenden Glieder des Ritornells läßt sich durch folgendes Schema erläutern: a b c b c a. Das Schlußglied „a“ ist mit dem Gesangsbeginn verschränkt⁷⁴.

Bei der ersten Gesangsphrase (T. 3-5) lautet das Schema ähnlich: a b c b c d. Diese letztere Struktur, die Geschlossenheit mit motivischem Vorwärtstreben verbindet, läßt sich später in unzähligen Arien- und Konzertsatzthemen des 18. Jahrhunderts wiederfinden. Ich zweifle hingegen, ob es viele frühere Beispiele gibt. Im wesentlichen besteht sie darin, daß Anfangs- und Endglied („a“ - „d“) für sich stehen (oder sich aufeinander beziehen), während im Innern zwei Paare einander entsprechender Motive alternierend gestellt sind⁷⁵. Das so kompliziert gebaute Ritornell fegt in nur 11 Vierteln vorbei. Allein in den beiden Violinen ist ein Höchstmaß an rhythmischer und diastematischer Bewegung zusammengedrängt; die Klangfortschreitung nimmt an Beweglichkeit gegen Ende extrem zu. Der raketentartige Aufstieg des ersten Taktes wird alsbald von dem Hochschießen zum Spitzenton d'' noch übertroffen. An dieser Umlenkstelle in der Mitte ist äußerste harmonische Spannung zusammengedrängt - als seien zwei volle harmonische Stationen herausgeschnitten: eine, die den Halbschluß auf der fünften Stufe, und eine weitere, die einen dem Anfang entsprechenden Neubeginn von dieser Stufe aus enthielte. In diesem Fall hätten wir eine „reguläre“ achttaktige Periode vor uns: Motivverteilung etwa „a b c d a b c d“, Harmonie „I - V - V - I“. Scarlattis Ritornell ist aber trotz der erwähnten Nachwirkung auf spätere Arien und Konzertsätze nicht eine rudimentäre Vorform der achttaktigen Periode, sondern eher eine besonders gelungene Lösung unter den vielfältigen Kürzungsverfahren, die man schon in Ritornellen des 17. Jahrhunderts findet - besonders in den Schlußritornellen, die gerne einen knappen Auszug aus den wichtigsten Gesangsmotiven geben. Selbstverständlich kann ebensooft der Gesang umgekehrt als eine Erweiterung des Ritornells aufgefaßt werden.

Neuartig scheint, daß das Schema auch in die Gesangsphrase übernommen wird (die Harmonie ist hier allerdings nicht mehr daran beteiligt). Das hat eine ganz merkwürdige Konsequenz für den Textvortrag. Von den beiden Anfangsversen ist der zweite wiederholt, somit ergeben sich folgende drei Textglieder: „Perché più strugga - d'amor il foco - d'amor il foco“. Beim ersten Anhören faßt man den Text aber eher folgendermaßen auf: „Perché più strugga d'amor - il foco

⁷⁴ Erleichtert wird diese Verschränkung durch die besondere Art des Ritornellbeginns mit Bass-einsatz auf dem Taktschwerpunkt und nachschlagender Oberstimme, die übrigens bereits bei Scarlattis unmittelbaren Nachfolgern weitgehend außer Gebrauch gekommen ist.

⁷⁵ Vgl. die ausführliche Beschreibung solcher „Verkettungen“ u. p. 157 ff.

d'amor - il foco". Besonders sticht „il foco d'amor“ heraus, die genaue Umkehrung und sprachliche Begrädigung des zweiten Verses (T. 4). Die Kadenz führt noch einmal „il foco“ allein vor, nachdem vorher dem „amor“ die melodischen Spitzentöne zugeteilt waren. Man beachte auch die stufenweise melodische Veränderung der Triole. Mit einer einzigen Verswiederholung und nur mit einer bestimmten Motivanordnung versteht es Scarlatti, die wichtigen Textteile nicht nur einzeln herauszuheben, sondern auch noch in verschiedener Kombination vorzuführen. Diese Phrase ähnelt einem Vexierbild. Ein entsprechender Fall ist die Behandlung des „suol far“ im Mittelteil (T. 26-27). Aus den Versen „Spesso il timore - suol far che sia“ macht Scarlatti nicht nur den grammatisch kompletten Satz „spesso il timore suol far“, sondern auch den metrisch regulären Vers „suol far che sia“.

Alessandro Scarlatti versteht von Grund auf die Sprache seiner Textdichter, die am Ende einer langen manieristischen Literaturtradition stehen. Er selbst steht am Ende einer ebenso langen Tradition wortausdeutender Musik. Dies erlaubt ihm, seine Texte nicht nur begrifflich aufzulösen, sondern auch zu neuen musikalischen Sprachbildern umzuschmieden.

Beispiel 100

FRANCESCO GASPARINI: *Figurati estinti*

Figurati estinti
al giorno quei lumi
per cui ti consumi,
per cui restan vinti
i raggi del dì.

Contempla reciso
quel teschio adorato,
contempla eclissato
il sol di quel viso
che il cor ti rapì.

Francesco Gasparini (1668 bis 1727) war um 1705 bis 1715 einer der gesuchtesten Opernkomponisten nicht nur Venedigs, sondern ganz Italiens. Obwohl selbst nicht Venezianer, dürfte er eine Schlüsselfigur für diesogenannte „spätvenezianische“ Oper sein; zumindest ist sein Einfluß etwa auf Antonio Vivaldi und Giovanni Porta sowie auf den ebenfalls zu dieser Gruppe zählenden G. M. Orlandini unverkennbar, was man an Hand der heute verfügbaren Quellen von dem gleichaltrigen Antonio Lotti oder dem älteren Carlo Francesco Pollarolo nicht unbedingt behaupten kann. Seit seiner Übersiedlung nach Rom im Jahre 1717 (wo bereits seit 1714 regelmäßig Opern von ihm aufgeführt wurden), scheint sich das Bild zu ändern: Zwar hält der Erfolg seiner Werke (teilweise Neukompositionen, teilweise Neufassungen älterer Werke) noch für einige Jahre unvermindert an, doch möchte man aus den erhaltenen musikalischen Quellen den Schluß ziehen, er habe nur noch den einmal geprägten Stil ausgeschrieben,

bis er sich um 1722 offenbar ganz von der großen Opernbühne zurückzog - nicht nur darin vergleichbar seinem musikalischen Antipoden und persönlichen Freund Alessandro Scarlatti. Nicht einer Anpassung an neue Tendenzen der Textvertonung und Partiturgestaltung, wie sie sich damals in Neapel und Venedig anbahnten, sondern ihren melodischen Qualitäten verdanken m. E. die Spätwerke Gasparinis ihren zunächst noch beträchtlichen Erfolg.

Die vorliegende Arie stammt aus der 1720 am Teatro Aliberti in Rom aufgeführten Oper *Amore e maestà* (Text von A. Salvi, bekannterer Titel *Arsace*) - die daraus überlieferten Arien ließen sich etwa mit den erhaltenen Vertonungen von D. Sarri (1718) und G. M. Orlandini (1722) vergleichen. Taktart und Tonart erinnern an eine Sarabanden-Arie, doch fehlt fast völlig deren rhythmische Schärfe. Punktierungen werden eher vermieden; den gelassen schwingenden Rhythmus bestimmen mittlere Notenwerte. Auch in den Koloraturen wird der Pulsschlag kaum beschleunigt. Der einzige Ansatz zu strafferer Deklamation am Beginn des Mittelteils wird sofort wieder nivelliert (T. 31-32). Das Tempo ist ruhig, aber nicht „largo“ wie bei echten Sarabanden, sondern fast „andante“, worauf auch die zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ schwankende Taktstrichsetzung der Quelle deutet. Die Melodiephrasen schließen sich fast kontinuierlich, aber locker und unaufdringlich aneinander an; alle Pausen werden überspielt. Die ausladenden Gesten der Melodie haben nichts von dem zerklüfteten Pathos oder der „gravitas“ anderer älterer Sarabandenarien, sondern sind eher von schmiegsamer Kantabilität. Es gibt keine Motivkontraste: Melodisch und rhythmisch scheinen alle Motive aus demselben Grundstoff zu bestehen, der jedoch wie beiläufig in zahlreichen Varianten auftritt. Die Veränderungen der Sequenzglieder sind nicht konstruktiv gemeint, sondern wirken eher unverbundlich. Manches in der Motivbildung erinnert mehr als an Opern an Gasparinis eigene Solokantaten.

Ein Kunstwerk für sich ist das Stimmengewebe der Partitur. Es geht auf eine ältere Besetzungstradition zurück, wenn der volle Streicherkörper noch nicht gleich zu Anfang eintritt; als Relikt eines Continuo-Ritornells mag der Einlauf des Basses zu werten sein. Bemerkenswert ist aber schon hier die Überschneidung zwischen der eher schließenden Geste des Continuo und dem klaren Anheben der Singstimme, was den Rhythmus behutsam gestaffelt in Gang bringt. Der Satz ist zwar realstimmig, schwankt aber zwischen zwei und vier Stimmen - im Großen mit sukzessiver Verdichtung bis zum Mittelteil - und wird durch Pausen in den Einzelstimmen aufgelockert. Diese werden von jeweils einer anderen Stimme zwanglos überdeckt, ohne daß sich Komplementärhythmik ergibt, und zwar erstens, weil die Einsatzstellen und die Phrasenlänge sich immer wieder ändern, und zweitens, weil mit Ausnahme des ersten Abschnitts mindestens drei Stimmen beteiligt sind, deren Phrasen sich im ternären Takt immer wieder überschneiden. Letzteres hat zur Folge, daß oft im engsten Abstand zwei-, drei- und vier-

stimmige Zusammenklänge abwechseln. Zudem werden innerhalb jeder Stimme die Phrasen melodisch und auch rhythmisch variiert - nur manchmal ergibt sich eine strenger sequenzierende Partie -, so daß fast jede melodische oder rhythmische Figur auf jedem Taktteil plaziert werden kann, was auch die Akzentstufen nivelliert. Immer wieder entstehen wie von selbst Imitationsansätze im Vierteltabstand (z. B. 5-6); vor allem ist die Art, wie die einzelnen Abschnitte rhythmisch anheben, jedesmal ein wenig verschieden.

Durch die plastische Diastematik und die zahlreichen Stimmkreuzungen ergibt sich ein locker verflochtenes Stimmgewebe, das an Differenziertheit vergleichbaren Sätzen Scarlattis nicht nachsteht, sie aber an Durchsichtigkeit übertrifft. Im Ritornell sind die Stimmlagen deutlicher voneinander getrennt als im Gesangsteil: In dieser Tenorarie befinden sich gerade im Gesangsteil der Continuo ebenfalls in Tenorlage, die Violinen in Altlage, während sie im Ritornell eine Oktave höher rücken und die Viola in Altlage dazu tritt.

Die Textvertonung hat das metrische Problem zu bewältigen, daß beim senario Kadenzabstand und Akzentschema sehr starr festgelegt sind. Dem schematischen Versmetrum wirkt Gasparini zwar mit der Nivellierung der Taktschwerpunkte durch die Satztechnik entgegen, dafür gibt er sich mit dem Deklamatorischen wenig Mühe. Abgesehen von gelegentlicher Verknappung der Auftakte zum Achtel erscheinen nur zweierlei Deklamationsrhythmen:



Sie werden durch melismatische Achtelunterteilung hin und wieder verflüssigt. Melodische Mittel setzt Gasparini vollends nicht im Dienste der Textvorlage ein, sondern um ihrer selbst willen: Die ruhige Wellenbewegung der Gesangslinie, besonders plastisch im ersten Abschnitt (T. 1-4) mit seinem sanften Zunehmen der Spannung, hat mit den Wortakzenten nichts zu tun; zu Beginn des Mittelteils (T. 32) widerspricht sie ihnen sogar deutlich. Auch werden die ohnedies zu häufigen „i“-Laute störend hervorgehoben („vinti“, T. 4).

Der enorme Fehler der Dichtung, daß die Versgliederung Syntax und Sinnzusammenhang geradezu entstellt, könnte nur mit einer Umgruppierung des Textes korrigiert werden, die Gasparini sich erspart. Der Text wäre aber auch damit kaum zu retten. Was soll ein Komponist aus den Versen 3 und 4 machen, deren nichtssagende Anapher „per cui“ in zwei völlig verschiedenen syntaktischen Funktionen auftritt? Schlimmer noch steht es um den hohlen Marinismus des Textinhalts. Die dem „giorno“ erloschenen Augen, welche (bei Lebzeiten) sogar

die Strahlen „del di“ überträfen, kann sich weder die angeredete Dramenperson, noch der Komponist, noch der Hörer „vorstellen“, so sehr er sich auch um ihretwillen „verzehren“ mag. Das geht bis zu dem amourös-makabren „teschio adorato“. Antonio Salvi, der mit *Serpilla e Bacocco* einen der witzigsten Intermezzotexte des Jahrhunderts geliefert hat, zeigt seine poetischen Qualitäten in dem tragischen Drama *Arsace* (nur bei Gasparini mit lieto fine) jedenfalls nicht in den Arien.

Es spricht vielleicht für Gasparini, daß er den makabren Einschlag des Textes außer Acht gelassen hat. Der eher freundliche Charakter der Arie deutet möglicherweise auf deren dramatischen Endzweck („consequencia textus“): Die angeredete Person, Statira, soll überredet werden, den von ihr geliebten Arsace nicht aus Eifersucht töten zu lassen. Doch ist der dramatische Zusammenhang für diese Musik wohl nicht konstitutiv.

Daß man noch viel gründlicher am Text vorbeikomponieren kann, ließe sich übrigens an der Vertonung Orlandinis zeigen, der aus „Figurati estinti“ ein aufgeweckt-flottes Liedchen gemacht hat.

Beispiel 101

GIUSEPPE MARIA ORLANDINI: *Mira la quercia annosa*

Mira la quercia annosa,
mira lo scoglio in mar,
ch'aura piegar non osa,
ch'onda non può spezzar.

Così quest'alma mia
e scoglio e quercia fia,
che non potrai piegar.

Die vorliegende Arie gehört zu Orlandinis Oper *Ormisda* (Text von Apostolo Zeno), die im Mai 1722 im Teatro Malvezzi, Bologna, zuerst aufgeführt wurde. Es war die zweite Vertonung von Zenos Text; die Arie *Mira la quercia annosa* ist offenbar unter denjenigen, die laut Textbuch gegenüber Zenos Erstfassung (1721 in Wien mit Musik von Caldara aufgeführt) in Bologna neu eingelegt wurden. Sowohl Orlandinis Oper insgesamt als auch diese Arie im besonderen hatten Erfolg, wie sich an den Wiederaufführungen ablesen läßt - während Caldaras Musik, wie alle seine Opern jener Jahre, zumindest in Italien unbekannt geblieben ist. Eine Wiederaufführung unter dem Titel *Artenice* fand im Karneval 1723 am Teatro Regio in Turin statt; das Vorwort des Libretto versichert, es handele sich im wesentlichen um die Musik Orlandinis, doch seien die Arien inzwischen schon so allgemein bekannt, daß man auch einige neue habe einfügen müssen; da Orlandini selbst nicht dafür verpflichtet werden konnte, habe G. A. Giay (ein Turiner Kapellmeister) diese Aufgabe übernommen. In

der Fassung Orlandini - Giay gelangte die Musik im selben Jahr noch nach Genua, wo sie im Frühjahr 1723 mit weiteren Modifikationen am Teatro Falcone wieder unter dem Originaltitel aufgeführt wurde. Die Arie „*Mira la quercia annosa*“ gelangte noch 1726 in das Hamburger Pasticcio *Jodelet*. Die vorliegende Handschrift stammt entweder von der Turiner oder der Genueser Aufführung her.

Orlandini, Kapellmeister des Großherzogs von Toskana, war um 1720 der überregional bekannteste italienische Opernkomponist. Dies zeigt sich nicht nur an der Zahl und Verbreitung seiner Opern insgesamt, sondern besonders auch an dem durchschlagenden Erfolg einzelner Werke: Unter den *drammi per musica* um 1720 bis 1730 dürfte seine *Antigona* die meisten Wiederaufführungen erlebt haben. Nicht viel weniger sind es bei seinem *Arsace*, der 1721 nach London gelangte, während man seinen *Nerone* von 1723 an in Hamburg immer wieder hervorholte. Daß die ursprüngliche Musik zum Intermezzo *Bacocco e Serpilla* - dem erfolgreichsten Stück seiner Gattung vor Pergolesis *Serva padrona* - von Orlandini stammt, ist heute kaum mehr zu bezweifeln.

Wie sich die nachweisbare Beliebtheit von Orlandinis Arien zu deren Qualität verhält, wäre wohl einer eingehenderen Untersuchung wert, die Wesentliches über den damaligen musikalischen Zeitgeschmack zutage fördern könnte. An der vorliegenden Arie fallen die folgenden Eigenschaften besonders auf: 1. Der im Text angelegte semantische Kontrast zwischen „stürmischem Meer“ und der Festigkeit des „Felsens“ bzw. der „Eiche“ wird nicht in isolierten Figuren abgehandelt, sondern bestimmt die Partiturgestaltung und die formale Anlage insgesamt. Dem „Sturm“ entspricht flüchtiges Figurenwerk, der „Festigkeit“ ein Unisonomotiv, die über die ganze Arie hinweg - auch im Mittelteil - miteinander abwechseln. Den Kontrast der Partiturgestaltung unterstützen Harmonie (Pendeln - Kadenzieren) und Dynamik (zu Beginn ist „piano“ zu ergänzen, vermutlich außerdem im Baß „*violoncelli soli*“), vor allem aber der Rhythmus. So sehr ist alles auf den elementaren Kontrast hin angelegt, daß sogar die harmonische Gesamtanlage affiziert wird: Die Dominantkadenz im Dacapoteil wird formal überspielt (T. 11); um des starren Festhaltens an der Grundstufe willen erscheint der Mittelteil in der gleichnamigen Molltonart. Möglicherweise verkörpert die Harmonie die „Festigkeit“, der Rhythmus den „Sturm“. 2. Melodische Entfaltung gibt es nur in der Singstimme, und dort nur in den Koloraturen. Diese sind verhältnismäßig lang und streng sequenzierend; die gesamte übrige Textvertonung ist fast hackend syllabisch, wobei Tonrepetitionen die größte Rolle spielen. Die scharfe Trennung von Syllabik und Melismatik wirkt sich also melodisch aus. 3. Schon die Textgliederung verhindert, daß Kongruenz zwischen der Anordnung der textlichen Kontrastbegriffe (etwa „*scoglio*“ - „*mar*“) und deren musikalischer Entsprechung entstehen kann. Aber selbst in der Deklamation wird

mit der Textstruktur sehr frei umgegangen. Wortwiederholungen und eingeschobene Silben („*nò*“, T. 27) müssen den Texteinheiten die zur Musik passende Länge verschaffen. Der Text wirkt wie einer präexistenten Musik unterlegt, und zwar ungeschickt. Ganz abgesehen davon, daß dies vielleicht sogar zutreffen könnte, darf man wohl behaupten, daß die Arie instrumental konzipiert ist. Hierzu stimmt auch das mehrfache Wiederholen der Kadenzfloskel - das fortschrittlichste Einzelmerkmal der Arie.

Die Musik wirkt zugleich primitiv und raffiniert: Ersteres betrifft den völligen Verzicht auf strengen Kontrapunkt und sorgfältige Deklamation sowie die starre Harmonie, letzteres das rein Klangsinnliche: Die *sordino*-Vorschrift, die Mollfärbung des Mittelteils, den Höhen- und Saitenwechsel zwischen den Kontrastabschnitten (z. B. T. 7-8) und anderes. (Die Authentizität der „*lento*“-Vorschrift ist allerdings zu bezweifeln.)

Wenn diese Feststellungen auch nicht zu einer generellen Würdigung des Komponisten Orlandini ausgeweitet werden dürfen, so scheinen sie mir doch einige wichtige Errungenschaften und einige wichtige Mängel nicht nur Orlandinis, sondern der Norditaliener um 1720 überhaupt anzudeuten.

Beispiel 102

ANTONIO POLLAROLO: *Padre amoroso*

Padre amoroso,
sei ben crudele,
se alle querele
del mio dolore
l'empio rigore
tu non disarmi.

Chiedo, o pietoso,
ò morte ò sposo
t'affretta a darmi.

Eine bekannte Theatersituation: Die Tochter bittet den Herrscher, ihren Vater, um das Leben ihres Bräutigams, der wegen militärischen Ungehorsams, obwohl sieggekrönt, zum Tode verurteilt werden soll. Die Szene gehört in diesem Fall nicht zu Kleists *Prinz von Homburg*, sondern zu Zenos *Lucio Papirio Dittatore* in der venezianischen Karnevalsauflührung 1721. Dementsprechend nutzt der Komponist Pollarolo die Gelegenheit, sich mit einer schauspielerisch und musikalisch dankbaren, sentimentalen Bravourarie die Gunst der in altrömischen Gewande auftretenden Primadonna Faustina Bordoni zu erhalten. Der Vater des Komponisten seinerseits, der „Maestro giubilato della Cappella Ducale“ Carlo Francesco Pollarolo, der seine Tätigkeit für die Opernbühne schon zwei Jahre zuvor beendet hatte, dürfte in der Partitur seines Sohnes und späteren

Nachfolgers eher ein eklatantes Beispiel kompositorischen Ungehorsams erblickt haben - den er allerdings auch dem schlechten Einfluß der Kollegen und Rivalen Antonio Vivaldi, G. M. Orlandini und Giovanni Porta zuschreiben konnte.

In deren Sinn verfährt Antonio Pollarolo nämlich, wenn er den im Text enthaltenen zärtlich-sentimentalen Affekt nicht in einzelnen Figuren auszudrücken sucht, sondern gleich ein im Kleinen höchst differenziertes, im Großen aber monotones instrumentales Figurenwerk entfaltet, auf dem die Singstimme wie auf einem weichen Teppich dahinwandeln kann. „Arbeitende“ Bässe, zielstrebige Harmoniefortschreitungen würden den ruhig vibrierenden Klanggrund nur stören - ihnen hatte wenige Monate zuvor der konservative B. Marcello in seiner auf die drei obengenannten Herren gemünzten Satire *Il teatro alla moda* nachgetrauert - ein phlegmatisches Pendeln der Klänge über dem festen Baß, „pedal“ genügt. Auch mit der raffinierten rhythmischen Differenzierung der Streicher, deren komplementärrhythmische Sechzehnteltriolen etwas Schluchzendes haben, deren kontrapunktisches Verhältnis zueinander und zur Singstimme jedoch völlig verworren ist, hätte Pollarolo sich den Zorn des opernabstinenten Literaten kaum ersparen können, denn ein echter vierstimmiger Satz liegt trotz allem nicht vor.

Was Marcello bei den von ihm anvisierten Komponisten übersehen hat und auch an dieser Arie übersehen hätte, ist der weiche, schwärmerische Belcanto des Soprans, den Pollarolo nicht in Neapel lernen mußte. Es liegt zum Teil an der Textstruktur (quinari), daß die Melodie in den deklamierenden Abschnitten noch etwas kurzatmig ist, sich hier wie in den Koloraturen zumeist auf Sequenzen stützt - freilich fehlt ihr auch dabei die Konstruktivität und rhythmische Prägnanz etwa Vivaldis; doch lassen sich die wiederholten, flehenden Gesten des Gesangs (z. B. T. 12-14) mit der szenischen Situation vereinbaren. Gerade die schwärmerischen Sext- und Septaufschwünge, dazu einige gedehnte kantable Phrasenendungen (z. B. T. 29) können wir heute als höchst progressives Element erkennen, mit dem sich andererseits die archaisierende Silbenverteilung bei „cru dele“ - offenbar die Darstellung unterstützend - gar nicht schlecht verträgt. Die abgehobene Anfangsphrase (a b b') könnte auch etwa bei Vinci stehen - der zu jener Zeit sein erstes drama per musica noch nicht komponiert hatte⁷⁶. Die Allabreve-Taktvorzeichnung orientiert sich offenbar am Gesangsbeginn mit der Vierteldeklamation; daß sich der deutsche Schreiber nicht ganz sicher war, zeigt der Kustos am Ende des Mittelteils; richtiger ist „C“ in einer venezianischen Überlieferung der Arie. Zum Allabreve paßt hingegen die nur hier erscheinende Tempovorschrift „Andante e dolce“ am Anfang, im Sinne von „Nicht zu schnell“. Authentisch dürfte aber die „Andante“-Vorschrift des Mittelteils sein;

⁷⁶ Die Vaterschaft zur Händelschen „Tochter Zion“ muß man dem Melodiebeginn jedoch nicht unbedingt zuerkennen.

sie ist, beim Übergang zu reiner Achteldeklamation, eine Warnung im Sinne von „Nicht zu langsam“. Obwohl damit die Achtel fast gleichschnell bleiben, bringt der Mittelteil doch einen völligen rhythmischen Umschwung. Der Kontrast des Mittelteils zum Dacapoteil ist sehr sorgfältig ausgearbeitet: Er betrifft die Melodie, deren Gestus eckiger und nun wirklich kurzatmig wird, aber nicht nur die Melodie. Daß zwischen den einzelnen Singstimmttönen diastematisch scheinbar Luft eingedrungen ist, findet seine Entsprechung in dem klanglich verdünnten Orchestersatz und dessen Pausenfiguren. Aus der al-fresco-Partitur ist gleichsam eine Federzeichnung geworden, die aber ebenso konsequent durchgehalten wird. Der Taktwechsel hat das Pulsieren und Fluten des ersten Teils erstarren lassen.

Der Stimmungsumschwung ist zunächst für die Sängerin da, die sich in einer ganz anderen Pose zeigt - oder ein anderes Mittel der Überredung versucht: Heroisch bittet sie um den Tod. Jenseits der Szenensituation ergibt der Übergang vom Dacapoteil zum Mittelteil aber genau denselben Umschwung, wie er im Instrumentalkonzert der Zeit vom ersten zum zweiten Satz üblich ist: vom pulsierenden Allegro (moderato) zum Menuett-Andante. Selbst wo venezianische Arienmusik um 1720 szenisch überzeugt, steht instrumentale Konzeption im Hintergrund. Daß vor solchem Hintergrund allerdings ein szenisch und gesanglich so effektvoller Auftritt möglich wird, hat Faustina Bordoni der individuellen Bemühung Pollarolos zu verdanken.

Beispiel 103

NICOLA PORPORA: *Nobil onda*

Nobil onda,
chiara figlia d'alto monte,
più che è stretta e prigioniera,
più gioconda scherza in fonte,
più leggiara all'aure vâ.

Tal quest'alma
più ch'è oppressa dalla sorte,
spiegherà più in alto il volo
e la palma d'esser forte
dal suo duolo acquisterà.

Wenn eine Opernarie vorwiegend dem Zweck zu dienen scheint, vokale Virtuosität zur Geltung zu bringen, so läßt sich diese selbst doch nicht aus dem kompositorischen und dramatischen Zusammenhang herauslösen, in dem sie gedeiht. Nun ist in der Arienkomposition des frühen 18. Jahrhunderts - nicht erst um 1720 - das virtuose Element auffallend gefördert worden, und sie hat sich dabei auch teilweise von der Aufgabe der Affektdarstellung emanzipiert. Doch wäre es falsch, ein Mehr an Koloraturen (sie werden um 1720 übrigens nicht mehr, sondern eher weniger, aber länger) mit einem Weniger an dramatischem Ausdruck

oder gar an musikalischer Komplexität gleichzusetzen. Daneben ist zu bedenken, daß die nicht komponierten, freien Vokalkadenzen zwar häufiger werden – worüber sich P. F. Tosi (*Opinioni de' cantori . . .*) und andere beklagen –, aber auch häufiger vom Komponisten in der Partitur fest lokalisiert werden, also nicht mehr nur der Ausführung überlassen bleiben.

Einem Komponisten und Gesangslehrer wie Porpora mußte besonders daran gelegen sein, den virtuosen Gesang nicht nur zu fördern, sondern zugleich fester in die kompositorische Regie zu nehmen. Carlo Broschi (detto Farinelli) hatte seinem Lehrer Porpora nach der Gesangsausbildung auch die Arien zu verdanken, mit denen er in den Jahren 1721 bis 1723 seinen Ruhm aufbaute. „*Nobil onda*“ ist von ihnen – nach der handschriftlichen Verbreitung zu schließen – die erfolgreichste gewesen, und zwar für Sänger und Komponisten gleichermaßen. Broschi führte sie in der Titelrolle von Porporas *Adelaide* im Karneval 1723 am Teatro Aliberti in Rom auf. Das kompositorische Gewand, in dem Broschis Können sich zeigt, strahlt von instrumentalem Prunk, sowohl in dem äußeren Rahmen der Ritornelle als auch in der Gesangsbegleitung selbst. Nicht diese Tatsache, wohl aber die dabei verwendeten Mittel sind neu um 1723: Die Akkordbrechungen und Arpeggien im Ritornell sind nicht konzertierende Solo-Einlagen, sondern sie dienen – von den Violinen gemeinsam ausgeführt – der Streuung und Verbreiterung des Klanges. Denselben Zweck haben das Sechzehntel-Concitato, das durch begleitende Triller irrationalisiert wird, der Triller selbst und vor allem die lärmenden Abwärtstiraden der Streicher. Alle diese Mittel sind auch semantisch zu verstehen – das Anfangsritornell als Ganzes schildert das Anwachsen der „Welle“. Wie wenig konzertierend oder kontrapunktisch, wie ausschließlich klanglich diese Steigerung gemeint ist, zeigt das sukzessive Hinzutreten von Oboen und Hörnern als reine Klangverstärkung am Ende des Ritornells (T. 8-14). Im Gesangsteil riskiert Porpora die „Orchester-trommel“ des gesamten Streicherkomplexes bis auf die Bässe; schon dies ist eine Huldigung an Farinellis Stimmstärke. Verschiedene Arten des Zusammenwirkens von Gesang und Orchester werden vorgeführt und im Sinne einer Gesamtsteigerung disponiert, die sich in mehreren Etappen vollzieht: Klare rhythmische und diastematische Differenzierung (T. 17-20) geht im ersten Abschnitt in zunehmende Unisono-Unterstützung (T. 21-25) über; im zweiten Abschnitt müssen mehrere Anläufe den Höhepunkt vorbereiten. Meistens fällt mit diesen Steigerungswellen auch ein melodischer An- und Abstieg zusammen; die Sekundskala wirkt orientierend auch dort, wo sie durch Intervallsequenzen oder andere Figuren horizontal verlangsamte und vertikal verbreitert ist (z. B. T. 26-31).

Unter den Techniken, die Farinelli beherrscht, fällt der Triller auf: teils locker und wie beiläufig eingesetzt („gioconda“), teils fortgesetzt in Sprüngen („fonte“)

sowie als Skala (T. 29-30). Der zweite große Koloraturabschnitt auf „aure“ (T. 47-55) bringt dazu Stakkato-Tonrepetitionen und als technischen Höhepunkt einen treppenartig gebrochene *passaggio*. Den einfachen *passaggio*, abwärts, führt Broschi im Mittelteil („*volo*“) nicht einmal, sondern gleich dreimal hintereinander aus (T. 72-73). Das Tempo der Arie ist, auch nach Ausweis einer anderen Handschrift, *andante*. Und doch erlaubt selbst die zweite Koloratur auf „aure“ bei neun Takten Länge (T. 47-55) keine Atempause, was man um 1723 selbst von Kastratenstimmen üblicherweise nicht verlangt hat. Dabei ist das Textende nach den beiden „aure“-Koloraturen, das einen kräftigen Schluß bilden soll, nicht durch Pause abgesetzt wie in vergleichbaren Arien der Zeit. Die insgesamt acht Koloraturstellen sind nicht nur mit Rücksicht auf den Virtuosen, sondern auch auf die *Dacapoanlage* und den Text disponiert. Die Koloraturwörter „*fonte*“, „*aure*“, „*monte*“, „*prigioniera*“, „*spiegherà*“, „*volo*“, „*acquistèrà*“ sind fast alle sowohl textmetrisch als auch inhaltlich hervorgehoben; letzteres wirkt, besonders bei „*monte*“ und „*volo*“, fast allzu traditionell. Der zweimalige Vortrag der ersten Halbstrophe in der *Dacapoanlage* dient der Veränderung und Steigerung – so treten an die Stelle der ersten Koloratur zwei neue auf anderen Verskadenzen, während die beibehaltene zweite verlängert wird. Den Mittelteil gliedert das „*volo*“-Melisma (T. 72-74) in zwei Hälften.

Die *quaternari*, die beide Halbstrophen einleiten (Binnenreime, die den *ottonario* aufspalten, gibt es in diesem altertümlichen Text allerdings mehrfach), haben eine besondere Funktion. Metrisch und semantisch sind sie Titelzeilen der beiden Vergleichs-Hälften. Devisenartig isoliert vom folgenden Text, sind sie zugleich der Anreiz für die freie Solokadenz, die Farinelli mindestens bei dem ersten „*Nobil onda*“ (T. 14-16) mit einem langen Präluieren im stehenden D-Dur-Klang ausgeführt haben wird. Doch schafft Porpora auch beim zweiten „*Nobil onda*“ (T. 34-36) und bei „*Tal quest'alma*“ (T. 66) Platz für Kadenzen. Das Präluieren im stehenden Klang könnte man eine „*Devisenkadenz*“ nennen, die sich sowohl von der eigentlichen „*Devise*“ (Textwiederholung) als auch von der sonst üblichen Gesangkadenz am Textende unterscheidet (vgl. u. S. 174).

Die Arie „*Nobil onda*“ ist am Ende des ersten Aktes der *Adelaide* zugleich der erste Höhepunkt eines virtuosen Triumphzuges, den Porpora mit der Komposition dieser Oper für seinen Schüler inszeniert hat. Farinelli hat sechs von den insgesamt 31 Arien, dazu ein Duett und – vermutlich – eine „*Aria aggiunta*“; mindestens zwei seiner übrigen Arien („*Quel cor che mi donasti*“, „*Non sempre invendicata*“) sind musikalisch vergleichbar aufwendig, und zwar hinsichtlich der Gesamtlänge, der Koloraturen und auch des Instrumentariums, das bei „*Non sempre*“ noch zusätzlich zwei Trompeten umfaßt. An Stelle des Schluß-Ensembles ist ihm sogar eine Schlußarie zugeordnet, der nur noch „*L'Italia in machina*“ folgt (also die höchste Steigerung, derer ein Opernschluß überhaupt fähig ist . . .).

Die weibliche Hauptrolle spielte Carlo Broschi auch in A. Pollarolos *Cosroe* (T. Alibert, Karneval 1723), Porporas *Flavio Anicio Olibrio* (T. Alibert, Karneval 1722), Predieris *Sofonisba* (T. Alibert, Karneval 1722), Predieris *Scipione* (T. Alibert, Karneval 1724) und Vincis *Farnace* (T. Alibert, Karneval 1724); männliche Hauptrollen übernahm er regelmäßig bei seinen neapolitanischen Verpflichtungen von 1723 und 1724.

Verblüffend ist in allen frühen Farinelli-Opern die Regelmäßigkeit, mit der man ihn gegen große, virtuos behandelte Instrumentalbesetzungen antreten läßt. Dies ist nicht allein dadurch zu erklären, daß die Hauptperson auch instrumental am aufwendigsten bedacht wird. Farinellis Technik war eine letzte Herausforderung an instrumentales Virtuösentum; daß die Auseinandersetzung zu seinen Gunsten ausging, zeigt schon die vorliegende Arie, bei der die anderswo zuweilen noch auf die Spitze getriebene Konfrontation mit einer Solotrompete oder Solovioline von vornherein ausbleibt, dafür aber das Orchester als Ganzes klanglich und figurativ aktiviert wird. So hat Farinellis Auftreten mit dazu geführt, der Tradition der Arie mit konzertierendem Soloinstrument ein Ende zu setzen.

Beispiel 104

LEONARDO LEO: *Mi va serpendo in seno*

Mi va serpendo in seno
 sì rio mortal veleno,
 che gela l'alma in petto,
 toglie il respiro al cor.

Intanto langue onore,
 sgridando il mio valore,
 mentre sen va piangendo
 senza speranza amor.

Über die frühe Opernproduktion Leonardo Leos läßt sich heute kaum mehr ein Urteil fällen, da die Quellenüberlieferung sehr spärlich ist. Zwischen seinem ersten *dramma per musica*, dem *Pisistrato* von 1714, und der *Zenobia in Palmira* von 1725 ist keine einzige vollständige Opernpartitur erhalten, sondern nur ein gutes Dutzend Arien. Er bekam in dieser Zeit auch nur wenige selbständige Opernaufträge; häufiger war er als Bearbeiter fremder Produktionen für die neapolitanische Bühne tätig. In den 20er Jahren dürfte sich sein Wirken etwa gleichmäßig auf das *dramma per musica*, die *commedia per musica* und die Kirchenmusik verteilt haben; auf keinem der drei Gebiete scheint er unter den neapolitanischen Komponisten etwa die Rolle eines Anregers oder Erneuerers einzunehmen. Vielmehr dürfte er bei den *drammi per musica* dem Vorbild etwa D. Sarris und N. Porporas, in den *commedie* (seit 1723) den Anregungen L.

Vincis und in der Kirchenmusik seinem Lehrer N. Fago sowie F. Feo gefolgt sein. Der bedeutende Komponist und würdige Nachfolger Scarlattis, als den ihn die Musikgeschichtsschreibung kennt, wäre Leo wohl kaum geworden, wenn er - wie L. Vinci - schon 1730 gestorben wäre. Einzelne Eigenheiten seiner ganz persönlichen Kompositionstechnik, die selbst in der *commedia* oft an *a-cappella*-Stil erinnert und mit dem herkömmlichen Bild vom Stil der „neapolitanischen Schule“ wenig zu tun hat, zeigen sich allerdings schon in manchen aus den 20er Jahren überlieferten Arien. Eine von ihnen ist seine bald ausschweifend-ornamentale, bald füllig-sonore Instrumentalbehandlung, die jedoch kontrapunktisch stets restlos abgesichert ist; daß Leo als einziger Neapolitaner nach Scarlatti auf harmonische Vielfalt und auf genaue Bezifferung der Bässe bedacht ist, paßt in dieses Bild.

Die Arie „*Mi va serpendo in seno*“ stammt aus Leos *Timocrate* (Text von D. Lalli), der im carnevale 1723 am Teatro S. Angelo in Venedig aufgeführt wurde - Leos erster Opernauftrag außerhalb Neapels. Im Text geht es um die Darstellung eines lähmenden Angstzustandes, der zunächst in seinen physischen Auswirkungen beschrieben wird. Die Angst kriecht wie tödliches Gift durch den Körper, der Atem stockt: „serpendo“, „veleno“, „gela“, „toglie il respiro“ sind die Schlüsselwörter. Der zweite Teil bemüht sich um Erweiterung des Bildes, verflacht aber dafür zur Allegorie: Die Ehre „schmachtet“, die Tapferkeit wird „beschimpft“, die Liebe „weint“, es sind die Folgen des Angstzustandes, der Mut und Bewegungsfreiheit paralyisiert.

Was an der Partitur am meisten auffällt, ist die Violinstimme. Die Violintonart d-dorisch ist auch in späteren Jahren Leos charakteristische Notationsmanier. Den Unisono-Violinen (wie der Schluß des Mittelteils erweist, handelt es sich weder um ein Solo noch um die ersten Violinen allein) ist die Darstellung anvertraut. Die kaum unterbrochenen, sich unregelmäßig auf- und abwärts windenden und chromatisch voranschraubenden Sechzehntel bedeuten nicht nur für das Ohr, sondern sogar für das Auge jene „Giftschlange“ der Angst, die der Text nur als einen Vorgang anspricht. Musikalisch wird dieser Vorgang - fast *naïv* - in der Violinstimme eindeutig und konkret lokalisiert, ja gewissermaßen personifiziert. Diese Art der Darstellung entspricht allgemein-geistig der Allegorie, musikalisch-technisch dem konzertierenden Prinzip in der Arie, gemäß dem sich Singstimme und Instrument als agierende Partner gegenüberstehen. So stehen sich ein „Ich“ und ein „Es“ gegenüber. Doch mutet das „Ich“, das wir im Gesang zu vernehmen meinen, seltsam blaß und schüchtern an; es entfaltet kaum Eigenbewegung, ist stets in den Instrumentalklang eingebettet, buchstabiert unsicher den Achtelrhythmus nach. Nach jedem Spitzenton sogleich ein Zurückfallen; kein melodischer Impuls reicht über eine Verslänge hinaus, während sogar noch die Baßführung, besonders am Gesangsbeginn, größere Abstände

überspannt (T. 7-9). Leos Gesangsmelodien zeigen in den erhaltenen Arien jener Schaffensperiode nirgends besondere Erfindungsgabe; nur hier wird dies nicht als Mangel empfunden, da die „Schwäche“ von der Ariensituation her psychologisch begründbar ist. Der Mittelteil bringt eine Koloratur auf „pian-gendo“ (T. 32-35), eine „Spezialexpression“, die ein wenig aus dem Darstellungszusammenhang heraustritt; doch auch dort ist die sequenzierende Chromatik der Singstimme steif und einfalllos. Die anderen „Spezialexpressionen“ des Mittelteils, „langue“ (T. 28), und „sgridando“ (T. 29), sind wieder der Violine überlassen, die sich mit schneidendem Hochton und matt zusammensinkender Sechzehntelfloskel der Aufgabe wirkungsvoller entledigt. Solche sparsam-prägnanten Violineinwürfe bei dünnstem Satz hat A. Scarlatti häufig geschrieben; sie sind die eine extreme Stilisierung konzertierender Partiturgestaltung, während das perpetuum mobile der Violinen im Dacapoteil die andere ist. Nur der Vers „toglie il respiro al cor“ (T. 19, 22) läßt ein Geschehen in die Zustands-Schilderung hereinbrechen. Es ist der Augenblick, in dem der Atem stockt, vom Textdichter mit dem aktiven Verb „toglie“ ausgedrückt. Leo durchbricht die Einheitlichkeit der Partitur mit dem Unisono, die Zielstrebigkeit des Harmonieablaufs mit dem Trugschluß (ein Steckenbleiben, nach dem noch einmal neu angesetzt werden muß), das Gleichmaß des Rhythmus mit Generalpause und Abtakt. Alle diese Mittel sind um 1723 nichts Neues - doch stehen sie hier genau an der richtigen Stelle. Der Parallelstelle im Mittelteil bleibt (T. 31, 36) allerdings nur noch die formale Bedeutung des zusammenfassenden, kadenzierenden Schlußverses.

Leos Arie gehört von fern zum Kreis der ombra-Arien. Im Opernzusammenhang bildet sie einen Darstellungs- und Wirkungshöhepunkt vor dem Szenenwechsel im zweiten Akt. Sie ist die wichtigste der nur drei dem Tenor Fr. Guicciardi anvertrauten Arien; wenn man dies weiß und die - trotz der Hegemonie der Kastraten - immer noch bedeutende Stellung des „tenore“ im damaligen Ensemble berücksichtigt, kann man Leos Entscheidung würdigen, dem Sänger eine in virtuoser Hinsicht dankbare Partie zugunsten der Inhaltsdarstellung vorzuenthalten. Vielleicht ist er damit nicht der erste; jedenfalls aber hat er Nachfolger gefunden. Eng verwandt ist Feos Tenor-Ombra-Arie „Io veggo qui d'intorno“ aus der *Ipermestra* von 1728 (Beispiel 104 a). Sie mag zeigen, welche technischen Aspekte sich für die Darstellung entsprechender Ariensituationen eingebürgert haben: die gewundene Chromatik, deren Tonfolgen besonders an Leo erinnern, obwohl gerade das Bezugswort „serpendo“ fehlt, das Unisono, hier durchgehend, und die etwas spitze, streng syllabische Achteldeklamation (passend zum Abscheu vor „quell'estinta salma“), die rhythmisch weitgreifenderer Impulse entbehrt. Feo hat, darin konventioneller, die ombra-Tonart g-Moll gewählt.

Eine gewissermaßen unterirdische Verbindung geht von Leos Arie auch zu Metastasio's „*Gelido in ogni vena*“ in den Vertonungen von Vinci und Vivaldi (vgl. Beispiele 108, 109). Was dort an ähnlichen Motiven und kompositorischen Mitteln wiederkehrt, geht dann allerdings in eine abgerundeterere Gesamtwirkung ein.

Beispiele 105 und 105 a

LEONARDO VINCI: *Al mio tesoro - dirò che peno*

DOMENICO SARRI: *Al mio tesoro - dirò che peno*

Al mio tesoro
dirò che peno,
dirò che moro,
e ch'abbia almeno
di me pietà.

A dar ristoro
alle mie pene
forse il mio bene
si moverà.

Zu den letzten Vertonungen, die Silvio Stampiglias berühmter Operntext *La Partenope* erfahren hat, gehören die von D. Sarri und L. Vinci. Ein Verzeichnis der Aufführungen bis zum Jahre 1720 hat R. S. Freeman gegeben⁷⁷; hier eine Ergänzung und Fortführung:

- Firenze, Teatro della Pergola, carnevale 1719: Musik von L. A. Predieri
- Napoli, Teatro S. Bartolomeo, inverno 1722: Musik von D. Sarri
- Roma, Teatro Pace, carnevale 1724: Musik von D. Sarri
- Venezia, Teatro S. G. Grisostomo, carnevale 1725: *La Rosmira fedele*, Musik von L. Vinci
- Perugia, 1725: *La Rosmira fedele*
- Mantova, Teatro Arciducal, carnevale 1729
- London, Teatro Haymarket, 24. 2. 1730: Musik von G. F. Händel
- Roma, Teatro Tordinona, 1734: Musik von D. Sarri und G. B. Costanzi
- Venezia, Teatro S. Angelo, carnevale 1738: *La Rosmira fedele*, Musik von A. Vivaldi und anderen
- Napoli, Teatro S. Carlo, 4. 11. 1739: Musik von D. Sarri.

Sarris Musik von 1722 ist vollständig erhalten, ebenso das Autograph von Vincis *Rosmira fedele*. Vinci hat, wie Freeman feststellte⁷⁸, große Teile von Sarris Rezitativ sowie einige kleinere Instrumentalstücke und Chöre einfach in seine Partitur übernommen.

⁷⁷ R. S. Freeman, *The travels of Partenope*, in: *Studies in Music History, Essays for Oliver Strunk*, Princeton 1968, p. 356-385.

⁷⁸ R. S. Freeman, a.a.O. p. 384. Der Autor zieht allerdings die Authentizität der unstrittig autographen Londoner Partitur Vincis in Zweifel.

Auch in den Arien nimmt er hier und da Anregungen aus Sarris Musik auf, hütet sich allerdings vor einem unverhohlenen Plagiat. Besonders seine Vertonung der Arie „*Al mio tesoro - dirò che peno*“ zeigt, wie er trotz deutlicher Anlehnung an das Vorbild etwas völlig Neues zu schaffen in der Lage war. Der Zusammenhang liegt im Satztechnisch-Rhythmischen: Die präzise artikulierte Andante-Achtelbewegungen bewegen sich in einer sekundären, fast scheinbar kontrapunktischen Schicht, ohne doch zu reinen Begleitfiguren zu werden. Die Harmonie schreitet gewöhnlich in Halben fort und wird nur vor den Kadenzten beschleunigt; trotzdem verändern sich die Zusammenklänge fast mit jedem Achtel. Bei Sarri sieht auch fast jeder Takt ein wenig anders aus: Neben echten Vorhaltbildungen, vor allem auf dem ersten Achtel des Taktes, stehen rein konsonante Synkopierungen; die Vorhalte selbst werden teils regulär, teils irregulär oder gar nicht aufgelöst. Es besteht keine deutliche Trennung zwischen Synkopierung, durchlaufenden Achteln und Tonrepetitionen. Alle Figuren scheinen sich sowohl rhythmisch als auch melodisch gegenseitig aufheben zu sollen, was im Gesamteffekt zu einem etwas verwirrenden, aber doch monotonen Achtelgeklapper führt. Dies gilt leider auch für die charakteristischere Figur der nachschlagenden drei Achtel mit Rückfedern in die Oberterz sowie vor allem für Synkopierhythmus und ausgreifende Diastematik der im Anfang schön geschwungenen Hauptmelodie, die zweifellos die Grundidee des Stückes sein sollte.

Vinci lichtet den Überreichtum an kleinen und kleinsten Figuren und organisiert den ganzen Satz präzise durch. Nicht nur der Kontrapunkt wird strenger reguliert. Ein einziges Hauptmotiv wird in den Mittelpunkt gestellt, das mit seiner Verbindung von Tonrepetition und Sekund- bzw. Quartvorhalt gewissermaßen die satztechnische Willkür Sarris auf eine strenge Formel bringt. Dieses Fünfaachtelmotiv durchwandert in enger Imitation alle Stimmen; da es aber überall dort, wo es auftritt, zwei $\frac{2}{4}$ -Takte zusammenfaßt, hebt es sich von den höchstens eintaktigen übrigen Figuren deutlich ab. Ebenso souverän aber, wie dieses Motiv zunächst bis zur Vier- und Fünfstimmigkeit durchimitiert wird, fällt es dann plötzlich ganz aus dem Satz aus, um einem ganz anders gestalteten Abschnitt Platz zu machen: im zweiten Teil des Ritornells (T. 3) und im Gesangsteil vom Schlußvers an (T. 9). Die Gesangkoloraturen sind flächiger angelegt und schreiten sequenzierend in Halben vorwärts; an Stelle des verflochtenen Satzes herrscht das Schema Melodie-Begleitung, bei dem sich der Gesang weniger rhythmisch als diastematisch heraushebt.

Von seiner besten Seite zeigt sich Vinci an den Schlüssen der Ritornelle und Gesangsteile. Ganz eigentümlich ist ihm die Wirkung gegen Ende des zweiten Gesangsteils (T. 24-26), wo nach anfänglichem Unisono (sogar mit einem Motiv Sarris) die eine der beiden Stimmen stehenbleibt, während sich die andere weiter in die Tiefe und in eine Dissonanz hineinbohrt. Die Fermate markiert die „ver-

fahrene“ Situation. Federleicht kommt die Auflösung - so sicher strebt nun die Phrase dem Abschluß entgegen, daß man sich noch ein wenig Chromatik und einen fast frivolen „Doppelleitton“ erlauben kann (T. 27). Der Schluß des Mittelteils, der unerwartet vom Tiefpunkt aufspringt und mit einem fieschen Schnörkel gar noch die Undezime darüber erreicht (T. 37-38), steht dem melodisch kaum nach.

Sarris Vertonung scheitert an dem Widerspruch zwischen galant geschwungener Melodie und in Achtel zerhackter Partitur. Vinci geht diesem Widerspruch aus dem Weg, indem er die melodischen Wirkungen auf Koloratur und Schlußabschnitt konzentriert, sich aber im ganzen Anfangsteil ausschließlich der Deklamation widmet. Das Fünfaachtel-Motiv ist die wohl knappste Formel, auf die melodisch und rhythmisch der *quinario* zu bringen ist. Es ist vom Vers her konzipiert. Mit sicherem Blick für das Wesentliche des Textes erkennt Vinci, daß die ersten Verse nicht eine geläufige Rede einleiten, sondern daß sie die fast disparaten Äußerungen eines schüchternen Liebhabers sind, der nicht recht weiß, was er der angebeteten Schönen überhaupt sagen soll. Hastig plappernde Tonrepetitionen deuten auf das übervolle Herz - atemloses Verstummen ist ein Erschrecken vor der eigenen Kühnheit. Erst der vierte Vers „*e ch'abbia almeno . . .*“ (T. 8, dann auch der dritte im Mittelteil, T. 33) kann sich melodisch entfalten, da hier der Mut gefunden wird, das eigentliche Anliegen vorzubringen - und dafür auch einen zusammenhängenderen Satz zu wagen. Die Chromatik der ersten Verse verkündet nicht nur bittersüß das „*penare*“ und „*morire*“ - so wie die Impulse in sich zusammensinken, entgleitet dem Sprecher der Mut: Vinci hat herkömmlicher Affektdarstellung ein Stück Wirklichkeit abgetrotzt.

Beispiele 106 und 107

DOMENICO SARRI: *Ardi per me fedele*

LEONARDO VINCI: *Ardi per me fedele*

Ardi per me fedele,
serba nel cor lo strale;
ma non mi dir crudele,
se poi non hai mercè.

Hanno sventura uguale
la tua, la mia costanza:
per te non v'è speranza,
non v'è pietà per me.

Domenico Sarris Vertonung von Metastasio's *Didone abbandonata* verdient mehr historisches als ästhetisches Interesse. Da sie die erste war, konnte der Erfolg des Textes - der seinerseits auch durch die schauspielerische Leitung von Marianne Benti-Bulgarelli in der Titelrolle gesichert wurde - der Musik Sarris zugute

kommen. Außer bei der Uraufführung in Neapel 1724 wurde sie noch einige Male in anderen Städten zur Aufführung herangezogen. Daneben aber erschien Metastasios erstes „dramma per musica“ alsbald in immer neuen musikalischen Fassungen auf allen bedeutenderen Bühnen Italiens und des Auslandes. Bis 1732 lassen sich folgende Aufführungen nachweisen:

- Napoli, Teatro S. Bartolomeo, carnevale 1724: Musik von D. Sarri
- Palermo, Teatro S. Cecilia, 1724⁷⁹
- Venezia, Teatro S. Cassiano, carnevale 1725: Musik von T. Albinoni
- Firenze, Teatro della Pergola, carnevale 1725
- Reggio Emilia, Teatro Ducale, fiera di primavera 1725: Musik von N. Porpora
- Roma, Teatro delle Dame, carnevale 1726: Musik von L. Vinci
- Breslau, 1726: Musik von A. Bioni?
- Crema, fiera settembre-ottobre 1726: Musik von T. Albinoni
- Torino, Teatro Regio, 1727: Musik von D. Sarri
- Mantova, Teatro Arciduciale, carnevale 1727
- Siracusa, 1728⁸⁰
- Milano, Teatro Ducale, carnevale 1729
- Venezia, Teatro S. G. Grisostomo, carnevale 1730: Musik von D. Sarri
- Hamburg, Theater am Gänsemarkt, 1731: *Der Streit der kindlichen Pflicht und der Liebe* . . . : Musik von N. Porpora und G. Ph. Telemann
- Prag, Teatro Sporck, 1731: Musik von T. Albinoni
- Roma, Teatro delle Dame, carnevale 1732: Musik von L. Vinci und anderen.

Mindestens bei der venezianischen Aufführung von 1725 und der römischen von 1726 hat Metastasio Proben überwacht und selbst in den Text eingegriffen. Im letzteren Fall handelt es sich sogar um eine weitgehende Überarbeitung⁸¹, die im Einvernehmen mit dem Komponisten Vinci zustande gekommen sein muß⁸². Während Sarris *Didone*-Musik von 1724 im wesentlichen dieselben Züge trägt, die schon seiner *Partenope* (Neapel 1722 und öfter) zum Erfolg verholfen hatten, scheint Vinci ganz spontan die neuartigen Anforderungen begriffen zu haben, die besonders Metastasios Arientexte an ihn stellten. Ein Beispiel dafür sind Sarris und Vincis Vertonungen der Arie der Selene „*Ardi per me fedele*“ von 1724 bzw. 1726.

Selene, die Schwester der unglücklichen Königin Dido, ist eine der rührendsten Figuren in Metastasios Dramenwelt. Auch sie liebt heimlich den Aeneas, doch verbietet ihr die Loyalität der Schwester und Rivalin gegenüber, sich diesem zu erklären. Mehr noch, sie muß sich sogar zu Didos Liebesbotin hergeben; nur in

⁷⁹ Vgl. G. Sorge, *I teatri di Palermo nei secoli XVI-XVII-XVIII*, Palermo 1926.

⁸⁰ Libretto in Prag Bibl. Univ., lat. Auskunft des Ufficio Ricerca Fondi Musicali, Milano.

⁸¹ Dokumentarischer Beleg bei A. De Angelis, *Il Teatro Aliberti o delle Dame nella Roma papale*, Tivoli 1951.

⁸² Die Arientexte „*Sono intrepido nell'alma*“ und „*Se ti lagni sventurato*“ scheinen als Parodien Metastasios zu bereits vorliegenden Kompositionen Vincis entstanden zu sein.

gleichsam a parte gehaltenen Seufzern kann sie ihrem Herzen Luft machen - so etwa in der ersten Arie „*Dirò che fida sei*“⁸³.

Das Schicksal der Selene, jener „seconda donna“ auch in der Liebe, ist bei Metastasio von Anfang an von einer fast träumerischen Melancholie verklärt, die dem tragischen Pathos der Dido-Handlung eine mildere Folie gibt. Ähnlich sympathisch ist die Gestalt ihres Verehrers Araspe, der bei Selene nicht auf die schroffe Zurückweisung stößt wie sein gewissenloser Herr Jarba bei der Königin Dido, sondern eher auf schmerzliches Einverständnis: So treu wie er Selene ergeben ist, so beständig ist ihre Liebe zu Aeneas. Es verbindet sie das gleiche hoffnungslose Schicksal („*sventura uguale*“), in dem sie sich gegenseitig ein wenig trösten können.

Sarris Andante-Arie „*Ardi per me fedele*“ gibt mit ihrer gefälligen kleinen Melodie und dem Verzicht auf instrumentalen Schmuck weniger den Charakter der Selene wieder als deren sekundäre Stellung in der Hierarchie des Ensembles. Im Hauptteil der Arie ist ein Zwischenritornell ganz weggelassen und durch Fermate ersetzt; charakteristisch für Sarri überhaupt ist das äußerst knappe Anfangsritornell - nur ein Melodiezitat oder eine instrumentale Devise -, das nicht einmal bis zu einem Tonikaschluß durchgeführt ist. Zwar hat Selene eine kleinere und eine größere Koloraturstelle, doch heben sich diese weder durch Virtuosität noch motivisch vor den textierten Abschnitten hervor. Fast störend wirkt die Häufung von Punktierungen, ebenfalls eine Manier Sarris in seinen Opern der frühen 20er Jahre. Vermutlich bedeutete sie für ihn so etwas wie rhythmische Eleganz und entsprach einer bestimmten vokalen Vortragsart, die mit dieser Notierung nur annäherungsweise wiedergegeben wird.

Liebevoll widmet sich Sarri der Textausdeutung im Kleinen. Besonders dienen dazu die mehrfach eingestreuten Stellen mit gedehntem Silbenvortrag, wo von der sonst vorherrschenden Achteldeklamation abgewichen wird. Die Emphase, die solche Dehnungen bringen sollen, hat musikalisch und sprachlich verschiedene Aspekte; als ritardando-Phrasenschluß erscheint sie bei dem ein wenig bedrohlichen „*poi non hai mercè*“ (T. 8), womit Araspe der Ernst der Situation klargemacht werden soll; als kräftiger Imperativ bei den isolierten Wiederholungen des „*ardi*“ (T. 10) und „*serba*“ (T. 11-12) im zweiten Gesangsteil und, einige Takte später, bei dem drohend erhobenen Zeigefinger des „*ma*“ (T. 15); inständig bittend bei dem mit Appoggiaturen durchsetzten „*ma non mi dir crudele*“ (T. 13) im zweiten Gesangsteil, und an den entsprechenden Stellen im Mittelteil „*Non v'è pietà per me*“ (T. 31-33) fast weinerlich. Selenes Arie ist somit nicht ganz ohne Flexibilität des Ausdrucks; in diesem Sinn verdient auch das spiele-

⁸³ Während die Figur der Selene (Anna) schon dem Dido-Stoff entstammt, lehnt sich der Textdichter mit dieser Arie anscheinend an den ganz ähnlichen Text „*Dirò che lui sol ami*“ aus C. S. Capece's *Telemaco* an (aufgeführt in Rom 1718 mit Musik von A. Scarlatti).

rische Wiederansetzen der veränderten ersten Verse nach der ersten Fermate Anerkennung (T. 9). Doch würden allzu deutliche Kontraste im Vortrag (etwa in dynamischer Hinsicht) dem anspruchslosen Charakter der Musik eher schaden: Dazu sind beispielsweise die Techniken, emphatischer Hervorhebung einzelner Textteile, die sämtlich auf Alessandro Scarlatti zurückgehen, nicht sicher und effektvoll genug eingesetzt.

Was Selene bei Vinci zu singen hat, wirkt demgegenüber eher starr. Nirgends wird der Text umgestellt, kaum je ein einzelnes Wort besonders hervorgehoben; fast monoton ist der Deklamationsrhythmus der Verse. Vinci geht es nicht um einzelne Wörter oder Verse, sondern darum, die Affektsituation und den Charakter der Selene im Ganzen der Arie sinnlich faßbar zu machen. Der Andante-Rhythmus ist scheinbar eintönig, weil er die Aufmerksamkeit nicht ablenken soll - entsprechend wie Metastasios geglättetes Metrum selbst nicht mehr als ein schlichtes Gewand des Inhalts ist. Doch ist Vincis Rhythmus gerade in seiner feierlichen Ruhe affekthaltig. Seine Viertelrepetitionen hätte jeder andere Komponist damals in den allabreve-Takt gesetzt: Vinci aber behält die (unserem heutigen $\frac{2}{4}$ entsprechende) C-Vorzeichnung bei. Damit ergibt sich relativ zur Taktart eine extrem langsame Deklamation (in Sarris Andante sind sogar Zwei- und dreißigstel Silbenträger), und relativ zur Phrasenlänge (gewöhnlich acht Viertel) eine extrem gleichmäßige Schwerpunktverteilung (drei gleichberechtigte Schwerpunkte in jedem Vers). Die Arie ist rhythmisch ebensogut melancholischer Marsch wie zuversichtliche Elegie.

Was dem Ganzen aber erst Leben einhaucht, sind Melodie und Instrumentalklang. Die Anfangsmelodie überspannt die ersten drei Verse in einem einzigen Bogen (T. 7-12), der genau in der Mitte durch das h' der Violine noch ganz frei überhöht wird (T. 9.); den Verszusammenhang, den Sarri an seiner Kittstelle „fedele“ künstlich herstellen mußte, gefährden die Singstimmepausen hier überhaupt nicht. Die eingestreuten ruhevollen Triolen bilden federnde Steigbügel für Auf- und Abstieg. Die Melodie des vierten Verses, die in sich eine Koloratur einschließt, bildet einen noch weiter gespannten Bogen (T. 13-19). Beide Melodiebögen werden durch einen plastisch und konsequent geführten Baß unterstützt.

Zu Beginn des zweiten Gesangsteils fällt die „sprechende“ Antizipation des „serba“ als einziger, jedoch absolut sicher eingesetzter Kunstgriff in der Textbehandlung auf (T. 27, 29).

Die Koloratur des zweiten Teils bringt die Erfüllung dessen, was die Ritornelle andeutungsweise versprochen hatten.

Über einem 8 (bzw. 16) Takte lang ausgehaltenen Orgelpunkt der Unisono-Hörner (T. 31-38) verschlingen sich die Oberstimmen schlafwandlerisch ruhig zu einer Triolengirlande aus Sept- und Nonklängen. Was diese Stelle „symboli-

siert“, läßt sich leicht erklären: Für den zeitgenössischen musikalischen Sprachgebrauch bedeuten Triolenketten und Vorhalte Anhänglichkeit, Treue, Bindung; der Halteton bezieht sich auf „costanza“. Trotzdem hätte kein Opernkomponist der Zeit, der sich nur von solchen semantischen Traditionen leiten ließe, ein so träumerisch-schwebendes Gebilde zustandegebracht. Daß die Stelle zugleich technisch ein Novum ist, braucht angesichts des Hornpedals und des Dominantnonakkords (in T. 36 mit nach oben aufgelöster Non) nicht mehr besonders betont zu werden.

Vinci deutet mit alledem den Charakter und die Situation der Selene so, wie es Metastasios Text verlangt: nicht eine ihr Schicksal beklagende Primadonna, die den aussichtslosen Verehrer streng zurückweist (wie die Marzia in Metastasios *Catone in Utica*), sondern ein tapferes Mädchen, das seiner eigenen hoffnungslosen Lage noch Trost für einen anderen abzugewinnen weiß.

Es darf nicht verschwiegen werden, daß die Musik von Vincis Arie auch in seinem *Astianatte* mit anderem Text („*Temi di vendicarti*“) auftaucht. *Astianatte* wurde im Dezember 1725 in Neapel aufgeführt, *Didone* im Januar 1726 in Rom. Nach einem Vergleich der beiden Arien scheint es mir sicher, daß Vinci die Musik zuerst zu Metastasios Text komponierte - somit die Komposition schon vor Dezember 1725 begann - und sie dann mit oder ohne Erlaubnis Metastasios kurzfristig und mit manchen Härten in der Textunterlegung noch jenem ödeheroischen Selbstgespräch des Orest in der Oper für Neapel angepaßt hat.

Beispiele 108 und 109

LEONARDO VINCI: *Gelido in ogni vena*

ANTONIO VIVALDI: *Gelido in ogni vena*

Gelido in ogni vena
scorror mi sento il sangue,
l'ombra del figlio esangue
m'ingombra di terror.

E per maggior mia pena
vedo che fui crudele
a un'anima fedele,
a un innocente cor.

Pietro Metastasios zweites drama per musica *Siroe re di Persia* wurde Anfang Februar 1726 im Teatro S. Gio. Grisostomo in Venedig zum ersten Mal aufgeführt. Der Erfolg der *Didone abbandonata* vom Vorjahr wurde übertroffen⁸⁴, wobei die Musik von Leonardo Vinci, der den Venezianern schon durch zwei Opern im carnevale 1725 bekannt geworden war, das ihre beigetragen

⁸⁴ „Il mio Siroe è alle stelle molto più che non fece la Didone l'anno scorso“ schreibt Metastasio am 16. 2. 1726 an seinen Bruder (Brief Nr. 25 Brunelli III). Die *Didone* war im carnevale 1725 im Teatro S. Cassiano mit Musik von Albinoni aufgeführt worden.

haben mag, ferner aber auch die erlesene Besetzung, zu der außer Marianna Benti-Bulgarelli u. a. die berühmten Soprankastraten Nicola Grimaldi und Giovanni Carestini gehörten. Die enge künstlerische Zusammenarbeit zwischen Metastasio und Vinci war wenige Wochen zuvor in Rom begründet worden, wo Metastasio seine *Didone* für Vincis Vertonung neu bearbeitet hatte (Erstaufführung am 14. Januar 1726), und sie setzte sich fort bis zum *Artaserse* von 1730.

Zahlreiche Neuvertonungen desselben und der folgenden Jahre bezeugen die Beliebtheit des *Siroe*; hier ein Überblick:

- Firenze, Teatro Cocomero, estate 1726: Musik von G. Porta
- Milano, Teatro Ducale, carnevale 1727: Musik von G. Porta
- Napoli, Teatro S. Bartolomeo, carnevale 1727: Musik von D. Sarri
- Roma, Teatro delle Dame, carnevale 1727: Musik von N. Porpora
(bei dieser Aufführung haben Metastasio und Marianna Bulgarelli die Proben überwacht)
- Mantova, Teatro Arciducal, carnevale 1727
- Reggio Emilia, Teatro Ducale, fiera di primavera 1727: Musik von A. Vivaldi
- Verona, Teatro della Via Nuova, carnevale 1728: Musik von L. Vinci
- London, Teatro Haymarket, 17. 2. 1728: Musik von G. F. Händel
- Torino, Teatro Regio, carnevale 1730: Musik von St. A. Fiore
- Genova, Teatro S. Agostino, primavera 1730
- Venezia, Teatro S. G. Grisostomo, carnevale 1731:
Musik von L. Vinci und G. B. Pescetti.

Von diesen Partituren sind nur wenige erhalten (Vinci, Sarri, Händel); aus Vivaldis (und Porporas) Vertonung besitzen wir jedoch die Arie des Cosroe (III, 5) „*Gelido in ogni vena*“, die zu den markantesten Stücken des Librettos gehört⁸⁵. Metastasio hat im *Siroe* die Vielschichtigkeit der Handlung und der Charaktere der *Didone abbandonata* nicht beibehalten können, doch sind die Arientexte ebenso reich an Bildern; speziell düstere Motive treten in den Vordergrund. Die szenische Situation der hier behandelten Arie ist folgende: Cosroe, König von Persien, hat sich von seinem jüngeren Sohn Medarse überreden lassen, den älteren Sohn Siroe wegen angeblichen Hochverrats töten zu lassen. Zugleich mit der (falschen) Todesnachricht stellt sich Siroes Unschuld heraus; der leichtgläubige und schwache König fällt in Reue und vermeint schon den düsteren Schatten seines toten Sohnes vor sich zu sehen. Die herkömmliche ombra-Szene hat

⁸⁵ Die Vertonung Vivaldis ist zwar autograph, aber nicht in der originalen Textfassung erhalten; wahrscheinlich gehört das Manuskript zu einer späteren Aufführung von Vivaldis *Farnace* (1738?). Musikalisch dürfte es mit dem Original von 1727 übereinstimmen. Beide Vertonungen sind für Tenor bestimmt (Giovanni Paita in Vincis *Siroe* 1726, Pellegrino Tomij in Vivaldis *Siroe* 1727).

Metastasio durch ein weiteres Motiv bereichert: Cosroe spürt das Blut kalt seine Adern durchrollen, Schrecken erfüllt und bedrängt ihn. Um die Darstellung dieser Situation geht es sowohl Vinci als auch Vivaldi. Wenn man nicht ohnehin annehmen müßte, daß Vivaldi Vincis Vertonung 1726 in Venedig kennengelernt hat, so würde seine eigene Musik den nötigen Beweis dafür liefern. Die wesentlichen Motive sowie Rhythmus, Tempo und Textdisposition stimmen ziemlich genau überein. Vivaldi formuliert aber dieselbe Aussage konsequenter als Vinci, und er setzt auch mehr Mittel ein. Die Tonart ist f-Moll, nicht B-Dur. Während Vinci im Mittelteil der Arie - in ganz konventioneller Weise - die Mollstufen ausnützt, bleibt umgekehrt Vivaldi sogar im Mittelteil in Moll (c-Moll, b-Moll), was den Eindruck einer noch zunehmenden Verdüsterung hervorrufen muß.

Die drei wesentlichen Motive, die beide Kompositionen bestimmen, hängen jeweils mit einem partikulären Aspekt des Textes zusammen. Die Tonrepetitionen in Achteln und Sechzehnteln schaffen eine fast nie unterbrochene, pulsierende Bewegung; etwas zögernd ist die Streicherartikulation. Die Skalenabstiege in Legato-Sechzehnteln malen das Rinnen des Blutes. Die tonrepetierenden Synkopen schildern Bedrängnis, die der Text mit dem Wort „ingombra“ andeutet, einem gesteigerten Synonym etwa von „riempire“: Die Fülle des Schreckens findet in der Seele ebensowenig mehr Raum wie die Synkopen im Takt. Auch Porpora stellt das Wort „ingombra“ mit Synkopen dar.

Entsprechend sind in beiden Vertonungen die sich gegenseitig verdrängenden Vorhalte aufzufassen. Das Wort „ingombrare“ (deutsch etwa „beengen“) zieht deshalb die Aufmerksamkeit der Komponisten so an sich, weil es sprachlich hier gewagt ist.

Vivaldis Anfangsritornell ähnelt dem vom ersten Satz des „Inverno“ aus den Jahreszeiten-Konzerten; das tertium comparationis ist die Vorstellung von „klamm, steifgefroren“ (hier auch mit „gelido“ ausgedrückt, vgl. Vivaldis Text zum „Inverno“).

Zwei der Grundmotive sind dadurch unterschieden, daß Vinci jeweils einen herausstehenden Spitzenton einbaut, den ich semantisch nicht zu erklären vermag. Er kommt auch in Sarris Vertonung dieser Arie vor.

Bezüglich der Verwendung der Motive in der Partitur besteht der wichtigste Unterschied zwischen beiden Kompositionen. Man kann sagen, daß Vinci die semantisch entscheidenden Figuren in einen sonst neutralen Satz einlegt, während sich bei Vivaldi die Partitur aus ihnen aufbaut. Die pulsierenden Sechzehntelrepetitionen sind bei Vivaldi in allen Instrumenten vorhanden. Bei Vinci ist allein die Violine 2 dafür verantwortlich, sie erhält so den Charakter des „obligaten Akkompagnements“, dessen Erfindung manche Vinci zugeschrieben haben, freilich irrig; die übrigen Instrumente gehen nur bis zur Achtelebene. Wichtig ist dies vor allem für den Continuo, der, von der Viola all'ottava unterstützt, bei so

langsamem Tempo ein eher solides als bewegtes klanglich-rhythmisches Fundament bildet. Anders Vivaldi, dessen Unterstimmen in Sechzehnteln chromatisch unter der Singstimme weggleiten.

Stabilität gewinnt Vivaldis Komposition eher aus der metrisch-harmonischen Gesamtanlage, die in sehr klare Gruppen gegliedert ist: Tetrachord, Quintschrittsequenz, Kadenzgruppen. Bei Vinci wirken die Baßführung manchmal willkürlich und die Sekundvorhalte etwas kleinlich. Nur an den Schlüssen zieht sich der Satz mit dem Baßaufstieg unter tonrepetierenden Oberstimmen zu einer beengenden Dissonanz zusammen (T. 15, 29), wie sie Vivaldi schon am Ritornellbeginn entstehen läßt. Die herabrinnenden Oktavgänge („scorror“ T. 9, 21, 22) vertraut Vinci nur der Singstimme an, und zwar bezeichnenderweise nur an den entsprechenden Textstellen; bei Vivaldi werden sie zwischen allen drei Oberstimmen ausgetauscht, gleichsam eine Vervielfachung und Irrationalisierung des Bildes („in ogni vena“). Auch die Synkope kommt in mehreren Stimmen vor - es können etwa im dritten Vers alle drei Motive gleichzeitig erklingen (T. 10). Somit diffundiert das Motivmaterial in den Gesamtsatz einschließlich der Singstimme, und zwar nicht nur in vertikaler, sondern auch in horizontaler Richtung, während bei Vinci nicht nur eine strengere Rollenverteilung der Parte, sondern auch eine deutlichere Zuordnung Motiv - Einzelvers herrscht: Die Figuren sind isolierter, entweder vertikal (die Sechzehntel) oder horizontal (Synkope oder Oktavgang) - zweifellos eine konservativere Art der Figurenbehandlung.

Vivaldis Violinen sind zwar nicht immer der Lage nach, aber der Funktion nach gleichwertig; bei Vinci hat die erste Violine jene bei den Neapolitanern viel gebrauchte Doppelfunktion: neutrale Achtelbegleitung im Gesangsteil, öfters mit colla parte-Berührungen, besonders an den für Vinci so wichtigen Verschlüssen - aber Stellvertreter der Singstimme im Ritornell. Vivaldis Ritornell ist ohne Melodie; es wird dann Begleitung zum Gesang. Kein prinzipieller Unterschied besteht in der Singstimmenbehandlung selbst, doch steigert Vivaldi die melodische Differenzierung Gesang-Orchester durch Wegfall der Spitzentöne, mehr Tonrepetitionen in den Streichern und andererseits noch ausgreifendere Diastematik im Gesang. Besondere Steigerung erfährt der Vers „m'ingombra di terror“ (T. 12, 16). Vincis erste Motividee wird von Vivaldi auch an den Parallelstellen beibehalten; dort ist an Stelle des von innen her Beklemmenden das von außen Überwältigende des Schreckens dargestellt (T. 16). Physische Klangentfaltung („cembali e forte“) und Umfassen des Vokalambitus sind gleichzeitig formal (Phrasenschluß) und semantisch („terror“) eingesetzt⁸⁶. Oberhaupt hat Vivaldis Dynamik eine darstellende Funktion: Der forte-piano-Wechsel ergibt eine Analogie etwa zu „Heiß - Kalt“.

⁸⁶ Der Gesangsambitus ist in beiden Arien gleich: c - g'.

Die Koloraturen des Dacapoteils sind das Schwächste in Vincis Arie; Vivaldi hat als Koloraturmotiv eine gleichsam schluchzende (und somit darstellungsrelevante) Figur eingeführt, die sich auch gegen das fortdauernde Streicher-Concitato durchzusetzen vermag. Die Koloraturen des Mittelteils dienen beiden Komponisten zu dunklerer Einfärbung des Klanges; hier bekommt Vincis Singstimme etwas Flehendes, Beteuerndes (T. 43). Dazu gehört auch die rhetorische und musikalische Wiederholungsfigur der letzten beiden Verse: Cosroe muß, schmerzlich genug, die Unschuld seines Sohnes gegen sich selbst beteuern, für ihn selbst bei sich um Gnade flehen. Dieser Textbezug fehlt bei Vivaldi, und zwar sicher schon in der originalen Fassung; denn daß er zugunsten der - übrigens reichlich unsinnigen - Textänderung die Musik umkomponiert hätte, darf man bei seiner Arbeitsweise der späten Jahre ausschließen⁸⁷. Der Mittelteil enthält bei Vivaldi nur eine neue Violinfigur, die kaum mit dem Text zusammenhängen dürfte. Er verzichtet übrigens im Gegensatz zu Vinci auf die freie Vokalkadenz am Ende des Mittelteils. Dies bedeutet aber keinen kompositorischen Unterschied, sondern allenfalls eine leichte Benachteiligung des Virtuosen, dem er andererseits mit der schwierigeren tonalen Situation der Kadenz des Dacapoteils (T. 27) musikalisch mehr abverlangt.

Im Ganzen dürfte es nicht schwerfallen, den Qualitätsunterschied zwischen den beiden Stücken zu erkennen. Immerhin spricht für Vinci, daß Vivaldi ihn so deutlich nachgeahmt hat. Man mag Leonardo Vinci als dem Erfinder der entscheidenden Motive sogar das größere individuelle Verdienst zuerkennen; Vivaldi hat zweifellos aus dem Material mehr herausgeholt. Dies wäre nicht uncharakteristisch für den „prete rosso“, der sowohl ökonomisch wie künstlerisch Profite zu machen verstand.

Beispiel 110

LEONARDO VINCI: *Con sì bel nome in fronte*

Con sì bel nome in fronte
 combatterai più forte;
 rispetterà la sorte
 di Roma un figlio in te.

Libero vivi; e quando
 tel nieghi il fato ancora,
 almen come si mora
 apprenderei da me.

⁸⁷ Vivaldi selbst nimmt solche Textänderungen, die man eher „Kontrafakturen“ nennen müßte, manchmal unglaublich gelassen vor. In einer *Atenaide*-Arie „*Lieta v'è l'agricoltore, già vicino al dolce frutto*“ macht er kaltblütig aus dem „fröhlichen Landmann“ einen traurigen, indem er selbst den Text zu „*Mesto v'è l'agricoltore, che non colga il dolce frutto*“ verbessert; an der Musik ändert sich keine Note.

Diese virtuose Dacapoarie soll der altrömischen virtus des M. Porcius Cato Ausdruck verleihen. Der Titelheld von Metastasios *Catone in Utica* bekommt in der ersten Szene der „tragedia per musica“ Gelegenheit, seinem zukünftigen Schwiegersohn (und damit zukünftigen Römer) Arbace die Ideale von Freiheit und Verantwortung programmatisch zu empfehlen. Nicht erst der Geschmack des 20. Jahrhunderts möchte hier eine Diskrepanz von Form und Inhalt feststellen. Die Kritik jedoch, die das römische Publikum von 1728 an der im Teatro delle Dame aufgeführten Römeroper übte, kam eher von der entgegengesetzten Seite: Man machte sich über das tragische Ende lustig, den Freitod Catos auf offener Bühne. Diesem Publikum war Metastasio gar noch zu realistisch.

In Wirklichkeit halten Textdichter und Komponist eine für 1728 schwierige Mitte zwischen Realismus und Stilisierung ein. Dies zeigt sich nicht zuletzt an der Musik der Arien, die Vinci für den Tenorhelden Pinacci-Catone schrieb. Während er in dessen zweiter programmatischer Arie am Anfang des zweiten Akts („*Va, ritorna al tuo tiranno*“) den archaisierenden Effekt der Fuge bemüht, ist die vorliegende ariose Selbstdarstellung ein D-Dur-Marsch. Der $\frac{3}{4}$ -Marsch mit punktierten Achtelrhythmen galt seinerzeit als heroisch. Daß die Rolle der kriegerischen Trompete von den Unisono-Oboen übernommen wird, ist nur zum Teil aufführungstechnisch erklärbar - hat man doch für immerhin eine andere Arie der ganzen Vorstellung eigens einen Solotrompeter verpflichtet. Es ist die Bravourarie des Soprankastraten und Gegenspielers Carestini-Caesar („*Se in campo armato*“), die denn auch an martialischer Direktheit kaum zu übertreffen war.

Die rhythmische Energie, die Vinci hier aus dem instrumentalen Modell herausholt, ist allerdings aus einem Stilisierungsprozeß nicht mehr zu erklären. Nicht von ungefähr tritt sie mehr im vokalen als im instrumentalen Anteil zutage, ja sogar in der Koloratur. Die Triller, Punktierungen und Tonrepetitionen erfordern einen geradezu wütenden Stimmeinsatz. Vinci läßt kaum eine technische Möglichkeit ungenutzt, den Tenor stimmlich herauszufordern. Nach der Koloratur, wo zwischen den kurzen, eruptiven Phrasen genügend Zeit zum Atmen ist, scheint es fast, als rufe das „più forte“ nicht nur Catone dem Arbace, sondern auch der Kapellmeister dem Sänger zu (T. 35-36). Zwischen die Energieballungen der verknappten Auftakte von Singstimme und Orchester ist aber als Kontrast wieder die Phrase „rispetterà“ eingelegt (T. 37-39), die volltönend und respektgebietend anhebt. Den Eingang zur Koloratur dagegen bildet ein konzentriertes Sammeln aller Kräfte in Stakkato und Unisono (T. 27). Die schroffen Zergliederungen des Textes am Ende des Dacapoteils (T. 39-42) und auch im Mittelteil (T. 62-63) verleihen jedem der inhaltsschweren Worte rhythmischen und melodischen Nachdruck.

Ich zweifle nicht, daß Leonardo Vinci sich der eingangs angedeuteten ästhetischen Problematik bewußt war. Er überlegte aber Folgendes: Wenn M. Porcius Cato schon singen muß, dann soll sein Charakter wenigstens durch die Art ausgedrückt werden, wie er singt.

Daß Vinci das Anfangsmotiv nicht erfunden, sondern von G. M. Capelli (vgl. Beispiel 110a) übernommen hat, ist nur insofern von Bedeutung, als daraus gerade hervorgeht, was Vinci wirklich erfunden hat. Es handelt sich um die Konstruktion einer musikalischen Periode. Schon der Vergleich der Anfangsritornelle ist instruktiv; mehr noch der der ersten Gesangsabschnitte. Capellis Ritornell besteht aus mehreren Motivgruppen (a b c d) unterschiedlicher Länge (4 + 3 + 2 + 3 Takte), die durch Quintfall (T. 4-5) oder durch Kontinuität der Begleitung (T. 7-8, 9-10) aneinander angeschlossen werden. Ihre Binnenstruktur ist die der Aneinanderreihung ähnlicher Motive; die relative Geschlossenheit der ersten Gruppen etwa wird durch die auf eine Kadenz zutreibende Sequenzverengung erzeugt. Das erste Motiv ist mehr als eintaktig; davon wird ein genau eintaktiger Teil wiederholt, und schließlich werden Motivsplitter im Viertelabstand repetiert. Die Phrase konvergiert auf das Ende zu; diese Wirkung hat auch der scheinimitierende Einsatz der Stimmen, noch deutlicher im ersten Gesangsabschnitt. Sobald der Satz rhythmisch und kontrapunktisch eine gewisse Dichte erreicht hat - die sich vom Anfang her steigert - kann die Kadenzhemiole eintreten (T. 19). Nach demselben Verfahren wird die letzte Ritornellgruppe geschlossen, deren Schlußwirkung zusätzlich auf dem Zusammenfassen mehrerer Ritornellmotive in dichtester Folge beruht (T. 10-11).

Vinci führt ein abgestuftes Verhältnis verschiedenartiger Binnenzäsuren ein. Hierzu verhilft ihm zunächst das bei Capelli nicht vorhandene symmetrische Verdoppeln von Einzelgliedern; die erste Viertaktgruppe ist in zwei nur dynamisch unterschiedliche Hälften zerlegbar. Mit ihr korrespondiert sofort eine zweite Viertaktgruppe, aber gerade deswegen, weil sie charakteristisch anders gebaut ist. Der stärksten rhythmischen und harmonischen Verdichtung (Gang in Takt 6) folgt eine Stagnation auf der Dominante: zwei Fanfaren-Takte, die Vinci sich im Unterschied zu Capelli leisten kann, weil er einen Viertakter vorausgeschickt hat und die Fanfare die metrische Korrespondenz erfüllt (T. 7-8). Die restlichen sechs Takte sind wieder symmetrisch, aber anders, nämlich im Sinne von (2 + 1) + (2 + 1). Der erste der beiden Dreitakter ist eine Sequenzverengung (taktweise Wiederholung verengt sich zum Viertelabstand), der zweite bringt zwar ebenfalls die üblichen Schluß-Charakteristika (Hemiolenrhythmus, Zusammenfassung von Motiven, Abwärtsskala vom Höchstpunkt), aber bezeichnenderweise eine Verdoppelung des entscheidenden Kadenzschrittes (T. 12, 13), was dem Geist der Hemiole entgegengesetzt ist. Die Geschlossenheit des Ganzen beruht nicht auf dem steten sequenzierenden Vorwärtstreiben

aneinandergereihter Einzelteile, das W. Fischer „Fortspinnung“ genannt hat, sondern auf einer gleichsam mehrstöckigen Gesamtarchitektur. Das Ritornell besteht aus 8 + 6 Takten, im nächsten Stockwerk aus (4 + 4) + (3 + 3), im nächsten aus (2 + 2) + (2 + 2) + (2 + 1) + (2 + 1) Takten. Diese komplizierte „Rechnung“ läßt sich mit der Feststellung beschreiben, daß die Binnenzäsuren ungleichwertig sind.

Der erste Gesangsabschnitt ist nur scheinbar einfacher gebaut. Die poetische Einheit von vier gleich gebauten Versen vertont Vinci als geschlossene Periode aus vier gleichlangen Gliedern. Offenbar ist das nur für ihn eine Selbstverständlichkeit, nicht für Capelli, der nur eine Zäsur macht, nach dem zweiten Vers (T. 16). So entstehen bei Capelli zwei Halbphrasen, von denen die zweite nur die steigernde Wiederholung der ersten ist (a a') - und zwar erfolgt die Steigerung wieder durch satztechnische Verdichtung, sowie auch mit Hilfe der Imitation im Innern der Phrasen selbst. Das Ganze ist vorwärtsstrebend angelegt und fällt am Ende (letzter Takt des Beispiels) in einen neuen Abschnitt, der dem dritten Ritornellglied entspricht. Die Einzelverse sind in den Halbphrasen ungleichmäßig verteilt und dabei schlecht deklamiert (vgl. etwa „sospirar“ und „gioia“, noch deutlicher „nel dolor“).

Vinci bettet die „quartina“ zunächst in repetierende Achtel ein, die nur an der wichtigen Binnenzäsur (T. 18) unterbrochen werden. Trotzdem geben Melodie und Rhythmus jedem einzelnen Vers eine eigene, deklamatorisch präzise Gestaltung. Der erste Versschluß „fronte“ wird zwar keineswegs überspielt, doch bildet der syntaktisch geschlossene Satz der ersten beiden Verse auch melodisch einen geschlossenen Bogen. Daß „rispetterà“ rhythmisch an die vorhergehenden Versanfänge sich anschließt, hat auch mit der Assonanz zu „batterai“ zu tun. Ganz anders als Capelli nützt Vinci den Hemiolenrhythmus des Schlusses gerade zu besserer Deklamation aus: Neben „Roma“ und „te“ bekommt auch das wichtige „figlio“ einen Akzent (T. 21). Insgesamt überkreuzen sich Reimanordnung (a b b c) und Motivanordnung (a b a c), wodurch zugleich die Binnenzäsur ein wenig überbrückt wird.

Was das Ganze aber zur „Periode“ macht, ist die harmonische Gesamtanlage. Es handelt sich um eine modulierende Periode; die Modulation besteht aber nicht einfach darin, daß der zweite Teil von I nach V geht - sonst handelte es sich nur um zwei zusammenhanglose Phrasen. In Wirklichkeit ist das Ende des ersten harmonischen Zirkels (I - VI - V - I) zugleich der Anfang des zweiten (T. 18). Der entscheidende Terzabstieg des Basses von der Tonika aus ist beim zweiten Mal motivisch und metrisch um einen Takt vorverlagert: T. 18-19 entspricht T. 15-16. Er kann deshalb, ganz seiner eigenen lineären Logik folgend, unter dem festgehaltenen d' der Oberstimme, noch im sechsten Takt (T. 20) das doppeldominantische gis erreichen. So bleiben gerade zwei Schlußakte übrig,

wie sie für die Kadenz einer achttaktigen Periode erforderlich sind: Beschleunigung der Harmonieschritte; Schlußklang. Dieses Abkadenzieren kann nur noch nach der fünften Stufe erfolgen.

Daß der Schluß des dritten Verses (Takt 20), bei dem die D-Oktave in einen klanglichen Abgrund fällt (es ist auch kein grundtöniger Viertel-Continuo mehr da), genau den Gipfel der harmonischen Spannung bezeichnet, ist eine Erfindung, die innerhalb der Tradition italienischer Versvertonung noch für den jungen Verdi aktuell gewesen ist.

Beispiel 111

JOHANN ADOLF HASSE: *Son qual rupe in mezzo al mare*

Son qual rupe in mezzo al mare,
non la scuote la procella,
vento mai non la flagella:
sempre immota e ferma stà.

Il mio cor può minacciare
un tiranno, orrenda morte:
sempre invito e sempre forte
il suo fine attender sà.

Bei dieser Arie des jungen Hasse verdient der Text eine eigene Betrachtung. Die althergebrachte Darstellung der Herrschertugend „constantia“ mit dem Bild des unbewegten Felsens im stürmischen Meer hat in der poetischen Struktur dieses Textes gleichsam kristalline Form angenommen. Nicht nur wird semantisch die Natur zum Gleichnis der Seele, sondern es wird auch metrisch und grammatisch die eine Halbstrophe zum Spiegelbild der anderen. Da traditionsgemäß der einen von ihnen die Darstellung der Natur, der anderen die der Seele zufällt, ist um der konsequenteren Formalisierung dieses Zusammenhangs willen die ursprüngliche Ungleichwertigkeit der Arienteile (Refrain-Strophe) restlos aufgegeben. (In der Orlandini-Arie „*Mira la quercia annosa*“, vgl. o. S. 35 ff., besteht sie noch.) Die Konstruktion stützt sich hauptsächlich auf grammatische und phonische Analogien bzw. Oppositionen. Einige seien erwähnt: „mezzo al mare“ - „minacciare“, „immota e ferma“ - „invitto e forte“; der Schlußreim ist mehr als ein Reim: einsilbiges Prädikat zum jeweiligen Vergleichsobjekt, allitterierend. Die wichtigste Opposition besteht in dem scheinbar verfrühten Einsetzen der Analogie „sempre“ in Vers 7 und der Verdoppelung eben dieses Wortes (die nebenbei die Allitteration „sempre forte - suo fine“ ermöglicht): Somit ergibt sich für den letzten Vers ein semantischer Überschuß, der aber gerade nötig ist, um die Verbindung des „costanza“-Textes zur Dramensituation herzustellen, die Nutzenanwendung der Tugend. In Wirklichkeit ist das „sempre“ in Vers 7 an der richtigen Stelle, das „sempre“ in Vers 4 hingegen verspätet, erzwungen durch die

synonyme Verdopplung „scuote - procella / vento - flagella“, ein syntaktisch-semanticischer Chiasmus, doch lautlicher Parallelismus (Silbenzahl). Insgesamt sind die Mittelzeilen der Quartette in sich enger verbunden, die Außenzeilen verbinden ihrerseits die Quartette selbst: Die Reimanordnung ist nur das Siegel der Konstruktion. Lautliche Mittel werden auch frei semantisch eingesetzt, z. B. das „r“ in Vers 6. Der Arientext benützt die symmetrischste italienische Versart, den ottonario.

Die Arie „*Son qual rupe in mezzo al mare*“ gehört zu Hasses Oper *Attalo re di Bitinia*, die im Frühjahr 1728 in Neapel aufgeführt wurde. Der bekannte Operntext⁸⁸ wurde dafür mit mehreren neuen Arien ausgestattet, darunter „*Son qual rupe*“.

Die musikalische Tradition sieht für den Komponisten wesentlich anders aus als die literarische für den Textdichter. Nicht nur fehlt in ersterer ein Tasso, ein Petrarca, sondern vor allem ist der „caro Sassone“ der erste neapolitanische Komponist, der nicht mehr im Schatten Alessandro Scarlattis aufgezogen wurde, obwohl er von diesem selbst noch ein paar Lektionen erhalten hat⁸⁹. Wie Hasse diesen Widerspruch der Traditionszusammenhänge versöhnt, ist verblüffend. Die geradtaktige ottonario-Deklamation in lauter gleichen Notenwerten kannte schon die Frottola. Hasse verbindet sie mit dem von den Venezianern um Vivaldi erarbeiteten Partiturmodell von getragener Melodie vor vibrierendem Klanghintergrund. Während diese sich aber in den Arien um harmonische Konstruktion weniger gekümmert hatten, baut Hasse gleich den Anfang über einer Ciacona-Klangfolge auf. Es handelt sich um eine Oktavskala abwärts; zu jedem zweiten Melodieton aber ergreift der Baß die Unterterz, so daß eine Grundtonfolge von ineinander verzahnten Quartan entsteht. Die authentische Ciacona allerdings, die mit dem Quintfall am Ende entweder zugleich in einen neuen Ostinato-Abschnitt fällt oder einen Abschnitt schließt, kann Hasse in der Dacapoanlage nicht brauchen. Er formt das dominantisch offene Ende der Klangfolge daher metrisch zu einem echten Periodenhalbschluß um: Der siebte Takt enthält zwei Harmoniestationen anstatt einer.

Ciacona: Entweder I - V - VI - III - IV - (I) - V - V

oder I - V - VI - III - IV - (I) - V - I.

Hasse (T. 11-18): I - V - VI - III - IV - I - V/I - V.

⁸⁸ Er stammt von Francesco Silvani und ging auch unter den Titeln *La verità nell'inganno*, *Nicomede* und *I fratelli riconosciuti* über die Bühne.

⁸⁹ Hasses nördliche Herkunft spielt dabei allerdings kaum eine Rolle. Um 1720 wurden in Hamburg oder Braunschweig fast ebensoviel italienische Arien aufgeführt wie in Neapel.

Der Grund für diese Umformung ist, daß Hasse nicht Abschnitte aneinanderreihen will, sondern ein tonal-strukturelles Ziel anstrebt: das Erreichen der Dominante zugleich mit dem Ende des Textes. Er schließt deshalb der zwei Verse umfassenden Ciacona einen harmonisch pendelnden Abschnitt für den dritten Vers an (T. 19-22). Vier ottonario-Verse ergeben schließlich eine sechzehntaktige Periode⁹⁰. Es werden dabei 32 Silben ausgesprochen. Das Anfangsritornell ist nur eine Kurzfassung davon⁹¹. Das Auffüllen des klanglichen und metrischen Gerüsts besorgt Hasse mit einem an venezianischem Vorbild geschulten Figurenwerk. Gründlicher kann er die splittrige, nervöse Partiturgestaltung seines Lehrers Scarlatti kaum verleugnen. Doch geht er andererseits an Konstruktivität über die meisten Venezianer, ausgenommen vielleicht Vivaldi, hinaus. Die absteigende Oktave ist auch im Kleinen allgegenwärtig: im Anfangsritornell als leere Oktave in Achteln in Continuo und Viola, in Sechzehnteln in Violine 1, und zwar sowohl leer als auch sekundweise ausgefüllt. (Die Motivänderung in Takt 5 und an den Parallelstellen hat spieltechnische Gründe.) Zugleich füllt die Violine 1 im Verlauf des ganzen Ritornells den Oktavabstieg aus. Dazwischen steigt mit Riesenschritten die Melodie herab. Aus dem simplen Kontrapunkt preßt Hasse noch ein komplementäres Zusammenspiel der Unterstimmen zusätzlich heraus. Vergleicht man alle Ciacona-Stellen der Arie miteinander, so bemerkt man, daß ein Stimmtausch stattfindet: eine naheliegende Konsequenz des Ostinatoprinzips - aber nicht für Opernmusik des Jahres 1728 (vgl. T. 1-8, 11-18, 32-39, 40-47, 65-72, 73-80). Der Stimmtausch ermöglicht rein klangliche Effekte, so etwa die hochliegende Bratsche im Zwischenritornell (T. 32 ff.), die rasenden Bässe im Schlußritornell (T. 65 ff.). Vor allem aber werden die Instrumentalfiguren selbst zu kontrapunktischer Würde erhoben. Das nachschlagende Dreijachtmotiv des Basses, anderswo oft genug zur Allerweltsfigur verkommen, wirkt mindestens in der Hochlage des Schlußritornells wie eine elementare Kraftäußerung. Im Mittelteil verbindet es sich sogar mit dem Text (T. 83).

Selbstverständlich stellen die Instrumentalfiguren das stürmische Meer dar, dies ist alter Brauch. Ebenso, daß die Singstimme mit dem Worte „stà“ (T. 26-28)

⁹⁰ Die allabreve-Taktvorzeichnung ist richtig. Es handelt sich nicht, wie bei der oben p. 37 ff. beschriebenen Pollarolo-Arie, um eine Unsicherheit des Schreibers, sondern um eine Eigenart des jungen Hasse, der bei überwiegender Vierteldeklamation öfters „♩“ anstatt „♩“ vorschreibt, vermutlich auch aus Temporücksichten; vgl. auch p. 120. Die Handschrift der Oper stammt aus Venedig, während die neapolitanische Aufführungspartitur anscheinend verlorengegangen ist.

⁹¹ Die Arie ist fast völlig durchperiodisiert, was der kristallinen Struktur des Textes entspricht. Für Hasse bedeutet eine solche Maßnahme jedoch unvergleichlich viel mehr als für den Textdichter. Das Problem, Symmetrie und Schlußkraft in einer musikalischen Anlage zu versöhnen, haben ohne Unterstützung von Tanzmodellen um 1728 wenige Opernkomponisten lösen können.

tatsächlich stehenbleibt und, den Felsen vorstellend, von den Wogen umbrandet wird; jeweils zwei Brecher rollen an dem Felsen hinauf (Violine 1 und 2). Weniger selbstverständlich ist, wenn wir nur das Anfangsritornell betrachten, das Übereinanderschlagen der Wellen „Viola“ und „Continuo“, das Sich-Auftürmen und dann Heranrollen der Welle „Violine 1“, die weite, runde Bewegung der großen Woge „Violine 2“. Alles dies rollt auf den Felsen zu (mit dem durch das Medium des Sängers sich der Hörer identifiziert) und gischtet im achten Takt harmonisch, melodisch und rhythmisch an ihm empor. Verfolgen wir die Entwicklung weiter im Gesangsteil: Nachdem die große Woge gebrochen ist (T. 18), ein Hin- und Herschwanken der Wellen (T. 19-22). Die folgende Viertelpause ist eine Art Ellipse: „Wie aber verhält sich der Felsen?“. Um dessen Festigkeit zu bestätigen, kommt die Schlußkadenz gerade recht.

Im zweiten Gesangsteil scheint die Brechung der Woge (bei „procella“) mißglückt: Das Pendeln setzt, in der gesamten Partitur, einen Takt zu früh ein (T. 47 statt 48). An dieser Stelle erweist sich Hasse als einer der Begründer der Technik der harmonischen Modulation. Solange man - etwa in der Instrumentalmusik - die Komposition als solche auf die Lösung tonaler Probleme ausrichten konnte, genügte es, irgendwann im Verlauf eines Abschnitts die beabsichtigte Tonstufe zu erreichen, beziehungsweise auch lediglich auf ihr abzukadenzieren. Der Arien- (und Tanz-)Komponist dagegen hat eine vorgeschriebene Abschnittslänge auszufüllen; jedenfalls muß in der Arie das Erreichen der beabsichtigten Tonstufe mit dem Ende des Textes zusammenfallen. Dazu kommt in der Dacapoanlage, daß der Text und damit das Motivmaterial für den Weg von I nach V dasselbe ist wie für den Weg von V nach I (oder, wie hier, für das Verbleiben in I). Hasse löst - nicht nur in dieser Arie - das Problem durch Zuhilfenahme der Metrik: Durch eine bewußt gestörte Analogie zur Parallelstelle (T. 47 entspricht T. 19) läßt sich dort, wo die Harmonie ohnehin pendelt, I-IV in A-Dur (T. 19 ff.) in V-I in D-Dur (T. 47 ff.) umdeuten. Bei der (einfachen) I-V-Modulation des ersten Gesangsteiles muß das Pendeln genügen, bei dem (schwierigen) Verbleiben in I des zweiten Gesangsteils kommt die metrische Verschiebung um einen Takt, also um die Länge einer Harmoniestation, hinzu. Die Wiederholungen der Schlußkadenz, in späterer Zeit nur allzu unvermeidlich in der seria-Arie, dürfen wir hier noch als berechtigten Stolz darüber nachempfinden, daß wir tonal richtig angekommen sind.

Beispiel 112

LEONARDO VINCI: *Tradita, sprezzata*

Tradita, sprezzata,
che piango, che parlo,
se, pieno d'orgoglio,
non crede il dolor?
Che possa provarlo
quell'anima ingrata,
quel petto di scoglio,
quel barbaro cor.

Sentirsi morire
dolente, perduta!
Trovarsi innocente!
Non esser creduta!
Chi giunge a soffrire
tormento maggior?

Diese Arie stammt aus Pietro Metastasio's *dramma per musica Semiramide*, das zum ersten Mal im Karneval 1729 am Teatro delle Dame in Rom aufgeführt wurde. Wie bei der Mehrzahl seiner frühen Opernaufträge (nämlich bei der *Didone*-Neufassung von 1726, bei *Siroe re di Persia* 1726, *Catone in Utica* 1728, *Alessandro nell'Indie* und *Artaserse* 1730) arbeitete Metastasio hier mit Leonardo Vinci zusammen. Das gemeinsame Wirken von Textdichter und Komponist wurde im Jahre 1730, nach dem außerordentlichen Erfolg ihres *Artaserse*, durch Vincis plötzlichen Tod beendet. Unter den wenigen Äußerungen, die Metastasio über die Komponisten seiner Operntexte hinterlassen hat, sind die positiven Urteile über Leonardo Vinci von einigem Gewicht⁹². Wenn man Vincis operngeschichtliche Bedeutung richtig einschätzen will, so darf man nicht verkennen, daß er zusammen mit Metastasio einige wichtige Traditionen in der seria-Arie begründet hat. Zu einer von ihnen gehört die vorliegende Arie: Es handelt sich um ein „pezzo d'espressione, d'agitazione, un'aria che esprima la passione in diversi modi; . . . con sospiri lanciati, con azione, con movimento“⁹³. Der von den Zeitgenossen verwendete Terminus „aria parlante“ ließe sich auf sie anwenden; ein außergewöhnlich umfangreicher Text, durch Häufungen von Synonyma und andere rhetorische Mittel aufgeplustert, wird in schnellem Tempo streng syllabisch vorgetragen. Das Versmaß ist der „daktylische“, sehr regelmäßig akzentuierende senario - der dramatische Effekt ein verwirrender Wortreichtum, ein an Manie grenzendes Vorwärtsstürmen. Die Arie gehört der von ihrem Geliebten „verratenen, verstoßenen“ *Semiramide*, die dessen „steinernes Herz“ auch mit verzweifelter Beredsamkeit nicht erschüttern kann. Rasendes Tempo, leidenschaftliche Ton- und Motivrepetitionen, qualvoll-chromatisch sich höherschraubende Sequenzen bestimmen den musikalischen Charak-

⁹² Vgl. H. Hucke, Artikel *Leonardo Vinci*, in: MGG, Bd. 13, Sp. 1661 und 1664.

⁹³ So charakterisiert C. Goldoni in seinen *Mémoires* (Paris 1787) einen Arientext, den er für eine Vertonung von Zenos *Griselda* durch Vivaldi 1735 zu liefern hatte; zitiert nach der italienischen Übersetzung von R. Giazotto, *Vivaldi*, Milano 1965, p. 218.

ter der Dramenfigur Semiramide; die furiose rhythmische Aktivität wird wirkungsvoll abgefangen in dem rhetorischen Verstümmen der zahlreichen Fermaten. Solche Fermaten - besonders häufig im Mittelteil - kennzeichnen Vincis Schreibweise auch in anderen vergleichbaren Arien; an diesen Stellen muß der Dirigent der Aufführung die Gesamtregie an die zugleich singende und agierende Sängerin abgeben, die die Orchesterpause zwar nicht zu freien Gesangseinlagen (Vokalkadenzen), aber zu unterstreichenden Gesten benützt - entsprechend vorsichtig wird jedesmal das Wiedereinsetzen der Instrumente behandelt. Der Fermate im zweiten Gesangsteil geht ein mit „largo“ ausdrücklich gefordertes *ritardando* voraus (T. 27): Der Widerstreit zwischen Stocken und Vorwärtsstürmen dürfte eine gleichsam manisch-depressive Gemütsverfassung zum Ausdruck bringen, deren künstlerische Darstellung man bei Vinci auch in manch anderer Hinsicht feststellen möchte. Die Unterschiede zwischen den Gesangsmotiven selbst fallen dabei fast weniger auf. Immerhin ergeben sich Ausdrucksvariationen etwa zwischen den synkopisch gehämmerten Anfangsworten (T. 6) und der glatteren Rhythmisierung der späteren Textverse (T. 7), zwischen der Vehemenz des Dacapoteils und den Seufzermotiven des Mittelteils (T. 45-47).

Ein allerdings überraschender Umbruch findet schon im ersten Gesangsteil statt: Nach der zweimaligen, echt rhetorisch vertonten Frage „non crede il dolor?“ (T. 9-11) setzt mit Halbtonrückung und Harmoniewechsel eine Art Gegenthema ein, das vom Text her nur schwach legitimiert zu sein scheint. Vinci hat damit zwar realisiert, daß an dieser Stelle das Selbstmitleid der Primadonna in einen Zornesausbruch gegen den ungetreuen Liebhaber umschlägt - trotzdem handelt es sich hier um eine primär musikalische Erfindung, die, wenn überhaupt etwas in Vincis Schaffen, als ein Ansatz zu bithematischer Gestaltung interpretiert werden könnte. In der Dacapoarie kann ein solcher Motivkontrast nicht mehr als einen isolierten dramatischen Effekt hervorrufen, geschweige denn die musikalische Struktur bestimmen; er kehrt auch bezeichnenderweise an der Parallelstelle im zweiten Gesangsteil nicht wieder. Immerhin hat sowohl dieser spezielle Einfall als auch die generelle Ausdruckssphäre der Komposition ernstzunehmende Nachwirkungen gehabt. Pergolesis *Olimpiade*-Arie „*Se cerca, se dice*“ (ebenfalls in c-Moll) ist an Vincis Vorbild orientiert⁹⁴. Sie macht nur noch ausgiebiger vom *spezzato*-Vortrag Gebrauch (Zertrennen des *senario* durch Pausen); auffallend ähnlich ist jedoch das Umschlagen in die Durparallele beim dritten Vers⁹⁵. Ein Ausläufer der Tradition läßt sich noch in Ferrandos Cavatina „*Tradito*,

⁹⁴ Klavierauszug in G. B. Pergolesi, *Opera omnia*, Rom 1939 ff., hrsg. von F. Caffarelli, Bd. 24, p. 111-114.

⁹⁵ Zur Tradition der hier vorliegenden rhythmischen Gestaltung, die auch in Vincis Arie im Ansatz enthalten ist, vgl. H. H u c k e, *Die neapolitanische Tradition in der Oper*, Kongreßbericht New York 1961, BVK 1961, Bd. 1, p. 266 ff. und Notenbeispiele 2, 4 und 5.

„*schernito*“ aus Dapontes und Mozarts *Così fan tutte* erkennen. Hier ist freilich des Gegenthema in der Durparallele sowohl textlich als auch musikalisch weitaus deutlicher abgesetzt. Man muß nur im Auge behalten, daß Daponte sich in *Così fan tutte* ganz unmittelbar an *metastasianische* Vorbilder anlehnen konnte, während für Mozart die von Vinci ausgehende musikalische Tradition über zahlreiche Zwischenglieder vermittelt sein dürfte.

Beispiel 113

JOHANN ADOLF HASSE: *Ecco alle mie catene*

Ecco alle mie catene,
ecco a morir m'invio:
sì, ma quel core è mio,
sì, ma tu cedi a me.

Caro mio bene, addio,
perdona a chi t'adora,
so che t'offesi, allora
ch'io dubitai di te.

Folgendes geschieht in *Metastasio*s *Ezio*, der 1730 von Hasse für Neapel vertont wurde:

Der römische Feldherr Ezio (Aetius) wird unschuldig des Verrats an Kaiser Valentinian bezichtigt und zum Tode verurteilt. Seine Geliebte Fulvia hofft ihn dadurch zu retten, daß sie dem Liebeswerben des Kaisers entgegenkommt und diesem ihr Jawort gibt. In einer spannungsgeladenen Szene stehen sich die Beteiligten noch einmal gegenüber: Während Ezio im sicheren Bewußtsein seiner Unschuld provokatorisch offen ist, muß Fulvia zunächst Liebe zu Valentinian heucheln, womit sie die heimliche Eifersucht Ezios erregt. Schon ist der Kaiser bereit, den vermeintlichen politischen Verrat zu verzeihen, als Fulvia unter dem Druck der Situation ihre Liebe zu Ezio bekennt und damit das mühsam erhaltene Gleichgewicht sprengt. Der Kaiser, der sich doppelt hintergangen fühlt, ist außer sich und läßt Ezio in den Kerker zurückschicken. Im Recht ist Ezio: „*Il tuo furor del mio trionfo è segno*“ kann er dem Rivalen entgegenschleudern; er hat den moralischen Sieg errungen und sich einen triumphalen Abgang verschafft, der ein Abgang zum Sterben ist. Mitleid und Bewunderung, Liebe und Haß weiß er auf sich zu vereinigen. *Metastasio* hat es dem Titelhelden seines *dramma per musica Ezio* leicht gemacht.

Die subtile Grausamkeit, mit der Ezio in seiner Abgangsarie dem schwächlichen Kaiser seinen Vorsprung in der Liebe klarmacht („sì, ma tu cedi a me“), die heuchlerische Ergebenheit, mit der er - vor allen Anwesenden - Fulvia um „Verzeihung“ bittet, daß er an ihrer Treue habe zweifeln können: sie dürfen dem neapolitanischen Opernbesucher von 1730 nicht nahegebracht werden. Hasses

völlig unkritische, affirmative Vertonung der Abgangsarie macht den ersten an Valentinian gerichteten Textteil zum Triumphmarsch, während sie im zweiten an Fulvia gerichteten Teil echt zärtliche Töne anschlägt. Die Aufgabe, die brüchige Moral des *dramma per musica* in Frage zu stellen, hatte im Neapel von 1730 allein das *Intermezzo* zu bewältigen; wir müssen uns hier mit den freilich manchmal bewundernswerten musikalischen Mitteln beschäftigen, deren sich diese brüchige Moral im *dramma per musica* zu ihrer Etablierung bedient.

Angeregt von dem zweimaligen „*ecco*“, mit dem der Held stolz sein unverschuldetes Unglück zur Schau trägt, hat Hasse den Anfang der Arie ganz aus Wiederholungen aufgebaut: In jedem der zehn Anfangstakte führt der Baß dieselbe Bewegung von der Tonika zur Dominante aus. Die darüber errichteten Motive sind jeweils einen oder zwei Takte lang; alle von ihnen werden, zum Teil mit Oktavversetzung, wiederholt. Diese Art des Aufbaus, die sich im folgenden Gesangsteil im wesentlichen fortsetzt, erinnert nur ganz von fern an das *Ostinatoprinzip*; wichtiger ist, daß fast alle Taktmotive je zwei- oder viermal, also in streng geradzahlgiger Ordnung auftreten. Eine Verdopplung einzelner Motivglieder ist um 1730 nichts grundsätzlich Neues. Hasse hat sie selbst schon in früheren Arien angewendet. Möglicherweise stammt die Technik aus dem instrumentalen Bereich; auch der erste Satz von Bachs *Brandenburgischem Konzert* Nr. 2 sowie viele Konzertsätze Vivaldis beginnen mit mehreren jeweils doppelt auftretenden Taktmotiven. Hier aber erstreckt sich die Gliederungsweise fast über den ganzen *Dacapoteil* der Arie. Das Ganze ist, wie nach einem Baukastenprinzip, aus Zwei- und Viertaktgruppen zusammengesetzt. Es sind keine „Perioden“ im Sinne Hugo Riemanns, da sie stets harmonisch offen enden; nur manchmal werden reine Tonikatakte als Abschluß eingefügt (am Ende der *Ritornelle*), die dann aber „Waisen“ sind und die Geradzahlgigkeit verlassen (T. 11, 35, 71, 107).

Wie ein Hantieren mit festen, quadratischen Bausteinen mutet besonders die Motivdisposition der vier *Ritornelle* an. Das Anfangsritornell ist das umfangreichste; die folgenden (Zwischenritornell, Schlußritornell des *Dacapoteils*, Schlußritornell des Mittelteils vor dem „*dal segno*“) nehmen jeweils einen anderen Ausschnitt aus dem dort exponierten Material vor, wobei aber die Motivgruppen paarig bleiben. Da auch die Gesangsabschnitte des *Dacapoteils* nur wenige und meist paarige Motivgruppen neu hinzubringen, kann mit verhältnismäßig wenig Motivmaterial eine große Arie bestritten werden - obwohl Motivökonomie eher die Folge als der Grund für die beschriebene Technik sein dürfte.

Hasse wendet sie auch nicht zufällig in dieser Arie an. Sie schildert sowohl den trotzigen Charakter des Ezio als auch die besondere Situation: seinen Triumphmarsch in den Kerker. Man darf sich allerdings fragen, von welcher Art eine Charakterstärke denn sei, die so viel hämmernder Affirmation bedürfe.

Auf die Spitze getrieben ist auch der Kontrast zwischen Hauptteil und Mittelteil der Arie. Im *Adagio*-Vortrag, in der „*dolcezza*“ der Chromatik, der fließenden Melodie, den *Appoggiaturen* zeigt der Held sein Gefühl. Der Mittelteil ist ein Innehalten im Marschtempo, ein zärtlicher Seitenblick auf die verzweifelte Geliebte. Aber er ist nicht mehr als ein Seitenblick. Daß danach der Abgang in den Tod unerbittlich weitergeführt wird, gibt der *Dacapoanlage* einen szenischen Sinn.

Ganz von der Szene her zu verstehen ist schon im *Dacapoteil* die etwas abweichende Behandlung besonders des dritten Verses „*si ma quel core è mio*“ (T. 16-19). Die beiden einsilbigen Anfangswörter, wie stöckend ins Violinthema eingeworfen, bereiten die schöne melodische Geste des „*quel core è mio*“ wirkungsvoll vor. Diese Stelle ist auch musikalisch ein treffend placierter „Einwand“. Er wird freilich, wie alles in dieser Arie, durch Wiederholungen danach ein wenig breitgetreten. Hasses Musik teilt mit *Metastasio*s Dramenfigur die Eigenschaft, überall etwas zu ängstlich auf Überzeugungskraft bedacht zu sein.

Beispiel 114

JOHANN ADOLF HASSE: *Per questo dolce amplesso*

Per questo dolce amplesso,
per questo estremo addio
serbami, o padre mio,
l'idolo amato.

Sol questo all'ombra mia
pace e conforto sia
nel fier mio fato.

Die Musik dieser Arie geht in ihrer expansiven Freiheit weit über das hinaus, was man eine „adäquate“ Vertonung des Textes nennen könnte. Sinn und Ausdruck des Textes in sich bergend, wendet sie sich gleichsam nach außen.

Als Hasse den Text der vorliegenden Arie vertonte, der zu *Metastasio*s *Artaserse* (Venedig 1730) gehört (die Originalverse sind für die Vertonung etwas geändert und vereinfacht worden), hatten er und andere Komponisten schon viele Abschiedsarien in E-Dur und im *adagio*-Tempo geschrieben. Einer Betrachtungsweise, die sich an solche Übereinstimmungen genereller Merkmale heftete, etwa um der Hasseschen Musiksprache einen Zug zum Typenhaften, Unverbindlichen nachzuweisen, ließen sich leicht individuelle, unverwechselbare Eigenheiten der Arie entgegenhalten. Doch geht es weniger darum, ob die Komposition mehr individuell oder mehr typisch ist - sie ist beides -, sondern es wären die Grenzen aufzusuchen, die Normtreue von mechanischer Reproduktion, Freiheit von Willkür scheiden.

Die Melodie der ersten beiden Verse, der ein von H. Abert nachgewiesener „Melodietypus“ entspricht (*Mozart I*, p. 236)⁹⁶, würde die erste Forderung von J. Matthesons Melodielehre erfüllen, „daß in einer guten Melodie ein etwas seyn müsse, ein ich weiß nicht was, welches, so zu reden, die gantze Welt kennet“⁹⁷. „Un certo non sò che“ ist allerdings in der Melodie, und jeder weiß, worum es sich handelt. Aber die Musik selbst stellt sich so, als ob sie es nicht wüßte, von neuem erfragen müßte. Hasse läßt sie schon vom ersten Hauptton mit einer entsagenden Geste zurückweichen (T. 7). Sicherheit stellt sich erst ein mit dem darauffolgenden sanften Anstieg der Achtel, der am nächsten Schwerpunkt wieder gebrochen wird. In einer Phrase dieser Art bedeutet der Taktschwerpunkt einen fast schmerzlich zuckenden Pulsschlag, der Rest des Taktes Fülle und Entspannung. Die Melodie atmet; Kontraktion am Taktbeginn und Expansion gegen das Taktende zu (man muß von $\frac{2}{4}$ -Takten ausgehen) kennzeichnen den Rhythmus der ganzen Arie. Wichtig ist schon allein, daß kein Auftakt kürzer ist als ein Achtel. Der rhythmische Impuls des Taktschwerpunkts wird oftmals noch von einem Wegfedern der Melodie unterstützt. Charakteristisch sind für Hasse die auf ein Viertel verlängerten, manchmal synkopisch übergebundenen Auftakte, die ebenfalls die rhythmische und melodische Aktivität vom Taktende nach vorn verlagern (T. 11, 27, 28, 33, 38). Der Unterbau von Baß und Viola hat in den ersten Melodiephrasen eine ganz besondere Aufgabe. Im jeweils ersten Takt gleicht er das Zurückfedern der Melodie durch Tonrepetition aus; anschließend kann der Continuo sogar pausieren, da nun die Melodie wie von selbst weitertreibt. Den jeweils zweiten $\frac{2}{4}$ -Takt jedoch füllt er mit einem behutsamen Pochen in Sechzehnteln aus, dessen man in der Oberstimmenpause so gewahr wird, als sei es schon längst dagewesen. Wirklich ergibt diese völlig frei eingesetzte Aktivierung des Unterbaus eine Rückbesinnung auf das harmonische Kontinuum - ein Horchen auf den Herzschlag, wenn man so will. Überall, wo in dieser Arie der Gesang an eine Verszäsur gelangt, tritt unaufdringlich und schmiegsam, aber bestimmt der instrumentale Hintergrund hervor; meistens ist es der diskrete Sechzehntelbaß, an manchen Stellen auch die ausdrücklichere Melodie der Violinen (z. B. T. 21). Oft genug aber übernimmt die Singstimme selbst die Aufgabe des Ausfüllens, fast ängstlich um Kontinuität besorgt, mit der Vorverlängerung des Auftakts. Eine solche kompositorische Haltung könnte technisch als letzter Ausläufer eines Konzertierens erklärt werden, bei dem sich die Partner die Motive wechselseitig aus der Hand nehmen; doch sind hier die Beteiligungen von Gesang, Unterbau und Violinen so eng und schmiegsam ineinandergefügt, daß vom „Concerto“ nur noch das „conserere“ übrigbleibt; Hasses Partitur insgesamt ist ein „Continuo“.

⁹⁶ Vgl. R. Gerber, *Der Operntypus J. A. Hasses . . .* (Literaturverzeichnis), p. 72 f.

⁹⁷ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister . . .*, 2. Theil, 5. Capitel § 55 = p. 142.

Gerade dieser allgemeinere Zusammenhang erlaubt dem Komponisten eine freiere Führung der Gesangsmelodie im einzelnen. Sie wird diastematisch mandimal beträchtlich aufgerissen. Daß sie, bei freier Verfügung über den vokalen Ambitus (a - fis''), trotzdem eigentümlich ruhig bleibt, hat seinen besonderen Grund.

In Hasses Melodiebau sind deutlich drei verschiedene Schichten zu erkennen. Die vordergründigste von ihnen ist die der melodischen Kontur, die durch Sprünge in konsonanten Intervallen (Terz, Sext, Oktave) zerklüftet wird. Besonders die Oktavsprünge sind aber meist nur Oktavversetzungen einer sekundweise verbundenen Linie - etwa beim Übergang vom dritten zum vierten Vers „mio - l'idolo“ (T. 9). Auch die übrigen Sprünge ergeben meist nur solche melodischen Wendepunkte, die bei Oktavrückversetzung völlig verschwinden würden: So wäre der Beginn des zweiten Gesangsteils („Per questo . . . addio“, T. 17-19) nach Wegnahme zweier Oktavversetzungen eine einzige absteigende Linie über mehr als zwei Oktaven. Wie dieser Abschnitt, so beginnt auch der Mittelteil mit einer nur oktavversetzten Terzschichtung abwärts (T. 32-33). Fortgesetzte Sprünge ergreifen allgemein nur nacheinander die Bestandteile eines Akkords, besonders auffällig im vierten Vers („l'idolo . . .“, T. 10).

Die zweite Schicht tritt hervor, wenn man Oktavversetzungen und Akkordbrechungen wegnimmt. Dann schreitet die Melodie nämlich vorwiegend sekundweise fort. Im dritten und vierten Vers („serbami“ bis „amato“, T. 9-10) füllt die Melodielinie der zweiten Schicht sekundweise auf- und absteigend das Hexachord e - cis aus. (Dieses ist eine Transposition des die ersten beiden Verse bestimmenden Hexachords.) Nach der Pause (beim zweiten „serbami“) wird der Sekundabstieg noch ein wenig fortgesetzt (T. 11). Im allgemeinen gehen die Schritte der zweiten Melodieschicht mit dem harmonischen Fortschreiten zusammen, obwohl das harmonische Tempo unregelmäßig ist.

Eine dritte Schicht ist in Hasses Melodiebau nur an einigen sequenzierenden Stellen zu erkennen, nämlich in der Anfangsmelodie und den Koloraturen. Hier ergeben einzelne Spitzentöne über gleichbleibende Abstände hinweg (meist sind es die Taktschwerpunkte) eine zusammenhängende Sekundlinie. Eine solche Schwerpunkt-Skala reicht in der ersten Koloratur vom dis' bis zum ais' T. 12-14 (das h' wird im folgenden Takt erst im zweiten Sechzehntel nachgeholt, nachdem zugleich eine absteigende Sekundskala eingefügt wurde) und in der zweiten Koloratur vom cis' bis zum h' (T. 22-25). Hier ist nur ein Teil der Strecke sequenzierend gebildet; primäre Konstruktionsidee ist also der langsame Anstieg, nicht die Sequenz.

Besonders kompliziert ist das Ende der ersten Koloratur gebaut, wo drei verschiedene Skalen aneinanderstoßen oder sogar ineinander verschränkt sind: die Schwerpunkt-Skala in Halben gis'-ais'-h', die Achtelskala cis' . . . dis' (T. 14-15)

und die anschließende Viertelskala dis'-eis'-fis' (T. 15), die dann wieder nach e' umkehrt.

Latente Mehrstimmigkeit, die in dieser Gesangsführung allenthalben durchscheint, ist ein instrumentales Mittel. Das Besondere von Hasses Arie gegenüber eindeutiger instrumental konzipierten Melodien (etwa bei Vivaldi) liegt darin, daß instrumentale Mittel im Gesang den Textvortrag und die Affektdarstellung nicht beeinträchtigen, sondern unterstützen. Dies gilt in zweierlei Hinsicht.

Erstens werden Sprünge und Oktavversetzungen wortausdeutend angewandt, sei es, daß sie wichtige Wörter allgemein emphatisch hervorheben („l'idolo“ im vierten Vers T. 10 und am Ende des Dacapoteils T. 28-29, „padre“ an mehreren Stellen), sei es, daß die Sprünge mit deren Bedeutungsgehalt selbst zu tun haben (verminderter Septsprung bei „dolce“ im zweiten Gesangsteil T. 18, gleich darauf extreme Tieflage bei „estremo“ T. 19 sowie die Behandlung des Wortes „fier“ im Mittelteil, T. 35, 37 und 39).

Zweitens stellt das freie Schweifen der Melodie vor dem sicheren Hintergrund einer sehr ruhigen Gesamtlinie selbst schon die Affektlage dar: Die Gefühlsäußerung Arbaces zeigt nur den Schmerz über die Trennung vom Vater und der Geliebten, nicht aber Auflehnung gegen das eigene grausame Todesschicksal, dem er furchtlos, ja getröstet entgegengeht.

Somit bleibt das Wichtigste ungesagt: Der Vater Artabano, von dem Arbace in „süßer Umarmung“ Abschied nimmt, ist zugleich sein Richter - doch ist dieser selbst der Schuldige, und beide wissen es. Arbace verzichtet darauf, ihn zu verraten, und opfert damit sein Leben. Der Textdichter stellt damit nicht nur Arbaces Heroismus dar, sondern noch mehr ein süß-schmerzliches Verschweigenmüssen aus Liebe; wieder einmal kennzeichnet Metastasios szenische Situation der Widerspruch zwischen dem Gesagten und dem, was zwischen den Zeilen steht. In diesen Hohlraum zwischen den Zeilen läßt Hasse die Musik eindringen: Die Sanftmut und Freiheit des E-Dur-Adagio, von verhaltenen Seufzern durchfodten, kann eben deshalb „pace e conforto“ ausdrücken, weil Arbace auf Anklage verzichtet. Was bleibt, ist nur der Abschiedsschmerz - und daß Hasse aus dem düsteren Zusammenhang von Metastasios Drama heraustreten und eben eine Abschiedsarie schreiben kann, fällt zusammen mit der Distanz, die Arbace zu dem Geschehen um ihn her schon gewonnen hat.

2. VIER STUDIEN ZUR KOMPOSITIONSTECHNIK DER ARIEN UM 1720 BIS 1730

DIE PARTITURGESTALTUNG

DER WANDEL DES GENERALBASSES UND DIE INSTRUMENTALE FIGURIERUNG

Der basso continuo ist in den Opernarien um 1720 bis 1730 Grundlage der Komposition, und zwar Grundlage sowohl des musikalischen Satzes als auch der musikalischen Setzkunst. Was den musikalischen Satz betrifft, so ist er dessen Grundlage jedoch in einem anderen Sinn als zu Beginn des Generalbaßzeitalters: Seine Gestalt und seine Aufgabe haben sich gewandelt. Geblieben ist ihm zunächst die in engerem Sinn kontrapunktische Aufgabe, die er als stets tiefste Stimme innehat⁹⁸. Wenn man, davon abgesehen, seine wichtigste Aufgabe so beschreibt, daß er stellvertretend für die Zusammenklänge dasteht und in einem Stück den klanglichen Zusammenhang zu schaffen hat⁹⁹, so hat er diese Aufgabe zumindest nicht ganz abgegeben.

Der Aufgabenwandel, dem er unterworfen worden ist, läßt sich an drei Veränderungen ablesen, die auch seine Gestalt betreffen:

1. Melodische Phrasen aus der Oberstimme dringen in den Continuo ein.
2. Die Ausführung des Continuo wird innerhalb ein und desselben Stücks verschiedenen und verschieden hohen Instrumenten und Instrumentengattungen anvertraut.
3. Der Continuo wird figuriert.

Dies sind Gestaltveränderungen, gemessen am Zustand des Continuo in der Frühmonodie. In der italienischen Arie sind sie seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlich zu beobachten. Während die ersten beiden Veränderungen seit etwa 1710 bis 1720 in der Arie nicht mehr weiter um sich greifen, ist die Baßfigurierung in jener Zeit zu einem bleibenden, auch weiterhin wichtigen Satzmerkmal geworden.

⁹⁸ Grundsätzlich zur Funktion des Generalbasses: H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, AfMW XIV (1957), p. 61 ff.; E. Apfel, *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*, München 1964, Teil I, Kap. 7, p. 89 ff.

⁹⁹ Vgl. H. Haack, *Anfänge des Generalbaßsatzes in den Cento Concerti Ecclesiastici (1602) von Lodovico Grossi da Viadana*, Phil. Diss. München 1963; Besprechung von E. Apfel a.a.O. Teil I, p. 31 f.

1. In der Arie „ohne Violinen“ des späten 17. Jahrhunderts werden die Arien gewöhnlich von Continuo-ritornellen eingerahmt und gegliedert¹⁰⁰. Der Zusammenhang zwischen Ritornell und Gesangsteil war früher oft durch die in beiden übereinstimmende Baßkonstruktion vermittelt worden; sekundär konnten sich Zusammenhänge des Oberbaus daraus ergeben. Inzwischen hatte man aber begonnen, primäre Zusammenhänge etwa zwischen der Oberstimme eines Orchesterritornells und der Gesangsmelodie herzustellen¹⁰¹. Darauf wurde auch in der Arie „ohne Violinen“ nicht verzichtet: Der Continuo mußte dann im Ritornell die Melodie vortragen, und zwar dieselbe, zu der er im Gesangsteil das Fundament zu liefern hatte. Erstens wurde damit für den instrumentalen Bereich die Aufgabentrennung zwischen Baß und Oberbau verwischt. Zweitens drangen musikalische Phrasen in den Generalbaß ein, die aus dem Gesang stammten und dementsprechend von der Textdeklamation her bestimmt waren. Drittens kam das Akkompagnement der rechten Hand einmal über und einmal unter die Melodie zu liegen. Sollte die Melodie in Ritornell und Gesangsteil überhaupt von denselben Klängen begleitet werden, so mußten Techniken des doppelten Kontrapunkts angewendet werden, wobei sich natürlich die Zahl der Sextakkorde erheblich vergrößerte.
2. Daß der Continuo stets tiefste Stimme ist, betrifft nicht nur seine satztechnische Funktion, sondern auch seine Klanggestalt im Verhältnis zu den übrigen Stimmen. Während in der monodischen Generalbaßmusik des 17. Jahrhunderts zumindest der notierte Continuo-part stets auch eine tief klingende Stimme war, wird um 1700 dieser Konnex durchbrochen: erstens damit, daß man die Besetzung des Continuo fallweise verändert, und zwar auch innerhalb desselben Musikstücks. Die meisten Besetzungsänderungen bewirken eine klangliche Aufhellung des Parts, so etwa, wenn in der Opernarie das Cembalo und/oder die Streichbässe abschnittsweise wegfallen, was entweder einfach durch Tenorschlüsselung angedeutet oder durch Vorschriften wie „senza cembalo“, „senza bassi“ ausdrücklich gefordert wird. Selbst die im neapolitanischen Opernorchester gewöhnlich vorhandene Baßlaute oder Theorbe wird manchmal weggelassen; die Vorschrift heißt dann „violoncelli soli“. Umgekehrt tritt häufig die Viola „all'ottava“ hinzu. Auch Unisono-

¹⁰⁰ Mit der Arie „ohne Violinen“ ist die von R. Gerber, *Der Operntypus J. A. Hasses . . .* (Literaturverzeichnis), p. 29 so benannte „Cembaloarie“ gemeint. Zum Begriffspaar „Cembaloarie“ - „Orchesterarie“ vgl. u. p. 91. Hinsichtlich der instrumentalen Oberstimmen unterscheiden die Partituren der Epoche einfach zwischen Arien „con violini“ und „senza violini“, was hier übernommen wird. In der Oper gehören zur Continuo-Gruppe außer dem Cembalo gewöhnlich Violoncello, Streichbaß (Violine bzw. Contrabasso) und Baßlaute. Zur Continuo- und Orchesterbesetzung vgl. Sven H. Hansell, *Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni*, JAMS 19 (1966), p. 398-403.

¹⁰¹ Vgl. u. p. 188.

Stellen des gesamten Streicherensembles sind - unter anderem - als klangliche Aufhellung des Basses zu verstehen. Bleibt von der Continuo-gruppe als einziges Melodieinstrument das Violoncello übrig, dann verschiebt sich auch der Ambitus des Continuo parts nach oben. Im Concertino der Concerto-grosso-Besetzung in Instrumentalmusik und Arie ist der Baß ohnehin nur ein Tenorinstrument (Violoncello oder Fagott).

Eine zweite, wichtigere Neuerung des frühesten 18. Jahrhunderts ist die „bassetto“-Praxis, bei der der Continuo part von einem Diskant- oder Altinstrument ausgeführt wird. Ob an solchen Stellen die Akkordinstrumente pausieren, kann nicht immer sicher festgestellt werden; jedenfalls ist der Generalbaß part um etwa eine Oktave höher notiert. Auf einen Generalbaß, der innerhalb desselben Stückes nicht nur verschieden besetzt wird, sondern der auch durch verschiedene Parte wandert, trifft die Bezeichnung „kontinuierlicher Baß“ wörtlich nicht mehr zu.

Die Errungenschaft des „basso seguente“ hatte darin bestanden, daß für die Aufführung mit einem Tasteninstrument ein Part ausgeschrieben wurde, der sämtliche tiefsten Töne eines ganzen Stückes und nicht nur einzelner Abschnitte enthielt. Daneben entstand dann die neue satztechnische Funktion des monodischen Generalbasses (vgl. H. H. Eggebrecht a.a.O.). Das frühe 18. Jahrhundert hat zwar diese Funktion beibehalten, dafür aber die schon im basso seguente erreichte Vereinigung aller tiefsten Töne in einem besonders aufgeschriebenen Part wieder aufgelöst: In der bassetto-Praxis wurde das Satzfundament gleichsam wieder an die Lagenstimmen zurückgegeben.

3. In der frühesten Monodie ist der Generalbaß melodisch und rhythmisch formlos. Grundsätzlich bleibt jeder Baßton so lange liegen, wie er für die über ihm errichteten Klänge gebraucht wird oder gebraucht werden kann. Der Continuo repräsentiert also nicht mehr als die Harmonie - es gibt nicht mehr Baßtöne als verschiedene Klänge. Im Opernrezitativ nicht nur des 17., sondern auch noch des 18. Jahrhunderts gibt es sogar deren weniger, da sich die Klänge über liegendem Baßton ändern. Gerade hier erfüllt der Continuo seine Aufgabe, einen klanglichen Zusammenhang zu schaffen, am deutlichsten¹⁰².

¹⁰² Vgl. Fr. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, 4. Ausg., Venezia 1745, Capo IX p. 60: „... Si troverà spesse volte, che in una nota ferma del fondamento la parte farà una dissonanza, e movendosi per più, e diverse false tornerà in consonanza, senza che il basso mai si muova...“ Nicht zufällig ist der Anklang an J. P. R. Vorrede zu seiner *Euclid* (1601): „... feci muovere il basso... secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false, e tra le buone proporzioni, finchè, scorrendo per varie note, la voce di chi ragiona arrivasse a quello che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuovo concetto...“ (Zitiert nach A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino 1903, p. 45 f.)

Der frühmonodische und der Rezitativbaß erschöpft sich also in der Erfüllung seiner klanglichen Aufgabe. Entsprechendes gilt für den basso seguente und die ihm ähnlichen Bässe mehrstimmiger und mehrhöriger Stücke oder Abschnitte. Diese vorwiegend grundtönigen, springenden Bässe schließen sich zwar rhythmisch den Oberstimmen an, repräsentieren aber nichts anderes als die Abfolge der Klänge.

In den Ostinati des frühen 17. Jahrhunderts tritt uns der Continuo zum ersten Mal als selbständig geformte Stimme entgegen. Klangliche und melodisch-rhythmische Festigung des Basses stehen zwar in Wechselbeziehung zueinander, müssen aber keineswegs kongruieren. Sehr bald bekommt die melodisch-rhythmische Gestalt Eigenbedeutung als stereotype Baßformel, die wiedererkannt wird. Erst recht die späteren „modulierenden“ Ostinati setzen voraus, daß die Baßstimme als Gestalt wiedererkennbar ist.

Solche Baßformeln haben gewöhnlich mehr Noten als Klänge über ihnen errichtet werden: Sie sind figuriert.

Die Baßfigurierung ist seit dem späteren 17. Jahrhundert in den meisten, auch in nicht ostinaten Kompositionen zu beobachten. Sie steht im Gesamtsatz auch nicht für sich allein; in den übrigen Stimmen setzt sich fast gleichzeitig dasselbe Prinzip durch. Es kann aber am besten vom Continuo her verstanden werden, weil es dort die tiefgreifendste Veränderung hervorruft. Manche Theoretiker der Zeit werden nur beim Continuo auf die Figurierung überhaupt aufmerksam¹⁰³. Gasparini beschreibt sie gleichberechtigt (a.a.O. Capo XI: „Del diminuire, e rifiorire il fondamento“) neben den Figuren der akkompagnierenden rechten Hand (a. a. O. Capo X).

An die Stelle der klangtragenden Einzeltöne treten bestimmte Tongruppen, die auch bei mehreren Hauptnoten nacheinander wiederholt werden können. Die „Variation“, wie Niedt die Baßfigurierung nennt, erklärt Mattheson genauer¹⁰⁴. Das Maß an Diminution oder Figurierung muß nicht als historische Entwicklung verstanden werden, obwohl die am wenigsten eingreifenden Arten der Veränderung auch historisch am Anfang stehen¹⁰⁵.

¹⁰³ Vgl. Fr. E. Niedt, *Musikalische Handleitung*, Teil II (1706), bearbeitet und neu hrsg. von J. Mattheson, Hamburg 1721. Vgl. dazu W. Gerstenberg, *Generalbaßlehre und Kompositionstechnik in Niedts Musikalischer Handleitung*, Kongreßbericht Ges. für Musikforschung Bamberg 1953, BVK 1953, p. 152-155.

¹⁰⁴ a.a.O. (vorige Anm.): „... daß selbige darin bestehe, gewisse langsame Baßnoten, mit Beibehaltung ihres Ganges und Progressus, auf verschiedene Weise in kleinere Noten also zu verändern, daß zwar im Grunde der Satz sein Esse behalte, doch aber dahin diminuiert, zertheilt und zergliedert werde, daß er mehr Leben, Stärke, Anmuth und Zierrath bekomme“. (Zitiert nach Gerstenberg a.a.O. p. 153).

¹⁰⁵ A. Lorenz, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*, 2 Bde., Augsburg 1927, unterscheidet drei systematische Stufen der Baßbehandlung (Bd. 1 p. 194 f.): Harmoniestürze in einfachen Noten, Figuration, motivische Gestaltung.

Es ist für das Figurierungsprinzip nicht wesentlich, ob es sich im Einzelfall mehr um eine Angelegenheit der „Improvisation“ (nämlich durch den Generalbaßspieler) – so eher bei Gasparini – oder mehr der „Komposition“ – so eher bei Niedt und Mattheson – handelt. Die theoretische Beschreibung der Sache steht ohnehin auf der Grenze zwischen Kompositions- und Spiellehre¹⁰⁶.

Selbst Gasparini weist zur Verdeutlichung auf komponierte Beispiele hin. Die „Diminutionsschicht“ (Georgiades) kann, muß aber nicht in den Bereich der Komposition hineinragen. Deutlich zeigt sich die Übergangsstelle in einem Kantatendruck von Gasparini selbst (1697)¹⁰⁷, der an manchen Stellen ein zweites Baßsystem für die figurierte Form hinzusetzt.

Da allgemein rhythmisch-melodische Diminution und vokales oder instrumentales Virtuositentum einander entgegenkommen, darf speziell für den Generalbaß auf die Rolle des Violoncello in den Arien vor allem der Solokantaten hingewiesen werden¹⁰⁸. In der Opernarie, wo gewöhnlich noch der Streichbaß mitläuft, findet sich schon um 1700 öfter getrennte Notierung des Continuo und eines diminuierten Violoncello-Parts auf zwei Systemen, wobei dann Satzgrundlage und Diminutionsschicht – wie schon in der erwähnten Veröffentlichung Gasparinis – deutlich übereinander sichtbar werden.

Daß das Virtuositentum an der Entstehung der Figuren beteiligt ist, sollte nicht umgekehrt dazu verleiten, jede Art virtuoser Auszierung als Figurierung mißzuverstehen. Dies gilt besonders für die schon aus früheren Jahrhunderten bekannte Diminution klanglich ostinater oder in anderer Hinsicht gleichbleibender Abschnitte. Dort werden längere musikalische Einheiten variiert – und zwar gewöhnlich jedesmal anders –, die als Tonfolge zumeist gar nicht eindeutig fixierbar sind, während es sich bei der Figurierung zumindest der theoretischen Erklärung nach um eine Diminution fester Einzeltöne handelt. Zudem ist die Tatsache, daß sich die Figuren oft auf derselben oder einer anderen Stufe wiederholen, nicht eine Art Zufallsergebnis instrumentaler Improvisation, sondern sie hat einen kompositorischen Sinn, der dem von älteren Ostinatovariationen in mancher Hinsicht sogar entgegengesetzt ist (nämlich als *reductio*, vgl. u. p. 80). Man hat des weiteren einen Vorläufer besonders der skalenartigen Baßfiguren des späten 17. Jahrhunderts in den „gehenden“ Bässen der Monteverdizeit erblicken wollen. Zweifellos dürfte es Verbindungsglieder geben. Die (in Viertelnoten) „gehenden“ Bässe sind aber keine Diminutionsfiguren. Es lassen sich auch theoretisch keine Hauptnoten angeben, aus denen sie diminuiert sein sollen;

¹⁰⁶ Vgl. P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, = Jenaer Beiträge zur Musikforschung Bd. 3, Leipzig (1960), Kap. 1, 2: *Grundlagen des Generalbaßwesens* . . .

¹⁰⁷ Beispiel daraus und Vorrede wiedergegeben bei E. Schmitz, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 1914, p. 111 f.

¹⁰⁸ Vgl. E. Schmitz, a.a.O. (vorige Anm.).

vielmehr haben sie die Aufgabe, die klanglich noch gar nicht strukturierten Weichteile der Komposition zwischen den gliedernden Kadenzschritten auszufüllen, welche überdies ungleich weit voneinander abstehen.

Für die Deutung der Baßfiguren ist es mit entscheidend, daß sie gewöhnlich wiederholt werden. Manche Figuren bestehen sogar in nichts anderem als der Tonwiederholung. Das Wiederholungsprinzip wirkt unabhängig davon, ob der jeweilige Baß ostinat ist oder nicht, und in ersterem Fall wirkt es gerade auch innerhalb der Ostinatoperiode. Das Ergebnis könnte man einen „Ostinato zweiter Ordnung“ nennen. Riemann verwendete den Ausdruck „Ostinato in sich“¹⁰⁹.

Eine Systematik der Figuren kann in diesem Zusammenhang nicht geboten werden. Es sei im Folgenden nur auf einige zu ihrer Einteilung und Beschreibung wichtige Aspekte hingewiesen. Allen Figuren ist gemeinsam, daß der Notenwert des klangtragenden oder Haupttons verkürzt wird, und zwar bis zum Sechzehntel und Zweiunddreißigstel, während die Klänge selbst in größeren Werten (gewöhnlich Halben oder Vierteln) fortschreiten. Der Rest des Notenwerts kann durch Pausen ausgefüllt werden; die verknüpften Einzeltöne bleiben meist am Anfang der vom ursprünglichen Wert beanspruchten Zeiteinheit stehen. Viel häufiger aber ist der Hauptton in mehrere kürzere Notenwerte aufgelöst, die untereinander gleich oder verschieden sein können. Je nachdem ob z. B. eine Halbe nur in Viertel oder Achtel usw. oder sowohl in Viertel als auch in Achtel usw. aufgelöst ist, lassen sich ein- oder mehrstufige Diminutionen unterscheiden. Pausen können außerdem vorhanden sein; sie sind in mit Pausen durchbrochenen oder gar mit Pause beginnenden Figuren oft so charakteristisch, daß man von einer „Pausenfigur“ sprechen könnte.

Für die melodische Unterscheidung der Figuren dürfen wir jene Begriffe verwenden, die in der Kontrapunktlehre die Freiheiten in der Dissonanzbehandlung bezeichnen: Wechselnote, Nebennote, Durchgang, Akkordbrechung usw. Historisch gesehen wird das Problem des „freien Satzes“ gerade mit der Entstehung der Figuren akut; die genannten Begriffe stammen großenteils selbst aus jener Zeit, als speziell die Generalbaßbezeichnung dazu zwang, zwischen kontrapunktisch relevanten und nicht relevanten Noten zu unterscheiden. Die Epoche hatte zum Teil noch andere Namen für die Figuren: Sie bezeichneten Graphisches („circolo“, „grosso“ usw.) oder Spieltechnisches („tirata“, „tremolo“ = Triller

¹⁰⁹ Vgl. H. Riemann, *Basso ostinato und quasi ostinato*, in: Festschrift R. v. Liliencron, Leipzig 1910, p. 193 ff. Hierzu aber einschränkend L. Walther, *Die Ostinatotechnik in den Chaconne- und Arienformen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. München 1940, p. 27 f.

usw.); diese Termini erfassen im Gegensatz zu vielen heutigen nicht einzelne Noten, sondern die Figur als Ganzes, was ihrem Begriff besser entspricht¹¹⁰.

Zu den für die Folgezeit wichtigsten Figuren gehören die Tonrepetitionen (genau: Tonspaltungen). Sie erfolgen in der Prim (Trommelmaß) oder in der Oktave („Murky“-Baß und Verwandtes). Am Beispiel der gebrochenen Akkorde („Alberti“-Bässe und Verwandtes) zeigt Mattheson¹¹¹ die latente Zweistimmigkeit, die vielen Figuren innewohnt. Der Name „arpeggio“ für den vollen, in einer Richtung gebrochenen Akkord weist auf die Spieltechnik hin. Unterschied und Zusammenhang der Spielfiguren von Streichinstrumenten und Akkordinstrumenten müßten einmal genauer untersucht werden; speziell in den aus der Auflösung von Akkordgriffen entstandenen scheinpolyphonen Figuren liegt ein gewisser Unterschied, da die Streichinstrumente eine weitere Lage erlauben, als die Hand auf dem Tasteninstrument spannen kann. Auf welchem Instrument eine Figur ursprünglich „zu Hause“ ist, läßt sich aber meistens nicht eindeutig bestimmen - schon die Unterscheidung zwischen vokalen und instrumentalen Figuren fällt oft schwer. Die meisten instrumentalen Figuren jedenfalls wandern alsbald durch das gesamte Orchester; besonders unter den Streichern sind sie allesamt austauschbar.

Wichtig für die Beschreibung und Systematik der Figuren ist, daß man verschiedene Diminutionsgrade unterscheidet, also die Notenwerte, aus denen die Figuren bestehen. Die verschiedenen Arten der Tonrepetition z. B. unterscheiden sich ausschließlich im Diminutionsgrad. Das Verwenden verschiedener Diminutionsgrade ist eines der wichtigsten Mittel im musikalischen Satz der Epoche und muß bei dessen Beschreibung berücksichtigt werden.

Eine Baßfigur kann auch mehr als einen klangtragenden Hauptton umfassen. Der durch die Wiederholung der Figuren erzeugte Rhythmus muß nicht mit dem Rhythmus der Klangfortschreitung kongruieren. Besonders ist dies der Fall, wenn letzterer ungleichmäßig ist. Die einfachste Möglichkeit ergibt sich im dreiteiligen Takt, wenn z. B. die Figur den ganzen Takt ausfüllt, der Klang aber in jedem Takt zweimal wechselt. Soweit die Figuren gleichbleibend wiederholt werden, müssen sie sich hier, wo der Klang ungleich schnell fortschreitet, statt an ihn an die metrische Gliederung anschließen - ja sie sind es in gewisser Hinsicht selbst, die die metrische Gliederung eines Stücks bestimmen. Die Einheit einer Figur wird, wenn möglich, graphisch mittels durchgezogener Achtel- oder Sechzehntelbalken verdeutlicht: Die Länge dieser Balken sagt oft mehr über den

¹¹⁰ Ausführliche Erläuterungen zu vokalen und instrumentalen Verzierungen und Figuren gibt besonders J. G. Walther, *Præcepta der musicalischen Composition* (1708), hrsg. von P. Benary = Jenaer Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 2, Leipzig 1955 (passim).

¹¹¹ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Literaturverzeichnis), III. Theil, 18. Hauptstück: *Von gebrochenen Accorden* = p. 352 ff.

Satz aus als die Taktvorzeichnung oder die Taktstriche. Ganz allgemein tragen die Figuren zur Versinnlichung der metrischen Struktur bei; sie können diese bekräftigen, in Frage stellen oder auch im Wechsel von Satzabschnitt zu Satzabschnitt kleineren oder größeren metrischen Einheiten ihre Unterstützung geben, ohne daß der Takt wechselt. So treten sie als sekundäres Gliederungsmittel der Musik neben Klangfolge und Taktstrich. Wenn heute im Hinblick auf Musikstücke der späteren Generalbaßepoche von ihrem spezifischen „Rhythmus“ gesprochen wird, so sind gewöhnlich ihre Figuren gemeint.

Die Deutung der Instrumentalfiguren muß von zwei Tatsachen ausgehen: erstens, daß sie als rhythmisch-melodische Diminutionen ein variierendes Ornament des jeweils zugrundeliegenden Haupttons sind, und zweitens, daß sie durch ihre Wiederholung eine Art ostinater Wirkung haben. Im Kleinen bewirken sie also Diversifizierung: An die Stelle eines und desselben Tons tritt eine Gruppe verschiedener Töne - im Großen eine Ähnlichmachung. Die z. B. auf f beginnende Figur ist derselben auf c beginnenden Figur ähnlicher als der Ton f dem Ton c.

Beide Merkmale der Figur, Ornament und Ostinato, haben über die konstruktive Rolle hinaus stets auch die Aufgabe, die Affekte auszudrücken. Um dies klarer zu machen, ist es unumgänglich, Begriffe der musikalischen Oratorie (Rhetorik) heranzuziehen, wie es der Name „Figur“ selbst schon nahelegt. Vom strengen Kontrapunkt her gesehen, handelt es sich bei ihnen um Lizenzen in der Dissonanzbehandlung, die nicht einfach als künstlerische Freiheiten im modernen Sinn betrachtet werden dürfen, sondern die die konkrete Aufgabe haben, das Gemüt zu bewegen (*movere*) und zu ergötzen (*delectare*). Dies entspricht aber genau der Erklärung, die schon die antike Rhetorik für die Redefiguren gibt. Bei Theoretikern der späteren Generalbaßepoche werden sie denn auch, soweit man überhaupt auf sie aufmerksam wird, zumeist im Zusammenhang mit der Gemütsbewegung oder jedenfalls als Lizenzen behandelt, die z. B. im „theatralischen Styl“ gerechtfertigt sind¹¹². Bei Niedt (a.a.O.) sind sie von vornherein unter den rhetorischen Begriff der „*variatio*“ gestellt. Die „*variatio*“ ist in der literarischen Rhetorik ein „*ornatus*“ der Rede (z. B. als „*epitheton ornans*“), der vor allem im Sinne des *delectare*, der Gemütsergötzung, wirkt. Ihr Affektwert liegt in der Musik auch in der Betätigungsfreude des vokalen oder instrumentalen Virtuosen¹¹³.

¹¹² Vgl. J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, Cap. 35 (= p. 8 f.): *Von dem Stylo Theatrali insgemein*. J. D. Heinichen, *Der Generalbaß . . .* (Literaturverzeichnis), Einleitung, sowie: Andere Abtheilung I. Cap.: *Von theatralischen Resolutionibus der Dissonantien*.

¹¹³ Zum Affektwert der Instrumentalfigur vgl. besonders W. Kollner, *Vivaldis Aria-Concerto* (Literaturverzeichnis).

Die Wiederholung, *redictio*, dagegen wirkt mehr im Sinne des *movere*, der Gemütsbewegung. In der Musik wirkt sie vor allem durch ihre rhythmische Eindringlichkeit, die an Monotonie grenzen kann¹¹⁴.

Die Figuren dienen dem Affektausdruck, oder, für das Generalbaßzeitalter und speziell für die Oper genauer gesagt, der Affektdarstellung.

Gerade in der Oper sind aber Affektdarstellung und Naturdarstellung kaum zu trennen. Als Naturdarstellung hat schon die ältere Musikwissenschaft seit Spitta die „tonmalerischen“ Figuren gedeutet¹¹⁵. Doch sah man kaum die andere Seite der Sache. Selbst bei den sogenannten „Gleichnisarien“ hat man fast nur an die Naturdarstellung gedacht, wo doch schon dieser Name aussagt, daß die Natur nur ein Gleichnis für die Gemütsbewegung der Person ist, was denn auch regelmäßig die Texte solcher Arien erweisen.

Gerade für die Oper, in der die Musik der Darstellung zu dienen hat, bedeutete das Kompositionsmittel der instrumentalen Figuren einen wichtigen Fortschritt. Wurde doch mit ihnen auch der instrumentale Bereich der Affektdarstellung zugänglich gemacht. Selbst der basso continuo wurde von ihr durchdrungen, so daß er, wo keine anderen begleitenden Instrumente beteiligt waren, stellvertretend für ein ganzes Orchester mit seinen Figuren die Darstellung unterstützen konnte. Dies kann man eine Umwälzung in der Geschichte des Generalbasses nennen - sein Entstehen war ja gerade durch jene Aufgabentrennung bedingt, derzufolge der Gesang allein für die Affektdarstellung verantwortlich ist, der Continuo dagegen für den klanglichen Zusammenhang.

In den Arien um 1720 bis 1730 hat sich diese Aufgabentrennung gleichsam in den Darstellungsbereich hinein verlagert, wobei sie zugleich flexibler gehandhabt werden kann: Je nach den Umständen können vokaler und instrumentaler Partner für verschieden abgegrenzte Teilbereiche des gesamten Affekt- und Bedeutungsgehaltes verantwortlich sein, oder sie können auch gemeinsam entsprechend ihren verschiedenen technischen Möglichkeiten an der Darstellung desselben Gehalts mitwirken. Das Verhältnis der Singstimme und der Instrumente zueinander, wie es sich in der Partitur niederschlägt, ist nicht von vornherein fixiert, sondern kann von Arie zu Arie - je nach dem Darstellungsinhalt - neu reguliert werden.

¹¹⁴ So scheint es mir auch verfehlt, gerade dem „strengen“ Ostinato die Affekthaltigkeit absprechen zu wollen, wie dies L. Walther tut: a.a.O. (Anm. 109), p. 6. Zur *redictio* vgl. G. Massenkeil, *Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis*, AfMW XIII (1956), p. 42-60.

¹¹⁵ Vgl. P. Mies, *Über die Tonmalerei*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VII (1912).

ZUR BEDEUTUNG DER PARTITUR IN DEN OPERNARIEN DES FRÜHEN 18. JAHRHUNDERTS¹¹⁶

Der Continuo des 18. Jahrhunderts ist Satzfundament im kontrapunktischen Sinn geblieben. Doch läßt sich an den Baßschritten allein nicht mehr eindeutig der Klangablauf ablesen, wenn der Continuo nicht beziffert ist. Dies erstens deswegen, weil die klanglich wichtigen Baßnoten in der Diminutionsschicht versteckt sind; die Bezifferung hat also zunächst den Sinn, diese Noten erst zu lokalisieren. Zweitens ist nicht mehr ersichtlich, welche Klänge überhaupt auf diesen Noten aufgebaut werden. Die Grundakkorde sind weitestgehend zurückgedrängt; geht man dazu über, die anderen Klänge als „Umkehrungen“ aufzufassen, dann kann man im Generalbaß nicht mehr den Repräsentanten des Klangablaufs sehen, da die wichtigsten Harmonietöne meist nicht mehr im Baß liegen. Die Harmonie ist aber auch durch keine der anderen Stimmen repräsentiert, sie ist in der Partitur überhaupt nicht als gesonderte Notationseinheit vorhanden. Rameau, der im *Traité de l'harmonie* (1723) die Harmonie notationsmäßig sichtbar machen wollte, mußte daher die „basse fondamentale“ zur Partitur hinzuerfinden.

Schon vor Rameau kommt in den Generalbaßlehren die „Regola dell'ottava“ in Gebrauch¹¹⁷. Ihr Zweck ist, bei sekundweise fortschreitendem Baß die Akkorde der rechten Hand festzulegen. Auf der Stufe, die die harmonische Tonalität erreicht hat, werden einige Grundharmonien vor anderen bevorzugt - es ist eine Hierarchie der Akkorde entstanden. Sekundweise fortschreitende Bässe müssen weitgehend von der Grundtönigkeit befreit werden: In Gasparinis Oktavskala (vgl. H. Riemann a. a. O.) sind nur noch die erste und fünfte Stufe Akkordgrundtöne.

Komplementär zu dieser neuen Art des Continuo ist Rameaus grundtönige „basse fondamentale“, die keine Sekundfortschreitungen kennt: „Regola dell'ottava“ und „basse fondamentale“ erläutern sich gegenseitig.

¹¹⁶ Den Begriff der „Partitur“, der diesen Untersuchungen zugrundeliegt, verdanke ich Vorlesungen und Seminaren von Thrasyboulos Georgiades aus den Jahren 1961-1968. Nach Georgiades ist die Partitur für die Musik der Wiener Klassiker nicht eine mögliche Form der Niederschrift unter anderen, sondern ein Charakteristikum ihrer kompositorischen Substanz selbst. Auch für die italienischen Opernarien des frühen 18. Jahrhunderts erweist sich m. E. dieser Partiturbegriff als brauchbar: Zwar hat diese Musik Generalbaßstruktur (im Sinne eines kontrapunktischen Gerüsts), doch wird schon hier die Partitur weitgehend zur einzig möglichen Form, das Komponierte schriftlich zu vergegenwärtigen. Zumindest rückt alles, was das Partiturbild enthält, gleichermaßen zur kompositorischen Substanz auf. Es erscheint demnach berechtigt, die Untersuchung des Komponierten, soweit sie vom zeitlichen Gesamtverlauf noch absieht, als Analyse der „Partiturgestaltung“ zusammenzufassen.

¹¹⁷ Vgl. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX. - XIX. Jahrhundert*, 2. Aufl., Berlin (1920), p. 487 Anm.

In der Kompositionspraxis aber, die auf eine „basse fondamentale“ verzichten muß, kann die Harmonie nur noch als Gesamtsatz dargestellt werden. Es wird von der Partitur her komponiert.

Die Theatermusik des 18. Jahrhunderts ist Partiturmusik; als Partitur wird sie nicht nur konzipiert und aufgeschrieben, sondern auch verbreitet. Mehr als alle andere Musik ist die Theatermusik auf den Dirigenten angewiesen. Seine Hauptaufgabe besteht darin, die Gesangssolisten, denen als Akteuren, und auch musikalisch, bestimmte Freiheiten eingeräumt werden müssen, und das Orchester miteinander zu koordinieren. Beim Solokonzert läßt sich diese Koordination dadurch erreichen, daß der Instrumentalsolist zugleich auch der Anführer des Orchesters ist - der zugleich agierende Sänger konnte diese Aufgabe nicht übernehmen. Die Koordination der Aufführung ist nur über die Partitur möglich, die dem Dirigenten vorliegt¹¹⁸.

In der Oper des frühen 18. Jahrhunderts sind nicht nur Arien und Rezitative, sondern auch die einzelnen Arien untereinander nach Rhythmus und Tempo beträchtlich verschieden; sie sind in dieser Hinsicht viel feiner differenziert als etwa gleichzeitige Konzertsätze. Die Tempobezeichnungen werden von Taktvorschrift und Diminutionsgrad emanzipiert, bis sie schließlich als weitgehend unabhängiges Kompositionsmittel eingesetzt werden. Dazu häuft man ein reiches Repertoire an Vortragsbezeichnungen an. Solche differenzierten und freigesetzten Vorschriften haben nur in der Partitur Sinn, da sie von den Instrumentalisten doch nicht mehr übereinstimmend aufgefaßt werden könnten: Sie müssen dem Ensemble vom Dirigenten vermittelt werden. In der Tat fehlen in den erhaltenen Stimmen sehr oft diese Tempo- und Vortragsbezeichnungen. Wie der Opernkomponist der Zeit bestrebt ist, alle musikalischen Elemente einschließlich der Vortragsbezeichnungen und Tempovorschriften der Affektdarstellung dienstbar zu machen, so müssen in der Aufführung, soll sie gelingen, alle Fäden beim Kapellmeister zusammenlaufen, der alle musikalischen Elemente in der Partitur überblickt, aber nicht von der Aufgabe des Mitspielens absorbiert wird. Es ist dann von sekundärer Bedeutung, ob er sich des Taktstocks, der Hand oder des Klaviers, ob er sich mehr optischer oder mehr akustischer Mittel bedient, um das Ensemble zu koordinieren; hier haben im 18. Jahrhundert verschiedene Methoden der Direktion nebeneinander bestanden¹¹⁹. Die Oper ist im

¹¹⁸ Vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache* . . . (Literaturverzeichnis), p. 116. Das Dirigieren, das die Wiener klassische Musik von „innen“ her verlangt, ist eine „äußere“ Notwendigkeit schon im frühen 18. Jahrhundert - jedenfalls im Rahmen der Erfordernisse des musikalischen Theaters.

¹¹⁹ Vgl. G. Schünemann, *Geschichte des Dirigierens* = Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen Bd. 10, Leipzig 1913, Kapitel *Taktschläge und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert*.

18. Jahrhundert die erste Musikgattung, die aus der Partitur aufgeführt und geleitet werden muß, so wie sie ein Jahrhundert früher die erste Musikgattung war, die als Partitur verbreitet wurde.

Unter den erhaltenen handschriftlichen Quellen der italienischen Oper der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Opernmusik wurde damals südlich der Alpen nicht gedruckt) befindet sich wenig echtes Aufführungsmaterial. Bei weitem nicht alle erhaltenen Partituren sind dazu zu rechnen. Als ausschließlich für den Aufführungsgebrauch bestimmtes Material wären Orchesterstimmen anzusehen. Speziell in der Zeit um 1720 bis 1730 sind Orchesterstimmen selten - es gibt jedenfalls nur noch ganz wenige von italienischen Schreibern angefertigte Stimmen¹²⁰, während z. B. von der Wiener Oper öfter volle Stimmensätze mit der Partitur erhalten sind¹²¹. Dazu kommen einige Rollenbücher für die Sänger, die jeweils alle Rezitative und Arien (notiert sind nur Singstimme und Continuo) eines Sängers aus einer bestimmten Oper enthalten¹²². Eine dritte, kleine Gruppe von Aufführungsmaterial besteht aus den für den zweiten Cembalisten angefertigten Partituren, die nur Sinfonia und Arien enthalten, nicht aber die Rezitative, die der Kapellmeister selbst begleitete¹²³.

Viele Handschriften wurden mehr zu dokumentarischen und Repräsentativzwecken verfertigt; es handelt sich hierbei entweder um vollständige Partituren oder um Ariensammlungen aus je einer bestimmten Oper, die als Widmungs- oder Geschenkexemplar dienten oder auf besonderen Wunsch für Privatsammlungen kopiert wurden und meist nie mehr für Aufführungen dienten¹²⁴. Auch für die Theaterarchive wurden, soweit das Autograph bzw. die Aufführungspartitur nicht ohnehin Eigentum des Theaters blieb, nachträglich oft Belegexemplare angefertigt. So ist etwa ein großer Teil der römischen Opernmusik zwischen 1718 und 1730 zunächst in Partitur-Ariensammlungen, dann mehr

¹²⁰ DDR-Bds L. 109: Arien aus Feos *Ipermestra* (1728) mit Stimmen, wahrscheinlich von einem römischen Schreiber. Bibliothekssigel im Folgenden stets nach RISM.

¹²¹ Vor allem in A-Wn: vgl. den Bibliothekskatalog (Caldara, Conti, Fux, Porsile u. a.).

¹²² GB-Lk 23. e. 2 Nr. 25: Ein römisches Rollenbuch für die Rolle der Arsinda in Giacomellis *Annibale* (1731).

¹²³ Vgl. H. Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie* . . . (Literaturverzeichnis), p. 35 Anm. 3. Außer dem dort erwähnten Exemplar von Hesses *Cleofide* (1731), BRD-Mbs Mus. ms. 123, sind hier zu nennen: Capelli, *Giulio Flavio Crispo* (1722), BRD-HS M A/814; Feo, *Andromaca* (1730), GB-Lbm add. 221 05.

¹²⁴ Eine Partitur von Fr. Gasparinis *Bajazet* (Reggio 1719) erhielt Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen 1727 in Wien von dem Sänger Fr. Borosini zum Geschenk: DDR-ME1r. Eine in Venedig hergestellte Partiturskopie von Orlandinis *Adelaide* (1729) ist laut Titelblatt dem *Principe Giacomo Duca di Hamilton* überreicht worden, der auch Widmungsträger des Librettos ist: GB-Lam.

und mehr in vollen Partituren erhalten, die offenbar für die Theater nachträglich angefertigt wurden, manche davon erst Jahre nach der Aufführung¹²⁵.

Vor allem in Venedig wurden bis in die 20er Jahre selten die vollen Partituren kopiert, sondern nur die wichtigsten oder alle Arien in einem Band zusammengefaßt. Titel, Komponist, Aufführungsort und -zeit sind genau vermerkt. Doch kommt hier zum dokumentarischen der Gebrauchszweck hinzu: Solche „Ariette dell'opera...“ enthalten nämlich vor 1725 oft nur die Systeme für Singstimme und Continuo¹²⁶. Sie konnten also privat auf dem Tasteninstrument ausgeführt werden und waren dementsprechend auch zum Vertrieb an Liebhaberkreise bestimmt. Diese Art der Musikverbreitung hatte besonders nördlich der Alpen großen Erfolg: Etwa die Londoner Drucker Walsh und Cluer stellten reihenweise „Favorit-Arien“-Sammlungen für Liebhaberkreise her. Man kam nördlich der Alpen dem Dilettanten übrigens auch darin entgegen, daß man die Singstimme im Violinechlüssel notierte - in Italien war dies offenbar nicht nötig. Die Londoner Drucker gingen auch bei „favourite airs“ seit etwa 1720 zur Partitur über, allerdings zu einer besonderen Art Partitur (s. u.). Nicht immer beschränkten sich die Ariensammlungen auf je eine bestimmte Oper. Vor allem in Venedig und Rom stellte man öfter während derselben Spielzeit aufgeführte Stücke zusammen¹²⁷, wesentlich seltener sind schon die nach Stimmlage geordneten Sammlungen¹²⁸. Ausschließlich Arien eines bestimmten Komponisten, also auch ältere, in einem Bande zu sammeln, war damals nicht üblich, wie überhaupt die zum Vertrieb bestimmten Sammlungen nur Neuheiten boten. Bei Sammlungen, die ältere und neuere Arien oder Arien und Solokantaten oder Arien aus verschiedenen Städten vereinigen, kann man mit einiger Sicherheit auf privaten, nicht kommerziellen Ursprung schließen.

Seit etwa 1720 zeichnet sich vor allem in Italien ein Umschwung in der Handschriftenverbreitung ab. Mehr und mehr wurde die volle Partitur bevorzugt - man konnte also den Liebhabern zumuten, am Cembalo aus der Partitur zu musizieren. Vor allem aber wurden nun nicht mehr ganze Hefte oder Bände hergestellt, sondern jede Arie wurde als Einzelfaszikel kopiert und verkauft.

¹²⁵ Eine Partitur von Vincis *Didone abbandonata* (1726) wurde von dem römischen Kopisten G. F. Cantoni am 22. 9. 1730 fertiggestellt, obwohl eine Wiederaufführung nicht bevorstand: BRD-MÜs Hs. 4242.

¹²⁶ Vgl. u. a. die Bibliothekskataloge von I-Gc, I-Nc, I-Vnm. Eine Sammlung dieser Art ist: *Arie Rappresentate in San Gio: Grisostomo l'autunno dell'anno 1724 e 'l Carnovale dell'anno 1725* I-Vnm cod. IV 477. Sie enthält sämtliche Arien aus den vier in dieser Spielzeit aufgeführten Opern; die Komponisten sind G. Fr. Brusa, G. M. Orlandini und L. Vinci.

¹²⁷ Für Rom existieren z. B. in F-Pc zahlreiche von Cantoni geschriebene Partiturbände, die Arien aus je einer oder mehreren in den Spielzeiten zwischen 1718 und 1724 aufgeführten Opern enthalten. Für Neapel: Arien aus vier Opern der Spielzeit 1722/23 in F-Pc X. 111. B.

¹²⁸ l Rc 2513: *Arie in voce di Tenore* (aus Opern 1722-1731); das Gegenstück dazu 2558: *Arie di Soprano* (aus Opern 1729-30).

Diese Einzelfaszikel, die meist nur den Namen des Komponisten und des Sängers im Kopftitel enthalten, machen heute den überwiegenden Teil der erhaltenen Quellen aus. Sie wurden von den Käufern oder später bibliothekarisch wieder zusammengebunden, meistens jetzt zu jeweils einem bestimmten Komponisten gewidmeten Bänden.

Der Übergang zu Partiturfaszikeln entsprach einem neuen Vertriebsgrund: Sie konnten auch in den zahlreichen Pasticcio-Aufführungen auf dem Theater wiederverwendet werden. Der Kapellmeister besonders kleinerer Theater mußte den Wünschen der Sänger und des Publikums in der Weise entsprechen, daß er aus verschiedenen Opern erfolgreiche Einzelstücke zusammenstellte¹²⁹. Für die Wiederaufführung waren selbstverständlich volle Partituren erforderlich; „Neuinstrumentierungen“ beliebter Melodien hat es offenbar nicht gegeben. Dies, und noch mehr der Umstand, daß man auch den Liebhabern mehr und mehr die volle Partitur zumutete, beweisen, daß man den Orchestersatz nunmehr als notwendigen, nicht austauschbaren Bestandteil der Arie auffaßte.

PARTITUR, BESETZUNG UND SATZ

Die Arienpartitur stellt in einem einzigen graphischen Bild Besetzung und Satz dar. Den Satz, also die schriftlich niedergelegte Anordnung der Zusammenklänge, könnte man den „Inhalt“, die Besetzung die „Form“ der Partitur nennen. Die Besetzung ist durch Anzahl und Benennung der innerhalb einer Arie verwendeten unterschiedlichen Parte festgelegt; in der Partitur entspricht jedem dieser Parte ein eigenes System, das für ihn reserviert bleibt, auch wenn er abschnittsweise pausiert oder mit einem anderen Part identisch ist. Die Besetzung ändert sich nicht mit dem Satz, was etwa folgende einfache Tatsache zeigt: Umfaßt die Partitur mehr als fünf Systeme, so rückt die Notation auf dem zehn Systeme enthaltenden Notenpapier stets seitenweise vor, selbst wenn über längere Abschnitte hinweg nur zwei oder jedenfalls weniger als fünf Systeme beschrieben werden müssen. Die Arie als Ganzes ist demnach durch ihre feste Besetzung charakterisierbar¹³⁰.

In den zahlreichen Londoner Ariendrucken wird aus Sparsamkeitsgründen eine besondere Art von Partitur verwendet, die allerdings dem Verhältnis zwischen Besetzung und Satz nicht mehr gerecht wird. Zwar sind nach Möglichkeit alle Parte vorhanden (daneben gibt es allerdings auch reduzierte Partituren), doch werden die jeweils freibleibenden Systeme wechselnd von anderen Parten aus-

¹²⁹ Vgl. dazu u. p. 249.

¹³⁰ Dies gilt für die Zeit nach etwa 1710; vorher konnten Ritornell und Gesangsteil sehr verschieden besetzt sein, wobei auch die Anzahl der Systeme nicht beibehalten wurde.

genützt, so daß die Anzahl der benötigten Systeme ein Minimum bleibt. In Italien verschwendet man lieber Notenpapier als die Form der Partitur anzutasten.

Allerdings abstrahiert auch hier die graphische Bild insofern von der Besetzung, als sprachliche Vorschriften benötigt werden, um ein bestimmtes System einem oder mehreren Instrumenten zuzuweisen. Allein die Reihenfolge der Systeme von oben nach unten spricht nicht immer für sich; selbst wo sie es tut, z. B. bei reiner Streicherbesetzung, kann immer noch das System der ersten Violine entweder dieser allein oder beiden Violinen unisono oder ihnen zusammen mit unisono-Oboen usw. zugeordnet sein, was eben die Vorschrift klären muß. Diesem einen System entsprechend, liegt dann derselbe Part einem oder mehreren Instrumenten bzw. Instrumentenchören vor (ähnlich wie bei der Continuo-Gruppe, wo sich allerdings die sprachliche Vorschrift aus usuellen Gründen gewöhnlich erübrigt).

Die moderne Partitur seit Beethoven tendiert hingegen mehr dazu, jedem Instrument bzw. Instrumentenchor ein eigenes System zuzuweisen, da sie den Klang darstellen will, nicht die verschiedenen im Orchester aufliegenden Teile. Aus diesem Bestreben erklären sich manche der älteren Musik unangemessene Neuausgaben, die z. B. eine mit der Violine 1 unisono geführte Oboe als eigenes System voll ausschreiben: Der Unterschied zwischen zwei derartigen Systemen liegt dann nicht im Part, d. h. in den Noten, sondern in der Klangfarbe. Konsequenterweise müßte man dann aber auch den von verschiedenen Instrumenten ausgeführten Continuo auf mehrere Systeme ausbreiten oder gar umgekehrt die gleich klingenden Violinen auf ein System setzen.

Sprachliche Vorschriften - und nur solche - können eine Besetzungsänderung innerhalb eines Stücks bewirken, jedoch zunächst nur durch Wegnehmen an sich vorgesehener Instrumente, so daß die Anfangsbesetzung doch als Rahmen erhalten bleibt; dasselbe gilt für den Übergang von Tutti- zu Solobesetzung. Zu den oben zitierten Wegnahmevorschriften im Continuo (s. o. p. 73) kommen also noch Anweisungen wie „senza oboè“, „senza flauti“ usw. sowie die „solo“-Vorschriften; sie alle können natürlich innerhalb desselben Stücks wieder zurückgenommen werden. In allen diesen Fällen läuft der Part selbst weiter, an den Noten ändert sich nichts.

Zwischen einem pausierenden Cembalo und einer pausierenden Trompete besteht somit ein Unterschied: Der erste Fall ist eine Angelegenheit der Besetzung - er muß durch sprachliche Vorschrift eigens gefordert werden; der zweite Fall ergibt sich von selbst, sobald der Komponist in das Trompetensystem keine Noten hineinschreibt (wohlgemerkt meist ohne sie durch Pausen zu ersetzen) - nicht die Besetzung ändert sich, sondern der Satz.

Im Opernorchester des frühen 18. Jahrhunderts werden Streicher und Holzbläser nach Möglichkeit chorisch besetzt; an kleineren Theatern (aber auch in Neapel) dürften jedoch aus außermusikalischen Gründen solistische Holzbläser der Normalfall gewesen sein: Mit einem gewissen Unsicherheitsfaktor kann man solche Unterschiede daraus entnehmen, ob die sich auf Holzbläser beziehenden Vorschriften im Singular oder Plural gehalten sind.

Bedeutet „Satz“ das Zuweisen und Verteilen der Zusammenklänge auf die aus Systemen zusammengesetzte Partitur, so ist „Besetzung“ das Zuweisen und Verteilen dieser Systeme = Teile auf Singstimme und Instrumente; sie ist nur noch bedingt Bestandteil der Komposition. Die Partitur schiebt sich wie ein Prisma zwischen die intendierten Zusammenklänge und deren vokale oder instrumentale Ausführung. Für unseren neueren Begriff „Instrumentierung“ ist in dieser Musik kein Platz. Er würde, je nachdem wie man ihn akzentuiert, entweder mit dem Begriff „Besetzung“ zusammenfallen, oder aber mit dem musikalischen Satz selbst.

Gewöhnlich denkt man sich den musikalischen Satz aus Stimmen zusammenge„setzt“ oder in Stimmen auflösbar. Wie aber in der Arienpartitur nicht jeder Part einer Instrumentengattung entspricht, so entspricht nicht unbedingt jedem Part eine Stimme¹³¹. Die Partitur ist fest, die Anzahl der in ihr enthaltenen Stimmen jedoch variabel: Die „Stimmigkeit“ der Arienpartitur füllt den ganzen Raum zwischen Realstimmigkeit und Freistimmigkeit aus. Das Kriterium der „Stimmigkeit“ ist demnach geeignet, verschiedene Arten der Partiturgestaltung zu unterscheiden.

TECHNIKEN DER PARTITURGESTALTUNG

Die Arienpartitur besteht aus einem vokalen Teil, der Singstimme, und aus einem durch Continuo und gegebenenfalls andere Orchesterinstrumente repräsentierten instrumentalen Teil. Dem vokalen Partner, dem Text vortragenden Individuum, steht auf der instrumentalen Seite ein Diffuseres gegenüber: die „Begleitung“.

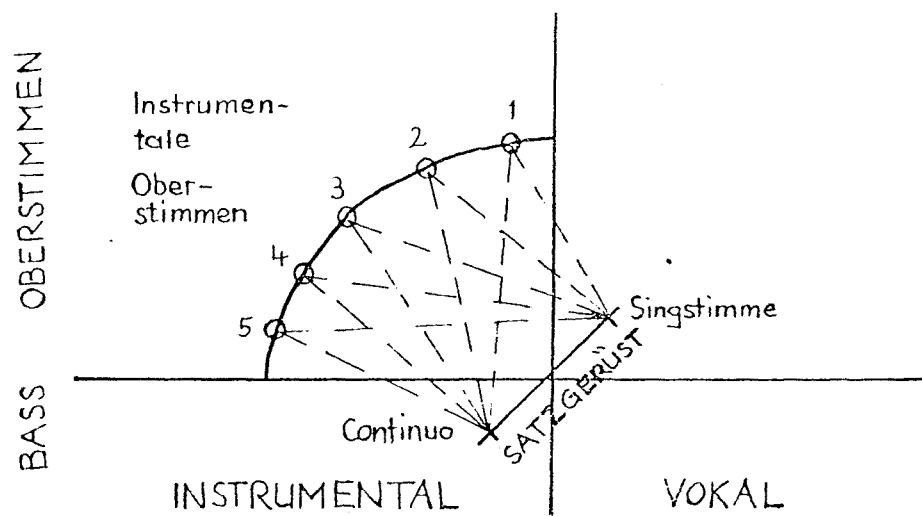
Aus einer anderen Perspektive betrachtet, besteht die Arienpartitur ebenfalls aus zwei Partnern: dem Continuo und den Oberstimmen. Der Continuo hat seine kontrapunktische Rolle für sich allein und kann darin durch keine andere Stimme ersetzt werden. Zwischen den Oberstimmen dagegen sind Stimmkreuz-

¹³¹ Es ist hier nötig, zwischen „Part“ und „Stimme“ zu unterscheiden: Der allgemeinere Begriff „Stimme“ wird hier nur im satztechnischen Sinne verstanden. „Part“ dagegen ist das, was dem einzelnen Musiker als Notenblatt vorliegt und dem in der Partitur je ein bestimmtes System entspricht. Die Partitur ist eine Zusammensetzung aus Parten = Systemen.

zungen möglich: Der eindeutigen Baßfunktion steht ein diffuser Oberstimmenkomplex gegenüber.

Bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurden in den Arien sehr häufig nur Singstimme und Baß notiert. Innerhalb des Bereichs der Komposition fielen somit die Unterscheidungen Singstimme-Begleitung und Baß-Oberstimmen zusammen. Die für sich stehende Singstimme war zugleich die einzige komponierte Oberstimme, der für sich stehende Baß zugleich die einzige komponierte instrumentale Begleitstimme. In diesem zweistimmigen Gerüst von Singstimme und Baß waren jeweils die Schwerpunkte sowohl der satztechnischen als auch der instrumental-vokalen Polarität befestigt.

Merkwürdigerweise wurden seit eben der Zeit, als mit der Einführung der instrumentalen Figuren in die Begleitung die Aufgabe der Affektdarstellung auch dem instrumentalen Partner übertragen wurde, mehr und mehr andere Instrumentalparte - instrumentale Oberstimmen - in die Komposition mit einbezogen. Es scheint, daß erst die Instrumentalfiguren sie zur Teilnahme an der Arienpartitur legitimierten. Wie dem auch sei - das Problem der Partiturgestaltung entsteht dort, wo instrumentale Teile Kompositionsbestandteil werden, die einerseits mit dem Baß zur Begleitgruppe gehören, andererseits mit dem Gesang zur Oberstimmengruppe¹³².



¹³² J. G. Walther (*Praecepta ... Pars generalis* Cap. 14) unterscheidet zwischen Principal- und Complement-Stimmen. Principalstimmen sind jeweils die vokalen gegenüber den instrumentalen Stimmen, innerhalb des instrumentalen Bereichs jeweils die Außenstimmen gegenüber den Mittelstimmen, unter den Außenstimmen wieder der Continuo. Dieser wird als Principalstimme zuerst gesetzt, man kann aber auch von der Melodie her anfangen, was schwerer sein soll.

Die dem zweistimmigen, doppelt polaren Gerüst Singstimme-Baß hinzugefügten Instrumentalparte sind es, die die „Stimmigkeit“ der Gesamtpartitur charakterisieren: erstens danach, inwieweit überhaupt jeder Part auch eine Stimme repräsentiert - solche etwa, die sich nur hier und da an Akkordeinwürfen beteiligen, tun dies nicht (umgekehrt enthalten viele Instrumentalfiguren zumindest „latent“ mehr als eine Stimme); zweitens danach, wie selbständig in intervallischer und rhythmischer Hinsicht eine dem einzelnen Part anvertraute Stimme gegenüber den übrigen ist.

(Der Begriff des „obligaten“ Parts bleibt hier ausgeklammert, da er nicht abstufbar ist; außerdem grenzen ihn moderner und zeitgenössischer Sprachgebrauch etwas verschieden ab: Während wir heute unter „obligater Stimme“ diejenige verstehen, die dem Ganzen neue Akkordbestandteile hinzufügt und deshalb für die vollständige Aufführung unerlässlich ist, erscheint in den Partituren der Zeit das Wort „obligato“ meist nur dort, wo im Unterschied zum Normalfall ein Instrument ein eigenes System bekommt, also z. B. eine Solovioline gegenüber den ripieni, das Violoncello gegenüber der Continuo Gruppe.)

Die wesentliche Wirkung der hinzugefügten Parte besteht darin, daß sie die Polarität des Gerüsts selbst nach der einen oder anderen Seite hin verschieben können. Enthalten sie nämlich relativ selbständige Stimmen, so können sie sich entweder mehr mit der Singstimme in deren Oberstimmenfunktion teilen, so daß die Polarität isolierter Baß - diffuser Oberstimmenkomplex vorherrscht; oder sie können sich mehr mit dem Baß in dessen Begleitfunktion teilen, so daß die Polarität isolierte Gesangsmelodie - diffuserer Begleitkomplex vorherrscht. Sind sie aber unselbständiger geführt, so bleibt das Gerüst im Gleichgewicht, da sich die abhängigen Stimmen von selbst nach den beiden Seiten des Gerüsts hin orientieren. In vielen Arien stehen mehr und weniger selbständige Instrumentalparte nebeneinander. Zwischen der einen und anderen von ihnen kann ein analoges Verhältnis auftreten wie zwischen ihnen und dem Gerüst.

Ebenso können natürlich verschiedene Arten der Partiturgestaltung sogar in derselben Arie nebeneinander erscheinen. Trotzdem läßt sich eine systematische Einteilung aufrechterhalten, unterstützt durch den Umstand, daß sie zumindest im Groben auch eine historische ist:

1. Die Partituren, die durch die Polarität Baß-Oberstimmenkomplex gekennzeichnet sind, lassen meist die Singstimme mit einem oder mehreren Instrumenten „konzertieren“, mit oder ohne zusätzliche unselbständigere Stimmen. Dies ist vor 1700 die gebräuchlichste Art; nach etwa 1720 kommt sie kaum mehr vor.
2. Die Technik, dem zweistimmigen Gerüst nur unselbständigere Stimmen hinzuzufügen, ist zwar ebenso alt, herrscht aber erst in den Partituren des frühen 18. Jahrhunderts vor.

3. Die Polarität Singstimme-Begleitung, die ebenfalls schon manche Partituren des 17. Jahrhunderts kennzeichnet, ist etwa um 1720 die wichtigste Art der Partiturgestaltung geworden und auch für die folgenden Jahrzehnte geblieben. An die Stelle des Konzertierens tritt dort das „obligate Akkompagnement“, also die rhythmisch und intervallisch selbständige Begleitfigur.

Konzertieren

Isolierter Baß und diffuser Oberstimmenkomplex kennzeichnen einen Großteil der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts. Die deutlichste Ausprägung findet sich in der Triosonate: Die Oberstimme ist strikt in zwei gleich hohe, gleichen Instrumenten anvertraute und weitgehend simultan erklingende Parte gespalten. In der Opernmusik besonders der Venezianer wurde die Triosonatenbesetzung besonders für Sinfonia und Ritornelle häufig verwendet - Erweiterungen zur Vier- oder Fünfstimmigkeit (durch Alt- und Tenorviola) waren oftmals nur von äußeren Bedingungen abhängig; am Charakter der in zwei gespaltenen Oberstimme änderten sie nichts Wesentliches.

Der Triosonatenatz kommt noch im 18. Jahrhundert als ein Organisationschema unter anderen in der Instrumentalbegleitung der Arien vor. Hier betrifft er aber nur noch einen Teil der Partitur: Die Singstimme steht als selbständiges Element außerhalb der Triosonate. Zwischen ihr und dem Instrumentalsatz vermitteln andere Organisationsschemata. Eben diese mußten aber erst gefunden werden, als man sich im 17. Jahrhundert mit dem bloßen Nacheinander von Instrumentalritornellen und Gesangsteil nicht mehr begnügte. Das Problem war, einerseits die instrumentalen Oberstimmen möglichst eng mit dem Textvortrag zu verknüpfen, um sie an der Affektdarstellung teilhaben zu lassen, andererseits aber den Textvortrag selbst nicht zuzudecken oder sinnlos zu zersplittern. Die Lösung bestand im Konzertieren mit einander entsprechenden Phrasen und Figuren, bei dem die vokale Affektdarstellung in der instrumentalen gleichsam abgespiegelt wird.

Hierfür bot die Satztechnik der Triosonate ein wichtiges, wenn auch nicht das einzige Modell: Ähnlich wie dort abwechselnd die erste oder zweite Violine die führende bzw. solistisch hervortretende Oberstimme ist, so konnten sich in der Arie die Singstimme und ein konzertierendes Soloinstrument zueinander verhalten. Der Unterschied zwischen ihren technischen Möglichkeiten war nicht einmal ein wesentliches Hindernis. Im Gegenteil bedeutete die Gegenüberstellung gerade einen Anreiz, es dem Partner gleichzutun. Entscheidender war die Einschränkung durch den Textvortrag: Simultanes Zusammenspiel konnte sich nur dort ergeben, wo dessen Verständlichkeit und Zusammenhang nicht gefährdet waren. Neben der simultanen Oberstimmenspalung gibt es also viel sukzessives

Konzertieren (vgl. Beisp. 81). Die Partitur ist dadurch gekennzeichnet, daß die motivischen Hauptereignisse zwischen den Partien hin- und herspringen. All dies gilt auch für die später häufiger werdenden Fälle, wo mehrere konzertierende Instrumente beteiligt sind (vgl. Beisp. 82).

Die Tradition der Arie mit konzertierenden Instrumenten ist älter als das Instrumentalkonzert. Sie kann also nicht als dessen Nachahmung erklärt werden - eher spricht einiges für die umgekehrte Möglichkeit. Allerdings haben die verschiedenen Arten des Konzertierens, die in der reinen Instrumentalmusik kurz vor und nach 1700 entdeckt wurden, alle auch in der Opernarie Fuß gefaßt, besonders die Spaltung des Ensembles in „Concerto grosso“ und „Concertino“ sowie überhaupt alle Arten des solistischen Hervortretens einzelner Instrumente, ohne daß bereits ein durchgängiger fester Solopart vorhanden wäre. Erst das Solokonzert in der Art Vivaldis, bei dem dasselbe Soloinstrument alle Solostellen beherrscht und bei dem der Tutti-Solo-Wechsel mit dem Wechsel zwischen wiederkehrenden und nicht wiederkehrenden musikalischen Abschnitten zusammenfällt (hierin sehe ich die Definition des Vivaldischen Solokonzertsatzes), hat in der Arie keine besetzungstechnische Entsprechung mehr gefunden. In vielen Arien mit konzertierenden Instrumenten sind übrigens nicht einmal die besetzungstechnischen Voraussetzungen für einen Tutti-Solo-Wechsel gegeben. Sie verwenden nämlich außer Singstimme und bc nur ein einziges weiteres Instrument, es fehlt also am Tutti. Andererseits ist z. B. ein konzertierender Violinpart meist chorisch besetzt, es fehlt also am Solo (vgl. Beisp. 97) ¹³³.

Die Wahl der Instrumentengattung ähnelt allerdings der des Instrumentalkonzerts. Am ältesten sind die venezianischen Trompeten- und Violinarien; bald werden auch tiefere Melodieinstrumente wie Violoncello, Fagott und Horn, sowie hohe Holzbläser (Oboen und Flöten) bedacht; in Duetten konzertieren Violinen, Oboen und Flöten. Concerto-grosso-Besetzungen gibt es mit Streicher- (2 Violinen, Violoncello) oder Bläser-Concertino (2 Oboen, Fagott), daneben auch doppelchörige Stücke für zwei gleiche Besetzungsgruppen. Ohne Vorbild im gleichzeitigen Instrumentalkonzert scheinen die besonders in Neapel kurz nach 1700 beliebten Arien mit konzertierender Laute oder Cembalo, ja mit zwei

¹³³ Die Arien mit einem oder wenigen konzertierenden Instrumenten, die um 1700 eine so wichtige Rolle spielen, passen nicht in das von R. Gerber (*Der Operntypus J. A. Hasses . . .*, p. 29) verwendete Begriffspaar „Cembaloarie“ - „Orchesterarie“. Der Begriff des „Orchesters“ ist hier zumindest mißverständlich. Bei den „Cembaloarien“ ergibt sich die Schwierigkeit, daß viele von ihnen mit Ritornellen in voller Streicherbesetzung versehen sind; ob man dann von „Cembaloarie“ oder „Orchesterarie“ spricht, hängt davon ab, ob man diese Ritornelle als feste Bestandteile der Arie auffaßt oder nicht. Für die Zeit um 1700 muß die Arie nicht in jedem Fall als besetzungsmäßige Einheit aufgefaßt werden, im Gegensatz zur späteren Zeit (vgl. o. p. 85 f.). Hier ist also die Einteilung der Arien nach Besetzungskriterien wenig nützlich. Vgl. auch o. Anm. 130.

Lauten oder Cembali zu sein. Bei diesen führt die linke Hand den Continuo aus, die rechte aber eine echte konzertierende Oberstimme¹³⁴.

Zu den konzertierenden Partien können noch weitere, unselbständigere hinzukommen. Auf solche Füllstimmen wurde mit der Zeit immer seltener verzichtet. Es handelt sich dabei aber nicht um eigentliche „Ripieni“ etwa derselben Instrumentengattung. Während etwa im Violin-Solokonzert gewöhnlich neben dem „violino principale“ noch zwei weitere Violinparte (als Ripieni) vorhanden sind, übernimmt in der Opernarie die eine Instrumentengattung den konzertierenden Part, die andere den oder die Begleitparte, wobei sie sich auch abwechseln können (vgl. Beisp. 81, 82, 84). Selbständigere und unselbständigere Parte werden also auch nach der Instrumentengattung unterschieden. Bezüglich der Besetzungstärke ist es sogar oft umgekehrt wie im Instrumentalkonzert - die unselbständigen Parte sind am dünnsten besetzt¹³⁵.

Wird in der Opernarie doch einmal eine Solovioline, eine Solo-Oboe vom Tutti durch eigene Vorschrift abgehoben, so geschieht dies bezeichnenderweise öfter im Ritornell als im Gesangsteil. Auch die konzertierenden Möglichkeiten der Gruppenbesetzungen werden fast nur dort wirklich ausgeschöpft: Die Instrumente machen das Konzert unter sich aus¹³⁶.

Seit etwa 1720 treten immer häufiger Blechbläserpaare auf, etwa zwei Trompeten, Hörner, oder alle vier zusammen; oder es werden ein Blechbläser- und ein Holzbläserpaar kombiniert (meistens zwei corni di caccia und zwei Oboen, vgl. Beisp. 103; in Beisp. 82 gehen die Oboen unisono mit den Violinen). Vor allem Blechbläserpaare eignen sich weniger zum Konzertieren mit der Singstimme als zur Tuttiverbreiterung im Ritornell (vgl. Beisp. 103 - allerdings noch zwei kon-

¹³⁴ Vgl. Notenbeispiel 78. Hier gehen die zwei Violinen jeweils mit der rechten Hand eines der beiden konzertierenden Cembali unisono. Das „obligate Akkompagnement“ der rechten Hand etwa in Bachs Violin- und Flötensonaten ist von solchen Beispielen her zu verstehen. Es ist keine Aussetzung des Generalbaßspiels der rechten Hand, sondern ahmt selbständige Instrumentaloberstimmen nach. Derselben Meinung ist F. Oberdoerffer, *Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarock*, Mf 10 (1957), p. 61 ff.

¹³⁵ Die Besetzungstärke der italienischen Opernorchester im frühen 18. Jahrhundert läßt eine deutliche Unterscheidung in „Solo“ und „Tutti“ fast nur bei den Violinen selbst zu. Vgl. A. Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century*, Cambridge 1940, Chapter II: *Constitution and Strength of Orchestras*; Sven H. Hansell, *Orchestral Practice...*, a.a.O. (vgl. o. Anm. 100). Opern- und Konzertorchester stehen zueinander innerhalb Italiens etwa in demselben Verhältnis wie das Köthener Ensemble Bachs zum venezianischen Orchester Vivaldis. Vgl. dazu W. Kolneder, *Besetzung und Satzstil. Zu J. S. Bachs Violinkonzerten*, in: Festschrift W. Wiora, BVK 1967, p. 329-334.

¹³⁶ In A. Lottis Arie „*Si d'un volto la beltà*“ (*Giove in Argo*, Dresden 1717) enthalten die Ritornelle je eine eigens bezeichnete Violin-Solostelle, bei der zudem alle anderen Parte pausieren. Im Schlußritornell ist bei dieser Stelle vermerkt „*Si ferma ad libitum nell'intercalare*“ (d. h. im Dacapo). Am Ende der Arie bekommt also der erste Violinist Gelegenheit zu einer freien Solokadenz.

zertierende corni di caccia in Beisp. 82). Im Gesangsteil werden Blechbläser seit 1720 immer mehr nur zur Markierung einzelner Höhepunkte verwendet, oder sie fallen völlig aus. Den völligen Umschwung in der Blechbläserbehandlung darf man in der Einführung des Hornpedals durch L. Vinci (1725) sehen: vgl. Beisp. 107.

Konzertieren ist primär nicht eine Angelegenheit der Besetzung, sondern des Satzes. Die Singstimme kann mit einem Soloinstrument oder auch mit einem vollen Streichorchester konzertieren - dazwischen besteht nur ein gradueller Unterschied. Im ersten Falle handelt es sich um ein Konzertieren zweier Solisten, im zweiten um einen Solo-Tutti-Wechsel. Umgekehrt kann aber z. B. einem virtuosen Violinpart ein aus Singstimme und begleitenden Instrumentalparten bestehendes Tutti gegenüberstehen. Die meisten Arien nützen verschiedene Möglichkeiten aus. Fest ist nur das Gegenüber von vokalem und instrumentalem konzertierendem Part; variabel sind die unselbständigeren Parte, die sich jeweils dem einen oder anderen oder auch beiden zugesellen können. Auch muß der jeweils der Singstimme gegenüberstehende Part innerhalb einer Arie nicht immer derselbe sein. Oft wird eine Rangabstufung unter den Instrumenten durchgeführt, derzufolge z. B. in erster Linie die Violinen mit der Singstimme konzertieren, in zweiter Linie ein Duett etwa aus zwei Oboen, während die übrigen Streicher nur Begleitstimmen sind (vgl. Beisp. 81 T. 11-26). In Beisp. 84 wiederum sind Flöte und Oboe solistisch und konzertierend eingesetzt, die Streicher haben unselbständigere Stimmen.

Der Continuo, unbekümmert um die Auseinandersetzung zwischen den Oberstimmen, bildet mit der jeweils führenden von ihnen das zweistimmige Gerüst. Dies gilt in satztechnischer Hinsicht. In besetzungstechnischer Hinsicht kann aber auch er sehr wohl von der Auseinandersetzung berührt werden, indem er nämlich entsprechend dem Oberstimmenwechsel zwischen voller Besetzung und „bassetto“ oder Tenorlage wechseln kann. Besonders virtuose Passagen der konzertierenden Oberstimmen lassen manchmal den Continuo überhaupt pausieren. Solche Stellen, die nicht dirigiert werden, finden sich später nur noch als (nicht notierte) rein vokale Kadenzen.

Das Konzertieren besteht darin, daß der instrumentale Partner (wer und wie beschaffen er auch immer sei) sich neben der Singstimme solistisch hervortut, mit ihr in gleichen oder entsprechenden Motiven alterniert und damit an der Affektdarstellung teilnimmt. Er ist dabei nur insofern eingeschränkt, als er den Textvortrag der Singstimme nicht zu empfindlich stören darf.

Deshalb greift das konzertierende Instrument vorzugsweise dort ein, wo der Gesang selbst einen Anlaß dazu bietet, nämlich an den Zäsuren zwischen Versen oder Versgruppen. Dies war ja die historische Voraussetzung der konzertierenden Technik: Die Instrumentaloberstimmen hatten nicht nur in den Ritornellen

selbst, sondern auch an weniger wichtigen Zäsuren gleichsam als Ritornellsplitter den Gesang unterbrochen. In der Tat stammen die meisten instrumentalen Einwüfe vor allem älterer Arien aus dem Motivmaterial des Ritornells; es handelt sich gewöhnlich um die stärker figurierten Motive, was der virtuosen Tendenz entgegenkommt.

Das instrumentale Eingreifen differiert nach Länge und Motivmaterial. Es reicht, entsprechend der Wichtigkeit der Gesangszäsur, vom kurzen Einwurf einer einzigen Figur (Beisp. 81 T. 14, 16, Beispiel 104 Mittelteil) über die manchmal echoartige Imitation (Beisp. 82, 83) oder Vorimitation (Beisp. 81 T. 1-3, Beisp. 84 T. 2-5) bis zu größeren ritornellartigen Abschnitten (verschiedene Arten in Beisp. 81 und 97).

Wenn es der Textvortrag zuläßt, greift der instrumentale Einwurf über die Gesangszäsur hinaus, sei es daß er früher einsetzt oder später endet. Wenn er sich dabei auch mit dem Textvortrag überschneidet, so ist seine Funktion doch die, die Versgrenzen zu markieren (vgl. Beisp. 81 T. 14 und 16, Beisp. 100), an denen übrigens wegen des Endreims auch die Textverständlichkeit am wenigsten leidet.

Besonders vor wichtigen Kadenzen können ursprünglich an einer Versgrenze ansetzende Einwüfe kontinuierlicher weitergeführt werden (Beisp. 81 T. 20 ff.). In A. Scarlattis Arien findet sich häufig eine durchgehende instrumentale Gegenstimme, die ihrer Herkunft nach nichts anderes ist als ein zum Kontinuum zusammengewachsener konzertierender Part.

In den Koloraturabschnitten der Singstimme gelten etwas andere Bedingungen. Es entfällt die Einschränkung durch den Textvortrag; dafür aber möchte sich gerade hier die Singstimme möglichst ungestört solistisch entfalten. Wieder bieten sich Ansatzpunkte, wenn die Koloratur mit Pausen durchsetzt ist. Bei regelmäßiger Wiederholung von Koloraturpausen entsteht gern ein alternierendes Motivspiel zwischen Gesang und Instrument (Beisp. 81 T. 3-5). Im übrigen findet sich in den Koloraturen häufig ein Markieren der Taktschwerpunkte durch die Instrumente. Es genügen dafür einfache Akkordsäulen, zwischen denen die Gesangkoloratur aufgehängt ist, vgl. Beisp. 83; in Beisp. 104 (Mittelteil) ist es hingegen eine auftaktige Violinfigur. Ein besonderes Verfahren ist das Einsetzen der Instrumente während eines länger ausgehaltenen Gesangstons (Beisp. 82, 84 u. a.). Während dieses Haltetons wiederholen sie öfter noch einmal die ganze vorher erklangene Phrase, oder sie ergehen sich in um so bewegterer Figuration. Wie geeignet diese Art des Konzertierens für die vokal-instrumentale Affektdarstellung ist, zeigen übrigens jene beliebten tableaux vom standhaften Felsen im stürmischen Meer u. ä., in denen die Instrumente jeweils die Rolle des stürmischen Meeres übernehmen (vgl. Beisp. 111).

Es gibt vor allem in der früheren Zeit Arien, in denen ein einziges Soloinstrument ein von Anfang bis Ende kontinuierliches Figurenwerk entfaltet. Zwei Prinzipien des Konzertierens sind hier verwirklicht, nämlich die virtuose Entfaltung und die Affektdarstellung - letztere auch deswegen, weil oft schon in der Wahl dieses Instruments und der Art der Figuren eine Beziehung zum Textinhalt gegeben ist -, doch fehlt das Alternieren mit der Singstimme. Solche Arien nehmen damit eine Zwischenstellung zu jener Gruppe ein, die durch die Polarität Melodie-Begleitung geprägt ist (vgl. Beisp. 104, Dacapoteil).

Die Tradition der Arie mit konzertierenden Instrumenten bricht um 1723 ziemlich unvermittelt ab. Spezifische Ausnahmen sind Vivaldi und die außerhalb Italiens wirkenden Komponisten, die sie weiterhin fast ungeschmälert verwenden. In Italien selbst sind solche Arien später als epigonale Einzelfälle zu werten. Charles Burney berichtet, der siebzehnjährige Carlo Broschi habe in Rom in einer Opernrie einen virtuosen Wettstreit mit dem damals berühmtesten Solotrompeter ausgetragen, den er schließlich für sich entschied¹³⁷ - wirklich bedeuteten jene Jahre auch ganz allgemein den endgültigen Sieg des Vokalvirtuosen über den Instrumentalsolisten in der Arie; speziell jenes Trompetensolo war eines der letzten, die in diesem Bereich überhaupt geschrieben wurden. In solcher Zuspitzung der vokal-instrumentalen Konkurrenz auf rein technische Qualitäten war ohnehin ein Teil der Tradition der konzertierenden Arie schon aufgegeben, der in der gemeinsamen Affektdarstellung bestand. Diese Aufgabe war im instrumentalen Bereich vom Solisten auf das Gesamtchester übergegangen. Dies mußte keine Minderung der Spielschwierigkeiten mit sich bringen, nur spielte von jetzt an das virtuose Figurenwerk in der Partitur eine andere Rolle (vgl. hierzu Beisp. 103 und die Beschreibung p. 39 ff.).

Unisono-Techniken

Soweit die Arien des 17. Jahrhunderts außer dem Gerüst Singstimme-Baß weitere Instrumentalparte enthielten, wurden diese stets intervallisch selbständig geführt. Dabei mußte der jeweils oberste von ihnen mit der Singstimme in konzertierende Konkurrenz treten, besonders wenn zu der intervallischen auch rhythmische und motivische Selbständigkeit kam - die Konkurrenz war geradezu erwünscht. Seit etwa 1700 kam eine völlig andere Einstellung zur Arienkomposition zum Durchbruch. Ihr ging es darum, unbedingt die Vorherrschaft der Gesangsmelodie im Gesamtklang zu sichern, auf Kosten des Konzertierens. Man

¹³⁷ Vgl. Ch. Burney, *An eighteenth-century Musical Tour . . .* (Literaturverzeichnis), p. 153. Dies könnte im Jahre 1722 in einer Oper von Broschis Lehrer Porpora gewesen sein. Abweichend (und sicherlich irrig) ist die Angabe in Ch. Burney, *A General History . . .* (Literaturverzeichnis), Bd. 2, p. 919.

ließ also den obersten der Instrumentalparte „colla parte“, d. h. mit der Singstimme im Einklang oder in der Oktave mitlaufen, wobei er nicht nur seine Selbständigkeit verlor, sondern den Gesang sogar klanglich hervorheben half. Das Zusammenwirken von Instrument und Singstimme gab der colla-parte-Melodie jene durchdringende Klangwirkung, die flexibel und nachhaltig zugleich ist¹³⁸.

Wo die Violine colla parte verwendet wird, sind stets zwischen Oberstimme und Baß noch andere Instrumentalparte vorhanden. Es handelt sich um Streicher, und zwar um ein letztlich auf den fünfstimmigen Streichersatz der venezianischen Opernritornelle zurückgehendes Ensemble. Von ihm und dessen reduzierter Form, der Triosonatenbesetzung, trennt die Instrumentalparte in der Arie aber ein charakteristischer Unterschied: Die Altviola bleibt stets Partiturbestandteil („violetta“), dafür entfällt umso häufiger die Violine 2 als selbständiger Part. (Die Tenorviola wurde nach 1720 in der Opernmusik fast nie mehr verwendet.) In den Arien mit „colla parte“ zwischen 1700 und 1720 enthält die Partitur fast gleich häufig einen oder zwei Violinparte, wobei die häufige Anfangsvorschrift „violini unisono“ allerdings zeigt, daß man besetzungsmäßig von einer Zweiteilung der Violinen ausging. Lange vor anderen Gattungen - und auch früher als im Instrumentalkonzert - war damit das Streichquartett (mit zusätzlichem Kontrabaß) als Basis der Orchesterbesetzung in der Arie etabliert.

Der Continuo wird stets von verschiedenen Instrumenten ausgeführt, was ihm schon klanglich eine Sonderstellung gegenüber den Oberstimmen einräumte, deren jede früher für sich allein war. Die colla-parte-Technik wirkte dem entgegen; bezeichnenderweise zog bereits in deren frühesten Beispielen der Baß seinerseits wieder die Viola als Helfer in der Oberoktave hinzu („all'ottava col basso“ oder einfach „col basso“)¹³⁹. Der Orchestersatz polarisiert sich also im zweistimmigen Gerüst Singstimme-Baß.

In fast allen Arien mit Violino colla parte scheint dieses zweistimmige Gerüst durch; dies zeigt sich besonders an der Supplementfunktion der in der Mitte

¹³⁸ J. D. Heinichen beschreibt diese Klangwirkung folgendermaßen (*Der Generalbaß in der Komposition* . . . , p. 60 Anm. 9): „ . . . auff was Arth ohngefehr die heutigen Practici den Unisonum in gewissen Fällen zu tractiren pflegen. Sie lassen nehmlich die Saiten-Instrumenta (sehr selten die blasenden) mit der Vocal-Stimme ein sauberes piano in unisono oder auch wohl all'Ottava mit spielen, welches denn die dominirende, auff spirituelle Arth gesetzte Vocalstimme besonders releviret, (zumahl wenn statt der Verhinderung starcker Bässe ein douces Basset gebraucht wird) ihr gleichsam einen Zusatz giebet, und das Wesen derselben, physicè zu reden, dergestalt durch die umbliegende Luftt verstreuet, daß die Stimme dem Gehöre nach gleichsam weiter extendiret wird, und nicht mehr scheineth, als wenn die Saiten-Instrumente mit spieleten, sondern als wenn alle durch den General-Unisonum entstehende Harmonie (wenn man also vom Unisono reden darff) von der Vocal-Stimme alleine herkäme.“

¹³⁹ Und andererseits werden seit dem 2. Jahrzehnt immer öfter - in Überschreitung der Streicherbasis - zur Singstimme wieder unisono-Oboen hinzugezogen. Vgl. Beisp. 105.

eingelagerten übrigen Parte. Bedeutsam ist schon die Tatsache, daß ihre Zahl wechselt, je nachdem ob ein eigener Part für die Violine 2 reserviert ist oder nicht, ob die Viola „col basso“ geht oder nicht. Es können also zwei, eine oder auch gar keine übrigbleiben. Die Anzahl wechselt häufig sogar zwischen verschiedenen Abschnitten derselben Arie; es gibt Beispiele, wo dasselbe Außenstimmengerüst einmal mit mehr und einmal mit weniger Mittelstimmen versehen ist, obwohl keine Gründe für eine solche Änderung zu erkennen sind. Rhythmisch und intervallisch sind diese „Füllstimmen“ völlig von den Außenstimmen abhängig; zwar können sie eigene Akkordbestandteile bringen, sie laufen aber nicht selten in fester Intervallkoppelung mit der einen oder anderen von ihnen mit. Sie können sich auch im Wechsel nach beiden orientieren. Schließlich spiegelt sich ihre untergeordnete Rolle in der aus damaligen Orchestern bekannten Besetzungsstärke.

Die Polarität Melodie-Baß greift auch auf die instrumentalen Ritornelle über, und zwar in dem Maße, in dem sie in die Arienanlage integriert werden und das in ihnen verwendete Motivmaterial sich dem des Gesangs annähert. Auch in ihnen setzt sich etwa gleichzeitig die Streichquartettbesetzung durch; auch in ihnen wird dann die Melodie, analog zur colla parte-Technik, von den beiden Violinen unisono vorgetragen, während die Viola entweder als Mittelstimme übrigbleibt oder sich dem bc anschließt. Um 1720 hatte sich im Verhältnis Ritornell-Gesangsteil folgende Disposition der Partitur eingeschliffen:

Ritornell: Violinen unisono - Viola - Continuo

Gesangsteil: Singstimme + Violine 1 colla parte - Violine 2 - Viola col basso

(Beisp. 106, 112).

Die Füllstimme liegt also im Ritornell in der Viola, im Gesangsteil in der Violine 2; was sie ausführen, muß selbst bei identischem Außenstimmengerüst nicht dasselbe sein - ein letzter Beweis dafür, wie wenig wesentlich die Füllstimmen für den Satz sind.

Die entscheidende Neuerung des colla parte in satztechnischer Hinsicht liegt darin, daß man überhaupt das Unisono wagt. Im strengen Satz ist es verboten; man setzte sich über das Verbot hinweg in dem Wunsch, den Klang zu verbreitern, ohne die Anzahl realer Stimmen zu vergrößern und damit Melodie und Deklamation zu verwirren. In der Klangverbreiterung liegt der Grund für die Lizenz, wenn man so will: Sie selbst dient dem Affekt und ist um seinetwillen von den strengen Regeln ausgenommen. Es darf hier daran erinnert werden, daß in den Opernduetten besonders des 19. Jahrhunderts die Unisonopassagen beider Singstimmen regelmäßig die Punkte höchster Affektsteigerung sind; solche Stellen finden sich aber schon in den Duetten der hier behandelten Epoche. Das Unisono wird als umso mehr affekthaltig aufgefaßt, je nachdrücklicher es ist und

je mehr Stimmen es umfaßt; dies läßt sich dann jeweils auch vom Textinhalt ablesen. Vor 1720 erscheint das Unisono außer als eigentliches *colla parte* in drei charakteristischen Formen:

1. Es werden alle hohen Streicher zusammengefaßt. Dann sind oftmals die Violinen überhaupt nicht notiert, sondern nur die Viola; ein Hinweis in der Partitur fordert dann „Violini e violette all'unisono“ oder ähnlich.
2. Es sind nur Gesang und Continuo notiert, der entsprechende Hinweis lautet „Tutti i violini suonano il basso“ oder ähnlich: Es ist ein zweistimmiger Satz mit klanglich stark verbreitertem und aufgehelltem Generalbaß.
3. Die extremste Form ist das Unisono des gesamten Ensembles einschließlich der Singstimme, das schon kurz nach 1700 von vielen Komponisten gewagt wurde.

Im Gesamt-Unisono bricht das zweistimmige Gerüst zusammen. Übrig bleibt merkwürdigerweise fast immer der Baß, nicht die Singstimme. Das Unisono tritt vorzugsweise an Kadenzstellen ein, wo die Melodik unverwechselbaren Baßcharakter hat (Beisp. 101, 104); aber auch sonst besteht es meist in ausgreifenden Gängen, Oktavsprüngen und anderen melodischen Charakteristika des Continuo - der freilich inzwischen den Prozeß der Thematisierung und Figurierung durchgemacht hat. Außerdem kennzeichnet das Unisono oft Chromatik, die als besonders affekthaltige Figur anzusehen ist (Beisp. 104 a). Unter den verschiedenen Affekten werden im Unisono gern die düsteren und erhabenen aufgesucht.

Das Syndrom Unisono - Baß - erhabene Affekte, das sich noch sehr weit in der Operngeschichte verfolgen ließe, hängt z. T. mit der einfachen Tatsache zusammen, daß das Unisono mit dem Continuo das *colla parte* der Baßstimme ist. Der Baßstimme waren in der Oper der Zeit meist düstere Herrscher- und Kriegergestalten anvertraut (bzw. deren Karikatur als Baßbuffo). Nun ist die Baßstimme damals ohnehin noch wenig vom Instrumentalbaß emanzipiert - im Unterschied etwa zur gleichzeitigen französischen Oper -, entsprechend dem satztechnischen Sachverhalt, daß die Konkurrenz gleich hoher, selbständiger Parte mehr Sache des Oberbaus war. Es gibt Arien, die von Anfang bis Ende fast ausschließlich unisono geführt sind (z. B. Händel, *Messias*, „Das Volk das da wandelt“; Vivaldi, *La fida ninfa*¹⁴⁰, „Cor ritroso“). Es sind natürlich Baßarien, und die Chromatik spielt in ihnen eine wichtige Rolle.

Die spezifische Stimmführung des Unisono-Basses wurde seit etwa 1720 zunehmend auch in Sopran-, Alt- und Tenorarien als besonderer Effekt verwendet - vor allem die baßartige Kadenzmelodik war als Schlußwirkung wichtig. Über den „stile di basso“ in Sopran- und Altarien ereifern sich B. Marcello (*Il teatro alla moda* . . ., p. 37) und P. F. Tosi (*Opinioni* . . ., p. 73). Überhaupt war die-

¹⁴⁰ Hrsg. von R. Monterosso (Literaturverzeichnis).

sen beiden konservativen Musikern die Unisonotechnik ein Ärgernis, es ist eines der Hauptübel bei den „Moderni“. Dies, als die Unisonopraxis schon seit fast zwei Jahrzehnten allerorten geübt wurde¹⁴¹.

Die *colla parte*-Technik, so sehr sich in ihr eine neue Einstellung zur Arienkomposition ausdrückt, konnte doch weder das Konzertieren ganz verdrängen, noch sich der allgemeinen Tendenz zur Figurierung aller Instrumentalparte entziehen. Erstens war es auch der *colla parte* begleitenden Violine möglich, wenigstens in den Singstimmenpausen solistische Einwürfe anzubringen. Zweitens und vor allem aber machte die Figurierung des gesamten Instrumentalkomplexes auch vor der *colla parte*-Violine nicht halt: Gemäß der Polarität Singstimme-Begleitung mußte sie ihre Zugehörigkeit zur Begleitung selbst im Unisono mit der Singstimme zeigen. Dies geschah, indem sie sich rhythmisch den übrigen begleitenden Parten annäherte, ohne dabei ihre intervallische Abhängigkeit vom Gesang aufzugeben. Das „paraphrasierende *colla parte*“, wie ich es nennen möchte, kennt verschiedene Grade von Intensität. Der häufigste und einfachste Fall ist der, daß an die Stelle des Einzeltones der Singstimme in der Violine Tonspaltungen in kürzere Notenwerte treten. Darüber hinaus konnten aber die verschiedensten umkreisenden, akkordbrechenden Figuren, Tiraden und Triller verwendet werden, wobei doch immer die Haupttöne der jeweiligen Figur mit dem Ton der Singstimme zusammenfielen (Beisp. 101, 104, 107, 112).

Mit der instrumentalen Paraphrase wurde eine in der Arientradition völlig neue Satztechnik gefunden, die schon bald auf den ganzen Streichersatz angewendet wurde, von hier aus aber überhaupt erst den Aufbau eines größeren Orchesters ohne konzertierendes Verhältnis der Parte ermöglichte. Auch in den Füllstimmen häufen sich schon vor etwa 1720 Unisonoberührungen untereinander und mit den Außenstimmen - sie waren nur in der Diminutionsschicht der Figuren versteckt. Vollends aber nach 1720 konnten dem Satz dann weitere Parte, vor allem Holzbläser, hinzugefügt werden, ohne daß die Anzahl der realen Stimmen dabei wuchs, und zwar unter rhythmischer Differenzierung von den anderen Parten durch die jeweiligen Figuren. Entscheidend war dabei, daß nun die Unisonoberührungen sich wechselnd zu verschiedenen anderen Parten ergaben - um so größer war die scheinbare Selbständigkeit des jeweiligen Parts. Nehmen wir hinzu, daß die Figuren selbst oftmals latent mehrstimmig waren, so ergibt sich für die Partituren seit dem dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts die noch

¹⁴¹ Vgl. B. Marcello, *Il teatro alla moda* . . ., p. 35: „Dovrà il Maestro di Capella moderno ancora compor *Canzonette* particolarmente in *contr'alto* o *mezzo soprano*, che i *Bassi accompagnino* o *suonino* la medesima cosa all'*Ottava bassa* e li violini all'*Ottava alta*, scrivendo sulla *Partitura* tutte le *Parti*, e così s'intenderà di *comporre a tre*, benchè l'*Arietta* in sostanza sia d'una *Parte* sola diversificata solamente per *Ottava in grave* e in *acuto*.“ Etwas größer ist die Ironie an der entsprechenden Stelle bei Tosi (*Opinioni* . . ., p. 77 f.).

dreißig Jahre vorher undenkbar Tatsache, daß Parte und reale Stimmen fast nirgends mehr zusammenfallen mußten. Stimmenzahl und Anzahl der Parte waren nicht mehr abhängig voneinander; die Partiturgestaltung wurde zu einem vom kontrapunktischen Gerüst unabhängigen, frei verfügbaren Kompositionsmittel. Ermöglicht wurde diese Neuerung durch die Instrumentalfiguren; sie konnte aber erst beginnen, seitdem mit Hilfe der in der Affektdarstellung begründeten Lizenz das Unisonoverbot durchbrochen war.

Melodie - Begleitung

Es sind die in den begleitenden Instrumentalparten verwendeten Figuren, die das Satzgerüst auf die Polarität Melodie-Begleitung hin orientieren. Von Anfang an treten figurierte Begleitparte nicht allein, sondern zu mehreren auf: Begleitung ist stets ein diffuser Stimmenkomplex. Schon dort, wo der Continuo der einzige notierte Part außer der Singstimme ist, kann er doch in dem Sinne als Begleitkomplex verstanden werden, daß er das Mitwirken von Akkordinstrumenten verlangt. Der aus dem Zusammenwirken mehrerer Melodieinstrumente entstehende, zum Continuo zusätzlich notierte Begleitkomplex ist historisch als ausgeschriebene Fassung des Generalbaßakkompagnements zu verstehen. Dies beweisen seine frühesten Beispiele, etwa beim frühen Scarlatti¹⁴²: Partituren, in denen die Instrumentalparte wie eine auf mehrere Systeme verteilte Generalbaßaussetzung erscheinen. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zum konzertierenden Part, der stets reale Stimme ist und seine Vorläufer über die Trio-sonate in den Oberstimmen der Vokalpolyphonie hat, eben ohne zwischendurch aus dem schriftlich niedergelegten Satz verbannt worden zu sein. Die Figurierung der Akkompagnement-Parte ist deshalb auch ein paralleler Vorgang zur Figurierung sowohl des Continuo selbst als auch des Akkompagnements der rechten Hand, auf das z. B. Gasparini (vgl. p. 75) so großen Wert legt. Die Figuren geben aber diesen Parten schließlich doch eine vor allem rhythmische Selbständigkeit, die der Arienpartitur Wesentliches hinzufügt. Sie sind deshalb aus der Partitur nicht verschwunden, als das Akkordinstrument aus dem Ensemble verbannt wurde, und sie halten noch in den Arienpartituren des 19. Jahrhunderts die Erinnerung an den Generalbaß wach.

In den Arien des frühen 18. Jahrhunderts haben die Begleitfiguren drei wichtige Funktionen:

1. Sie ermöglichen es, daß viele, auch relativ selbständige Parte nebeneinander auftreten, ohne daß sich die Anzahl realer Stimmen vergrößert: also Verbreiterung des Klangs mit relativ geringen kontrapunktischen Mitteln (s. o. p. 99).

¹⁴² Vgl. A. Lorenz, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*, Bd. 2, Notenbeispiele 13, 24 und 92.

2. Sie besorgen die instrumentale Affektdarstellung, und zwar sowohl im Speziellen als auch im Allgemeinen. Speziell kann eine bestimmte Figur mit einem bestimmten Affekt in Beziehung gesetzt werden, allgemein liegt im Ornamentalen und Ostinaten der Instrumentalfigur die Darstellung von Affekt, von Seelenbewegung schlechthin. Historisch läßt sich ein deutlicher Zug vom Spezielleren zum Allgemeineren nachweisen: Erstens darin, daß an die Stelle der prägnanter ausgearbeiteten Einzelfigur immer mehr das flüchtige, im Kleinen uncharakteristische „Figurenwerk“ tritt, gleichzeitig mit einer zunehmenden Bevorzugung der einfacheren Figuren (Tonspaltung, Akkordbrechung) vor den komplizierteren. Zweitens darin, daß die Darstellung spezieller, in einzelnen Wörtern und Textteilen enthaltener Affekte zurückweicht gegenüber der durchgängigen Darstellung eines der Gesamtarie gemeinsamen Affekts.
3. Sie bewirken eine so deutliche Trennung von Singstimme und Instrumenten, daß das Orchester dynamisch und rhythmisch voll eingesetzt werden kann, ohne daß der Gesang zugedeckt wird. Melodie und vibrierender instrumentaler Klanggrund werden gleichsam als räumlich gestaffelt empfunden. Eine Nebenwirkung ist, daß figurierte Begleitstimmen die Melodie ohne weiteres übersteigen können, was z. B. das frühere nichtfigurierte Generalbaßakkompagnement nach Möglichkeit vermeiden mußte. Daß die Figuren zur Differenzierung der Partitur beitragen, betrifft nicht nur das Verhältnis Singstimme-Orchester, sondern auch das der Orchesterparte untereinander. Dies kommt z. B. der zweiten Violine zugute, die als besonders für die Begleitfiguren verantwortlicher Part gegen 1730 wieder fester Bestandteil der Partitur wird.

Wir beschreiben zunächst die Möglichkeiten, Singstimme und Orchester voneinander zu differenzieren.

1. Die wichtigste Erscheinung ist die, daß Singstimme und Begleitung sich auf verschiedenen Diminutionsebenen bewegen: also die rhythmische Differenzierung. Im Sologesang des gesamten 17. Jahrhunderts herrschte die Grundvorstellung von bewegter Singstimme über ruhiger Begleitung - jetzt schlägt man in der Arie meist den umgekehrten Weg ein. Die Begleitfiguren sind stärker diminuiert als der Gesang, und zwar zunächst um einen Grad. Gegen 1720 werden die Diminutionsebenen aber noch weiter auseinandergeschoben. Viertel, ja Halbe gegen Sechzehntel sind seit dieser Zeit keine Seltenheit mehr (vgl. Beisp. 101, 102, 103, 107, 108 und 111). Für den musikalischen Verlauf wurde das Verschieben der Diminutionsebenen ein wichtiges Gliederungs- und Steigerungsmittel; so etwa, wenn im Mittelteil der Arie bei gleichbleibender

Deklamationseinheit doppelt so schnelle Orchesterfiguren auftreten, oder wenn an den Schlüssen die zunächst in Vierteln schreitende Melodie pathetisch in Halbe zerdehnt wird, während die Orchesterachtel weiterpochen. Das umgekehrte Verhältnis zwischen vokalem und instrumentalem Rhythmus tritt bei Koloraturstellen auf, wo meist bewegtere Gesangsfiguren von langsameren Orchesterfiguren getragen werden (vgl. Beisp. 105 und 114).

2. Die Begleitfiguren sind meist intervallisch unprägnant. Wenn auch manche von ihnen in ihrer Feinstruktur weit ausgreifen (z. B. Arpeggiofiguren), so wird doch im Großen auf möglichst ruhige Konturen geachtet, die sich besonders bei stark diminuierten und entsprechend öfter wiederholten Figuren fast von selbst ergeben. Im Lauf der Zeit sind ja gerade Tonrepetitionen und Arpeggi zu den wichtigsten Figuren überhaupt geworden. Löst man das seit etwa 1720 übliche Figurenwerk in Stimmen auf, so ergeben sich neben bewegten fast immer auch liegenbleibende Stimmen. Die Singstimme hat es also leicht, sich vom instrumentalen Hintergrund abzuheben, sofern sie nur eine prägnante Kontur aufweist (Beisp. 101, 103, 109 und 114). Auch hier ist, wie im Rhythmischen, die stärkere Differenzierung mit größerem Pathos verbunden: Weite Intervalle bis zur Oktave und Dezime werden vor nivelliertem Hintergrund um so leichter zu grandioser Wirkung gesteigert. In anderen Fällen wird nicht die Intervallgröße, sondern die Dissonanz als Mittel zur Klangspaltung eingesetzt: Gerade engschrittige Melodien heben sich etwa von Tonrepetitionen deutlicher ab, indem sie öfter mit ihnen dissonieren.

Es sei allerdings auch die umgekehrte Technik erwähnt, die tonrepetierenden Gesang oder Haltetöne gegen diastematisch ausgreifende Begleitung absetzt.

Die rhythmische und die melodische Differenzierung von Melodie und Begleitung sind in den Arien der Zeit fast gleich häufig und gleich wirksam. Jede von ihnen kann so stark sein, daß sie die andere unnötig macht: Die ausgreifende Melodie kann sich gegen rhythmisch gleiche Tonrepetitionen ebensogut durchsetzen wie die Viertelmelodie gegen ein in Achtel oder Sechzehntel aufgelöstes *colla parte*.

3. Die Begleitfigur wird gewöhnlich wiederholt; sie ist rhythmisch und weitgehend auch melodisch gleichförmig. Sollen die Einschnitte etwa der Melodie auch im Orchester hörbar werden, so wird die Begleitfigur selbst ausgetauscht. Sie hat mehr den Sinn, Zusammenhang zu schaffen und Einschnitte zu überbrücken; sie kontrastiert also auch in dieser Hinsicht zu der schon wegen der Textverse mehr auf Unterteilung bedachten Singstimme. Doch stärkt sie durch ihre Repetition im Kleinen das Taktschema, das sich proportional zu ihr wiederholt. Gerade damit überläßt sie umgekehrt der Singstimme größere agogische Freiheit, als sie bei anderen Arten der Instrumentalbeteiligung (z. B. beim *colla parte*) möglich ist.

Zum Orchestersatz

In welcher Weise und in welchem Grade Singstimme und Orchester voneinander differenziert sind, steht in Wechselwirkung mit der Gestaltung des Orchestersatzes in sich. Es gibt hier ein Prinzip der Partiturgestaltung, das besagt: Je schärfer Oberstimme und Baß rhythmisch und melodisch kontrastieren, desto enger schließen sich die übrigen Teile an einen dieser Gerüstteile an. Dies hat zum Teil kontrapunktische Gründe: Wenn schon zwischen den Gerüststimmen viele dissonierende Nebennoten auftreten, so sollen die anderen Teile diese nicht noch übermäßig vermehren; umgekehrt sollen sie eher Durchgangsdissonanzen des Gerüsts durch konsonante Parallelstimmen mildern usw. Da die figurierten Instrumentalteile getreu ihrer Herkunft eher zum Baß neigen als zur Singstimme, soweit sie nicht von der Melodie ins *colla parte* aufgesogen werden (der entgegengesetzte Fall, daß sie etwa in Intervallkopplung mit der Singstimme gehen, ist selten), bedeutet scharfe Differenzierung Singstimme - Orchester zugleich homogenen Orchestersatz in sich (Beisp. 109, 114). Der Satz läßt sich aber nicht umkehren: Wo das Gerüst rhythmisch und melodisch homogener ist, also weniger dissonierende Noten aufweist, haben die Instrumentaloberstimmen sowohl die Freiheit, sich durch Figuren vom Gerüst schärfer abzusetzen, als auch, sich ihm anzuschließen.

Was den homogenen Orchestersatz betrifft, so stehen extreme Ausprägungen historisch am Anfang; jedoch nicht so sehr in der Arie selbst, als vielmehr im begleiteten Rezitativ¹⁴³. Es ist vom einfachen Rezitativ abgeleitet, in dem traditionsgemäß die Singstimme syllabisch und in meist kurzen Notenwerten deklamiert, während der Continuo langgehaltene Töne hat. Es lag also zunächst nahe, auch den hinzugefügten Instrumenten langgehaltene Töne zu geben. Diese Rezitativbegleitung wurde nach 1700 nur noch relativ selten verwendet; in der Arie fand sie nur manchmal als Begleitung zu stark bewegten Singstimmenkoloraturen Eingang. Auf der Opernbühne, wo sie entstanden war, muß sie damals schon eine altertümelnde Wirkung gehabt haben. Vinci nützt diese zur Textcharakteristik in der commedia „*Le zite 'ngalera*“ (1721) bei einer Art „aria da cantar ottave rime“ aus („*Qual doppio lunga e faticosa caccia*“). Ansonsten begnügte man sich auch im Rezitativ nicht mit über längere Strecken unfigurierter Begleitung.

In einer der wichtigsten Arten der Rezitativbegleitung werden vom ganzen Orchester homorhythmische Figuren vorgetragen, in Akkorden oder manchmal sogar im Unisono. Damit das Orchester die Singstimme nicht zudeckt, wird hier

¹⁴³ Die folgende Beschreibung der Arten des Akkompagnato-Rezitativs lehnt sich an zeitgenössische Einteilungen an; vgl. P. Tosi, *Opinioni...*, p. 41; J. A. Scheibe, *Compendium musicus...* (bei P. Benary), 3. Teil, Kap. 4.

meist der musikalische Zusammenhang aufgebrochen: Singstimme und Begleitung alternieren mit kurzen, abgerissenen Phrasen - wegen der spezifischen Rezitativdeklamation meist von unterschiedlicher Länge. Die Figuren sind im allgemeinen Tonrepetitionen in Achteln oder Sechzehnteln, punktiert oder in gleichen Notenwerten; tatsächlich handelt es sich um nichts anderes als um Monteverdis „*genere concitato*“¹⁴⁴. Die alternierende Art kann von größter pathetischer Wirkung sein, indem sie gleichsam hinter jede Textphrase ein instrumentales Ausrufungszeichen setzt; mehr in die Arienpartituren ist die simultane Art eingedrungen.

Auch in der Arie ist die extremere Art der homorhythmischen oder jedenfalls rhythmisch einheitlichen Orchesterbehandlung historisch die frühere. Man kann sie als „einschichtig“ bezeichnen, da das ganze Orchester sich auf derselben Diminutionsebene befindet. Außer der zuletzt erwähnten aufgebrochenen Art (Alternieren mit dem Gesang in abgerissenen Phrasen), die auch in der Arie eine wichtige Tradition bildet, jedoch dort stets mehr oder weniger an Rezitativ erinnert, gibt es im frühen 18. Jahrhundert verschiedene Techniken simultaner Begleitung. Hier muß beachtet werden, daß die Arie wesentlich langsamer deklamieren kann als das Rezitativ, was auch mehr Möglichkeiten rhythmischer Differenzierung vom Orchester eröffnet (zur Deklamationseinheit s. u. p. 122 ff.).

Die häufigste Technik ist die Tonrepetition in Achteln, der „Achtelteppich“, den die Begleitung der Melodie unterlegt. Er hat sich, besonders im gemäßigten Tempo, auch in der Instrumentalmusik der Zeit eingebürgert und ist von dorthin bekannt. Die Möglichkeit zur Tonrepetition ist dadurch gegeben, daß die Harmonie langsamer als in Achteln fortschreitet; darüber hinaus wird aber auf möglichst ruhige Stimmführung geachtet. Charakteristisch vor allem für die älteren Beispiele dieser Technik ist, daß die Diastematik selten einem Figurenzwang unterworfen wird. Die Stimmen verlassen ihre Tonhöhe jeweils dort, wo es der Kontrapunkt verlangt. Selten, aber dafür von besonderer Wirkung sind gleichzeitige homorhythmische Akkordbrechungen aller Stimmen, gleichgerichtet oder gegeneinander (häufiger im Rezitativ). Eine gewisse Auflockerung des dichten Akkordgefüges kann sich allenfalls dadurch ergeben, daß ein Part oder mehrere Teile latent zwei Stimmen enthalten. Entsprechendes gilt auch für prägnantere Rhythmen als den Achtelteppich: Die gebräuchlichsten unter ihnen wechseln regelmäßig zwischen zwei Notenwerten ab: Punktierung im geraden Takt oder Viertel-Achtel-Wechsel im $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ -Takt. Sie unterscheiden sich von der ersterwähnten Form aber durch ihren darstellenden und Affektgehalt; der musikalische Charakter der Arie oder des Arienteils, in dem sie verwendet werden, ist ein anderer.

¹⁴⁴ Vgl. W. Osthoff, *Monteverdi-Studien I* . . . , p. 26 ff.

Wieder anders charakterisierend verhält sich ein lockerer gewirkter Klangteppich, bei dem Note und Pause abwechseln (Pausenfiguren): vgl. Beisp. 102, Mittelteil Beschreibung p. 38 f.). Dem bisher beschriebenen „einschichtigen“ Orchestersatz ist staccato-Artikulation eigen; die letzterwähnte Form kann sogar als schriftliche Fixierung von staccato gedeutet werden. Das staccato hängt mit der hier vorherrschenden Tonrepetition zusammen; es entspricht der Bogen-technik der Streichinstrumente.

Sehr verschieden hiervon ist nach Artikulation und musikalischem Charakter das echte Streichtremolo: Tonrepetition in schnellem Tempo (Sechzehntel und darüber; die „tremolo“-Vorschriften in Partituren der Zeit lassen nicht auf irrationale Tonzahl schließen). Als gemeinsames Tremolo des ganzen Orchesters wird es zur Begleitung des Gesangs aber seltener verwendet, da es die Singstimme zu sehr zudeckt, vor allem, wenn sich der Baß daran beteiligt (vgl. aber Beisp. 103). Bei einschichtigem oder sogar homorhythmischem Orchestersatz sind die diastematischen Gestaltungsmöglichkeiten beschränkt. Vielfalt wird auch nicht angestrebt, vielmehr besteht sogar umgekehrt die Tendenz, der Einzelstimme möglichst wenig melodische Kontur zu geben. Die Tonrepetition ist die bei weitem vorherrschende Figur dieser in ihren verschiedenen Ausprägungen stets „teppich“-artigen Partiturgestaltung.

Sollen jedoch die reichen Möglichkeiten der Partiturgestaltung ausgenutzt werden, die die Instrumentalfiguren bieten, so gelangt man von selbst dazu, auch verschiedene Figuren gleichzeitig zu verwenden und damit die Begleitung rhythmisch und melodisch in sich zu differenzieren. Rhythmische Differenzierung bedeutet zumeist, daß die Figuren der verschiedenen Teile auf verschiedenen Diminutionsebenen liegen. Die Partitur wäre dann als „mehrschichtig“ zu bezeichnen (vgl. Beisp. 111). Historisch hat es den Anschein, daß die mehrschichtige Partitur einer etwas jüngeren Phase entspricht als die einschichtige - etwa um 1720 ist sie vollends eingeführt -, ohne daß sie diese vollends verdrängt hat; es blieben vielmehr der einschichtigen Partitur weiterhin einzelne, besonders zu charakterisierende Arien oder Arienteile vorbehalten.

Ich beschreibe nun die wichtigsten Möglichkeiten rhythmischer Differenzierung im Orchester.

1. Sehr häufig verwendet der Continuo die langsameren, die Violine die schnelleren Notenwerte: Im nicht diminuierten Takt z. B. besteht der Baß aus Achteln oder Vierteln oder beiden gemischt, die Violinen dagegen aus Sechzehnteln oder Achteln oder beiden gemischt. Daß ein Part mehrere benachbarte Notenwerte mischt, steht der Differenzierung nicht im Wege: Ein anderer kann dann seinerseits die beiden nächstliegenden kürzeren oder längeren Werte mischen oder ausschließlich den kleineren bzw. größeren Wert

verwenden. So langsame Werte wie Viertelfiguren in den Instrumentaloberstimmen kommen eher in den diminuierten Taktarten vor (Beisp. 79, 113 – aber auch 107), während umgekehrt der Baß in der Beschleunigung nicht über die Sechzehntelebene hinausgeht; sogar seine Sechzehntel sind gewöhnlich nur durch Repetition aufgespaltene Achtfelfiguren, während Sechzehntelskalen oder -gruppen des Basses seit 1720 außer Gebrauch kommen. Komponisten der älteren Generation wie die beiden Bononcini haben solche „rasenden“ Bässe noch bevorzugt. Der Continuo mit seinem langsameren Rhythmus kongruiert also eher mit der deklamierenden Singstimme. Manchmal tritt er als einziger Instrumentalpart ganz aus der Diminutionsschicht heraus, indem er nur klangtragende Halbe o. ä. bringt. In den Koloraturabschnitten kann sich das rhythmische Verhältnis Gesang-Begleitung umkehren, womit sich dann auch die Orchesterschichtung selbst ändert: Nicht selten haben dann gerade die Violinen die langsamsten Werte.

2. Es gibt auch Möglichkeiten der rhythmischen Differenzierung, bei denen die Partitur nicht in verschiedene Diminutionsebenen aufgespalten wird.

a) Die Figuren der verschiedenen Parte können zwar dieselben Notenwerte benutzen, sie werden aber so gegeneinander verschoben, daß sie ganz oder teilweise nacheinander erklingen (Beisp. 100, 102). Geschieht dieses Verschieben mittels dazwischengesetzter Pausen und füllt die Figur des einen Parts jeweils die Pause des andern aus, so sprechen wir von „komplementär-rhythmischen“ Figuren. Das kennzeichnende Merkmal solcher Figuren ist die regelmäßig und gleichbleibend wiederkehrende Pause, die somit ebenfalls Figur ist.

Die komplementären oder alternierenden Figuren erinnern an die Technik der konzertierenden Arien, die Oberstimme alternierend auf Gesang und Instrumente aufzuteilen. Es handelt sich hier nur um eine durchgängigere Form des Alternierens. Vor allem im rein instrumentalen Bereich gehen solche Techniken aber letztlich auf das Imitationsprinzip zurück: In der Instrumentalmusik des frühen 17. Jahrhunderts waren die soggetti zu kleinsten Floskeln aufgesplittert worden, die in nur noch scheinbarer Imitation zwischen den Parten hin- und hergeworfen wurden.

Den alternierenden Figuren wohnt in besonderem Maße jene Tendenz zur Differenzierung im Kleinen, aber Vereinheitlichung im Großen inne, die eine Leitidee der Figurierung überhaupt ist (vgl. o. p. 79). Die durch Pausen zertrennten Einzelfiguren verlangen vom Spieler oder Sänger einen jeweils neuen Anfangsimpuls, was bei einer ununterbrochenen Figurenkette nicht der Fall wäre. Aus deutlich wechselnden Einzelimpulsen ergibt sich aber doch eine einheitliche Gesamtlinie oder Figurenwerk. Selbst bei gleichbleibenden, durch Viertelpausen unterbrochenen Viertelnoten gestattet alternierende Verteilung

auf die Parte noch die im Impulswechsel liegende rhythmische Intensivierung. Als man in den Arien nach 1720 von einfacher Viertelrepetition schon fast ganz abgekommen war, wurde doch in dieser Form die Viertelrepetition noch verwendet. Im Vergleich mit komplizierter verzahntem Figurenwerk entsteht dort ein deutlicherer Eindruck von Bewegung im Klangraum, wo Teile des Orchesters nur im Setzen einzelner Akkordsäulen alternieren.

b) Auch die Singstimme kann an solchem Alternieren teilnehmen, so wie sie ja auch konzertierender Partner war, nur unter der neuen Bedingung, daß sich ihre Deklamation den Figuren fügt. Eine Zwischenstellung zwischen Konzertieren und komplementärer Figur nahmen beispielsweise die gegen 1700 besonders beliebten Echoarien ein.

Die Singstimme kann sich einem von zwei alternierenden Orchesterteilen anschließen; sie steht jedoch häufiger allein, und das Orchester spielt die Rolle des deklamierenden Gegenüber. Der Text muß sich dafür eignen: Die Verse müssen als „versi spezzati“ deklamiert werden können, d. h. aus möglichst gleichlangen, kurzen Wörtern bestehen, die für sich Sinn haben. Die Librettisten haben sich diesem Problem gern und oft gewidmet. Selbstverständlich korrespondiert der besondere Charakter eines in abgerissenen Phrasen vortragenen Gesanges meist auch in bestimmter Weise mit dem Textinhalt (vgl. zur „aria parlante“ u. p. 241). In Commedia- und Intermezzo-Arien ermöglichen öfter besondere Textvoraussetzungen (Interjektionen, Onomatopoeik u. ä.) den Effekt eines glöckchenartigen, rhythmisch komplementären Echspiels auf knappstem Raum zwischen Gesang und Violine (Beisp. 98). A. Scarlatti dürfte diese Technik an die Intermezzo- und Buffa-Tradition vermittelt haben. Dasselbe gilt für das ebenfalls von Pergolesi her bekannte Nachschlagen einer Oberstimme auf dem jeweils zweiten Achtel, das sich sowohl in instrumentaler als auch vokaler Ausführung schon bei Scarlatti findet.

3. Rhythmische Differenzierung ohne feste Verteilung der Diminutionsebenen auf die verschiedenen Parte kennzeichnet auch die wenigen Überbleibsel imitierenden Satzes in den Arien nach 1720. Der imitierende Satz des 18. Jahrhunderts enthält Figuren; die Diminutionsebenen sind aber gewöhnlich nach Thema und Kontrapunkt aufgeteilt. Dies bedeutet, daß jeder an der Imitation beteiligte Part nacheinander sich auf verschiedenen Diminutionsebenen bewegt. Mit dem Wechsel des Themas von der einen in die andere Stimme ändert sich die Partitur, doch nur in dem Sinn, daß die Stimmen die Diminutionsebenen untereinander austauschen, ohne daß sich Anzahl und Art der Schichten verändern. Es gibt Fugen, in denen die verschiedenen Rhythmen so sehr zwischen den Parten vermengt werden, daß im Großen ein sehr einheitlicher Höreindruck entsteht. Hier kann das Thema aus Ganzen und

Halben, der Kontrapunkt aus Viertel- und Achtelfiguren bestehen: Es sind, sobald erst die volle Stimmzahl erreicht ist, sämtliche Diminutionsebenen in jedem Takt vorhanden. In je engerem Abstand die Rhythmen zwischen den Stimmen ausgetauscht werden, um so mehr scheint es, als verfolge der Gesamtsatz einen im Großen einheitlichen, wenn auch im Kleinen differenzierten Rhythmus (Beisp. 79).

Für die melodische Differenzierung der Parte ist es wichtig, daß im Figurenwerk fast immer liegende Stimmen (Tonrepetitionen) enthalten sind. Die überwiegende Art der Stimmführung ist also die Seitenbewegung, und wir können die verschiedenen Arten melodischer Differenzierung schlechthin als verschiedene Arten von Seitenbewegung beschreiben. Die liegenbleibende Stimme befindet sich häufig im Baß (Orgelpunkt), nicht selten auch in einer Oberstimme und manchmal sogar in einer Mittelstimme (Viola), was ein jeweils unterschiedliches Verhalten der übrigen Stimmen erfordert. Die feste „Achse“ kann durch Oktavierung in einem der anderen Parte gestützt werden, oder auch durch Erweiterung um andere Intervalle, was allerdings noch mehr den Satz charakterisierende Dissonanzen ergibt.

Befindet sich die Liegestimme im Baß, so können sich die diastematisch bewegten Stimmen in dreierlei Weise verhalten.

1. Sie spielen den vom Baßton angezeigten Akkord aus, wobei sie sich vor allem akkordbrechender Figuren und Figurenkombinationen („Sequenz im Akkord“, W. Fischer) bedienen (Beisp. 103). Es entstehen Klangflächen. Es kommt vor, daß schon ein einziger Part die Liegestimme durch Arpeggi zum Dreiklang ergänzt. Beliebte ist die Technik, über liegendem Baß den Klang sukzessiv aufzuschichten, sei es zu Beginn durch Einsetzen der Stimmen nacheinander, sei es im Innern, wo vor allem dominantische Akkorde durch Hinzutreten der Sept und sogar der Non harmonisch gesteigert werden (Beisp. 109).
2. Sie bringen sequenzierende Figuren auf verschiedenen Stufen. Die Auswahl der möglichen Klänge über liegendem Baß ist aber nicht so frei wie etwa in der Orgelpunkttechnik des Rezitativs. Meist ergibt sich einfach ein Pendeln zwischen Grund- und Quartsextakkord, für das nur geringe diastematische Bewegung nötig ist. Oft kommen akkordbrechende oder andere Figuren noch hinzu.
3. Sie bewegen sich in Gängen bzw. in Sequenzen sekundweise auf- oder abwärts. Einfache Skalenbewegung ist verhältnismäßig selten - sie wird meist durch Tonspaltung rhythmisch gesteigert (Beisp. 102, 103). Pendelbewegung und Sekundgang können in mehreren Stimmen parallel erfolgen, wobei jeweils die auftretenden Durhdgangsdissonanzen der einen Stimme durch Konsonanzen der dazu parallel geführten anderen gemildert werden. Bei der Sekundsequenz

wird der Zusammenhang der einzelnen Sequenzglieder sehr deutlich, da zu der rhythmischen Wiederholung das melodische Kontinuum der Gesamtbewegung tritt. Die Komponisten haben dies ausgenützt, indem sie in Sekundsequenzen das Figurenwerk besonders kompliziert verzahnten. Besonders wenn die Gesangsmelodie die sekundweise fortschreitenden Hauptnoten markiert und somit den melodischen Zusammenhang stützt, sind Differenzierung und Zusammenhang in bestmöglicher Weise vereinigt (verschiedene Techniken vor allem in Beisp. 103).

Wenn eine andere Stimme als der Baß liegenbleibt, so ist das nicht selten die Singstimme selbst. Besonders der Halteton der Singstimme fordert das Orchester zu rhythmischer und diastematischer Aktivität heraus (s. o. p. 60 f.: Beisp. 111). Damit kann Charakterisierung des Textinhalts verbunden sein.

Die Parte unter der liegenbleibenden Stimme bedienen sich seltener akkordbrechender Figuren als im umgekehrten Fall. Besonders im Baß würde dies zu viel Lärm machen; er beschränkt sich auf Oktavrepetitionen („Murky“-Baß). Pendeln zwischen verschiedenen harmonischen Stufen erfolgt genau spiegelbildlich zum vorher erwähnten Fall und ist meist ein Wechsel zwischen Quint- und Sextklang (Beisp. 101, Anfang). Ganz besonders kennzeichnend sind für die Arien der Zeit Sekundgänge des Basses unter liegenbleibenden Stimmen. Dabei können sowohl der Baß als auch die Liegestimme ausgetertzt werden. Die größte Rolle spielen langsame, rhythmisch diminuierte Sekundgänge bzw. Sekundsequenzen (Beisp. 107). Hier haben sich nach 1720 besonders zwei Arten der Klangfolge eingeschliffen:

1. Vom Grundton aus absteigender Baß ergibt gleich zu Beginn den charakteristischen Sekundakkord über der 7. Stufe der Skala. Er wird gern zu Beginn eines neuen Abschnitts verwendet, z. B. im Ritornell dort, wo die Oberstimmen den Höhepunkt ihrer Aktivität überschritten haben und zum ersten Mal der Baß deutlich zu Gehör kommen soll (Beisp. 96 u. a.).
2. Vom Grundton oder der Terz aus aufsteigender Baß führt in eine Schlußkadenz, indem er nacheinander die Stufen 4 und 5 berührt. Häufig ist zunächst ein Weiterschreiten mit Trugschluß in die 6. Stufe, was die Wiederholung des ganzen Ganges oder eines Bruchstücks davon erfordert. (Eine Aneinanderreihung kadenzierender Baßgänge in Beisp. 113.) Aus zwei solchen Gang-Bruchstücken, nämlich dem Baßabstieg 1-7-6 und dem folgenden Aufstieg 3-4-5 mit angehängter Tonika bzw. Trugschluß kann eine außerordentlich geschlossene Gesamtphrase gebildet werden, die sich bei den Komponisten der Zeit unzählige Male findet (Beisp. 53, 67 u. a.)¹⁴⁵. Die Geschlossenheit

¹⁴⁵ R. Scholz, *Ein Thementypus der Empfindsamen Zeit*, AfMW XXIV (1967), p. 178-198. Vgl. auch W. Fischer a.a.O. p. 38 ff.

liegt primär an der Stimmführung des Basses, nicht an den sich ergebenden Klängen (die dementsprechend auch variabler sind als die Baßführung). Sie ermöglicht einerseits, auch kompliziertes Figurenwerk strukturell durchschaubar darzubieten. Andererseits kann die Melodie über der Kreisbewegung des Basses eine geschlossene Phrase bilden, wobei sie sich kaum von der ersten Stufe entfernen muß. Solches Insistieren der Melodie auf einer bestimmten Stufe kennzeichnet die Melodiebehandlung besonders der neapolitanischen Komponisten. Gewöhnlich wird das Insistieren nur an der Übergangsstelle vom Subdominant- zum Dominantklang aufgebrochen, ohne daß dabei die rhythmische Sequenz aufgegeben werden muß.

Die mit Instrumentalfiguren durchsetzte Partitur der Arien um 1720 bis 1730 verlangt nach Sequenzen. Sequenzen sind „im Akkord“, als Intervallsequenzen oder als Pendelbewegung über liegenbleibendem Baß möglich. Schreitet der Baß fort, so muß auch er gewöhnlich eine Sequenz in sich enthalten; am elementarsten ist sie als Sekundgang. Die nächstwichtigen Möglichkeiten sind die Quintsequenzen, die strukturell ebenfalls als durch Quint- oder Quartsprünge unterbrochene Sekundgänge erklärbar sind. Auf diese Weise können in der Arie die meisten Klangverbindungen sequenzartig ausgeführt werden. Einzig die kadenzierende Baßführung IV-V-I läßt sich kaum in einer Sequenz unterbringen: Gewöhnlich reißt an den Kadenzstellen der sequenzierende Zusammenhang ab. W. Fischer hat beobachtet (a. a. O. p. 58), daß in der Musik jener Zeit die Kadenzschritte nur je einmal erfolgen, während alles übrige auf dem Prinzip sequenzierender Wiederholung beruht. Das Wiederholungsprinzip kann sich der Kadenz nur dadurch bemächtigen, daß nicht von Klang zu Klang, sondern die Kadenzfolge als Ganzes wiederholt wird. Der Wechsel von einem Sequenzglied zum nächsten erfolgt dann an der Bruchstelle V-I: Die V. Stufe ist letzter Bestandteil des ersten Sekundganges, die I. erster des nächsten. Auf diese Weise haben es gegen 1730 vor allem Komponisten wie Hasse und Leo verstanden, figurierten und sequenzierenden Satz und kadenzierende Klangfolge zu verbinden (besonders auffallende Kadenzwiederholungen: Beisp. 80, 113).

VERS UND RHYTHMUS

DIE ITALIENISCHEN VERSARTEN UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE OPER

Die Texte, die der weltlichen Vokalmusik des Abendlandes von ihren Anfängen bis ins 19. Jahrhundert zur Verfügung stehen, sind, soweit sie sich an die Volkssprache halten, in Versen abgefaßt. Innerhalb des weltlichen Bereichs gibt es Prosatexte nur in lateinischer Sprache - etwa in manchen weltlichen Motetten des 14. bis 16. Jahrhunderts; innerhalb des volkssprachlichen Bereichs gibt es Prosa nur in geistlichen Texten - etwa in der evangelischen Kirchenmusik. Beide, die deutsche evangelische Kirchenmusik und die weltlichen lateinischen Motetten, lehnen sich als gemeinsames Vorbild an die Prosa der Bibel an.

Die Entstehung der Oper fällt in eine Zeit, als mit dem Aufkommen der „seconda prattica“ die italienische Musik ganz allgemein sich von der Prosahaltung der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts abwandte und den Vers zur Grundlage ihrer musikalischen Zeitgestaltung machte¹⁴⁶.

Streng zeilenmäßiges Vertonen von Versen war im lateinischen wie im volkssprachlichen Bereich schon immer geübt worden. Nun wurde die Kunstmusik erstmalig auch auf die Binnenstruktur volkssprachlicher Verse aufmerksam, nachdem sie in der Odenkomposition des 16. Jahrhunderts Erfahrungen mit den verschiedenen Metren quantifizierender lateinischer Verse gemacht hatte. Damit wurden für die Musik die Unterschiede zwischen verschiedenen Versarten realisierbar.

Daß die Beachtung der Binnenstruktur des Verses eine klassifizierende Unterscheidung verschiedener Versarten sowohl bedingt als auch nach sich zieht, hatten die Theoretiker des romanischen Verses seit Dante (*De vulgari eloquentia* II, 5 und 6) von der Antike gelernt. Im Jahre 1599 erschien Gabriello Chiabreras Lyriksammlung *Le maniere de' versi toscani*. Chiabrera zählt darin sämtliche von ihm selbst (in seinen Kanzonetten) und sonst in der damaligen Kunstlyrik verwendeten Versarten klassifizierend auf - freilich unter dem Einfluß Ronsards und mit ihm in Anlehnung an die jeweiligen antiken „Vorbilder“. Damit war aber das Signal gegeben, innerhalb der Dichtungsform der Kanzonette über alle Versarten frei und gleichmäßig zu verfügen, was in keiner der bisher bekannten

¹⁴⁶ Vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache* = Verständliche Wissenschaft Bd. 50, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.

Dichtungsformen möglich gewesen war. Die Opernarie ist als literarische Gattung nichts anderes als eine Kanzonette: Die italienische Oper verdankt sie Chiabrera¹⁴⁷.

Chiabreras Kanzonetten fanden bei den Komponisten der „seconda pratica“ ein enthusiastisches Echo. Schon der Herausgeber der *Maniere de' versi toscani*, Lorenzo Fabri, weist auf Chiabreras Beziehungen zur Camerata hin. Giulio Caccini berichtet in seiner Vorrede zu *Le nuove Musiche* (Florenz 1601):

„... mi venne anco pensiero per sollevamento tal volta de gli animi oppressi, comporre qualche canzonetta à uso di aria per poter usare in concerto di più strumenti di corde; e comunicato questo mio pensiero à molti gentilhuomini della Città fui compiaciuto cortesemente da essi di molte canzonette di misure varie di versi, si come anche appresso dal Signor Gabbriello Chiabrera, che in molta copia, et assai diversificata da tutte l'altre ne fui favorito prestandomi egli grande occasione d'andar variando, le quali tutte composte da me in diverse arie di tempo in tempo, state non sono poi disgrate eziandio à tutta Italia . . .“

Man beachte, welchen Wert Caccini der „varietas“ zumißt. Die metrische Verschiedenheit der Kanzonetten („misure varie di versi“) ermöglicht bei der Vertonung ein Abwechseln („andar variando“) zwischen verschiedenen rhythmisch-melodischen Modellen („diverse arie“).

Daß Chiabreras Poesie so wichtig für die „seconda pratica“ geworden ist, hat vor allem zwei Gründe. Erstens boten die metrisch in sich sehr regulären Kanzonetten fertige Muster für die Vertonung an. Man entdeckte im gleichmäßigen Wiederkehren einer bestimmten metrischen Struktur ein konstantes Element, das auch zum Aufbau musikalischer Strukturen geeignet war. Der regelmäßig den Vers beschließende Hauptakzent (die „Verskadenz“) konnte einerseits zum Bezugspunkt einer neuen, taktmäßigen Schwereordnung werden, andererseits zum Bezugspunkt einer neuen, von Kadenz zu Kadenz fortschreitenden klanglichen Anlage. Der Grundsatz des „non guastare il verso“, den Caccini aufgestellt hatte, war den sonstigen kompositionstechnischen Bestrebungen der Florentiner genau analog¹⁴⁸. Klanglich entspräche ihm z. B., um Zarlinos Formel in ihr Gegenteil zu verkehren, ein „non fuggire la cadenza“.

Zweitens war es in ihrem Sinn - wie aus unserem Zitat sehr deutlich hervorgeht -, daß verschieden strukturierte Versarten gleichmäßig verfügbar wurden, so daß sich die Aufgabe der musikalischen Rhythmisierung von Stück zu Stück neu stellte. Über verschiedene und verschieden gestaffelte Arten von Takt zu verfügen, ist nur die andere Seite des Bestrebens, je eine von ihnen innerhalb

¹⁴⁷ Zu Chiabrera vgl. vor allem Carmine Jannaco, *Il Seicento* (in: *Storia Letteraria d'Italia*), 2. Bd., Milano, Vallardi 1966, p. 233 ff. (mit weiterer Literatur).

¹⁴⁸ Dies entgegen der Ansicht von R. Gerber, *Der Operntypus . . .* (Literaturverzeichnis), p. 90.

eines Stücks als Einheit schaffendes Prinzip beizubehalten. Die Vielfalt der rhythmischen „patterns“, die im Zusammenhang mit Vers und Tanz in der italienischen Monodie des frühen 17. Jahrhunderts auftauchten, erläutert das Buch von P. Aldrich, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody*, London 1966. Viele der dort angegebenen Rhythmen wären ohne Chiabrera kaum denkbar.

Die freie Verfügbarkeit verschieden strukturierter Versarten hat für die italienische Oper eine entscheidende Rolle gespielt, zwar nicht so früh wie für die kleineren monodischen Gattungen, aber dafür um so nachhaltiger.

Zunächst wurde der vom Sprechdrama her gewohnte Sieben- und Elfsilblertext (= versi sciolti) ins Musiktheater übernommen. Bereits um die Mitte des Jahrhunderts aber waren die Opernlibretti reich mit Kanzonettenversen durchsetzt, die mittels engerer Reimbindung oftmals zu Strophen zusammengefaßt und z. T. auch drucktechnisch abgehoben waren¹⁴⁹.

Es dürfte kein Zweifel bestehen, daß solche Verse schon von der literarischen Seite her durch metrische Vielfalt dem „tedio del recitativo“ entgegenwirken sollten¹⁵⁰.

Die Art, wie sie vertont wurden, war damals noch wenig einheitlich; in einem offenbar langwierigen Prozeß kam schließlich die Unterscheidung versi sciolti - Kanzonettenverse mit der Unterscheidung Rezitativ - Arie zur Deckung¹⁵¹.

Die Arien konnten alle damals üblichen Versarten verwenden und bis zu Zenos Libretti einschließlich auch mehrere Versarten in einer Arie zusammenkoppeln, wobei auch die Rezitativ-Verse settenario und endecasillabo als Arienverse geeignet waren. Freilich nahmen diese in der Arie dann meist eine festere poetische Struktur an als im Rezitativ. Dazu kommt noch die strenge Reimbindung. Bei Metastasio hat - mit seltenen Ausnahmen - jede Arie nur noch eine einzige Versart; außerdem wird weitgehend darauf geachtet, von Arie zu Arie die Versart zu wechseln. Somit wird die Gesamtanlage des metastasianischen Operntextes letztlich ermöglicht durch die freie Verfügbarkeit der Versart. Daraus, daß diese Wahlfreiheit aber nur für die Arien in Anspruch genommen wird, während das Rezitativ auf die versi sciolti beschränkt bleibt, ergibt sich sowohl der strukturbestimmende Unterschied zwischen Arie und Rezitativ als auch der

¹⁴⁹ B. Hjelmborg, *Aspects . . .* (Literaturverzeichnis), p. 175.

¹⁵⁰ So lautet die Formulierung im Inhaltsverzeichnis der Druckausgabe von D. Mazzocchi's *Catena d'Adone* (1626). Vgl. A. A. Albert, *Claudio Monteverdi . . .* (Literaturverzeichnis), p. 173 und Anm. 33. Vgl. zu der Formulierung ferner Cl. Gallico, *Discorso di G. B. Doni sul recitare in scena*, Rivista Italiana di Musicologia III (1968), p. 288.

¹⁵¹ Daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter „cavata“ eine Arie verstanden wird, die der Komponist entgegen der Absicht des Librettisten aus dem Rezitativtext „herausholt“, geht hervor aus G. G. Salvadori, *Poetica toscana all'uso . . .*, Neapel 1691; vgl. R. S. Freeman, *Opera . . .* (Literaturverzeichnis), p. 10 ff. Vgl. ferner N. Pirrotta, *Falsirena e la più antica delle cavatine*, Collectanea Historicae Musicae II, Firenze 1956, p. 355-366.

ebenso wichtige Unterschied zwischen den einzelnen Arien. Vom Metrum des Textes her gesehen, steht in jeder Oper eine Vielzahl verschiedener Arien einem einzigen, durch sie unterbrochenen Rezitativ gegenüber.

Die italienischen Versarten¹⁵² unterscheiden sich voneinander erstens nach der Anzahl der Silben und zweitens nach der Art der Verteilung der Wortakzente. Das erste der beiden Kriterien, dem sie auch ihre Namen verdanken, ist das primäre; das zweite ermöglicht die Zusammenfassung zu zwei Gruppen: Die ungeradzahligem Verse (quinario, settenario, endecasillabo) sind freier in der Akzentverteilung, die geradzahligem (senario, ottonario, decasillabo) gebundener. Außer diesen sechs wichtigsten Versarten gibt es bis zum frühen 18. Jahrhundert in Opernarien manchmal noch quaternari, die aber nur im Wechsel mit ottonari oder quinari erscheinen. Ternari und novenari sind dem Opernlibretto des 18. Jahrhunderts fremd geworden.

Die Notenbeispiele 1-77 sind nach Versarten geordnet: Beisp. 1 bis 16 haben quinari, 17 bis 26 senari, 27 bis 47 settenari, 48 bis 67 ottonari, 68 bis 72 decasillabi. Beisp. 73 bis 75 haben die noch bei Metastasio öfter gebrauchte Mischung von settenario und quinario, die vom Komponisten wahlweise für sich vertont oder zu endecasillabi zusammengefaßt werden können¹⁵³. Beisp. 76 hat reine endecasillabi, Beisp. 77 eine Mischung von quaternari und quinari.

Die Anzahl der Beispiele für jede Versart ist der Häufigkeit der Versarten in den Opernarien um 1720 bis 1730 etwa proportional.

Allen Versarten gemeinsam ist die Vorherrschaft des Hauptakzents (accento primario) auf der letzten (verso tronco), vorletzten (verso piano), oder drittletzten (verso sdrucchiolo) Silbe. Der Primärakzent muß stets ein Wortakzent sein. Er ist so stark, daß er in der Musik auf eine betonte Taktzeit fallen muß, außer in den Fällen des „metrischen Umschlagens“ oder der Hemiole (vgl. p. 136 f.). Sind diese Fälle nicht gegeben, so kann man an ihm mit Sicherheit die betonte Taktzeit ermitteln, sofern andere Gesichtspunkte versagen.

Die mit dem Namen der Versart ausgedrückte Silbenzahl bezieht sich stets auf den verso piano; der verso tronco derselben Versart hat somit eine Silbe weniger, der verso sdrucchiolo eine Silbe mehr. Aufeinanderstoßende Vokale im Innern

¹⁵² Innerhalb der musikwissenschaftlichen Literatur geben kurze Übersichten über die italienischen Versarten: P. Aldrich (Literaturverzeichnis) und J. H. van der Meer (Literaturverzeichnis), Bd. 2, p. 22 ff. Das wichtigste italienische Handbuch ist: Fr. D'Ovidio, *Versificazione italiana*, Milano 1910. Grundlegend auch: W. Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, München 1968 (mit weiterer Literatur). Die klarste Übersicht über den Gebrauch der Versarten im Opernlibretto gegen 1720 findet sich bei P. J. Martello, *Della tragedia...* (Literaturverzeichnis), p. 286 ff.

¹⁵³ In der Regel ist der endecasillabo in settenario + quinario aufteilbar („endecasillabo a maggiore“), oder in quinario + settenario („endecasillabo a minore“). Die überzählige Silbe wird in der Mittelzäsur elidiert, oder der erste Teilvers endet „tronco“.

des Verses, die keine Diphthonge bilden, werden als eine Silbe gezählt (im Wortinnern „Synhärese“, an der Wortgrenze „Elision“), nicht aber aufeinanderstoßende Vokale in der Verskadenz, also in der vorletzten und letzten Silbe des verso piano.

Die Unterscheidung der Versarten erhebt als klassifikatorische Typologie zwei gewichtige Ansprüche: erstens den auf Ausschließlichkeit, d. h. es soll keinen Vers geben, der sich nicht unter eine bestimmte Versart subsumieren ließe; zweitens den auf scharfe Grenzen, d. h. alle Verse einer Versart haben mindestens ein Merkmal gemeinsam, das unter allen Versen nur ihnen zukommt. Doch kann auch diese strenge Klassifizierung nichts daran ändern, daß die zu einer bestimmten Versart gehörigen Verse sowohl nach der Silbenzahl als auch nach der Akzentverteilung sich voneinander unterscheiden können¹⁵⁴.

Welchen Sinn hat eine Klassifikation, wenn ihre beiden wichtigsten Kriterien bereits variable Größen sind? K. Voßler lehnt sie für den vorliegenden Zweck darum ab. „Wie es niemals gelingen wird, zwei vollständig gleiche Blätter an einem Baume zu finden, so gibt es auch niemals zwei vollständig gleiche Verse... Daraus folgt vor allem die wissenschaftliche Unmöglichkeit einer genauen Klassifikation der Verse in verschiedene Versarten“¹⁵⁵.

Dabei kommt bei Voßler ein drittes Argument gegen die Klassifikation noch gar nicht zu Wort, das man besonders den für Musik bestimmten italienischen Versen entnehmen könnte: Die Verse können hier nämlich sowohl in kürzere Einheiten unterteilt als auch zu größeren Einheiten zusammengeschlossen werden. Der ottonario zerfällt leicht in zwei Teile, die dann als zwei quaternari, als quaternario + quinario oder als zwei quinari neu benannt werden könnten. Umgekehrt ist Zusammenfassung etwa von senari oder settenari zu Doppelzeilen möglich; es gibt die Termini „senario doppio“ und „settenario doppio“. Nur die Klassifikation hindert, den so entstehenden neuen Einheiten eine besondere, neue Qualität zuzuschreiben¹⁵⁶.

Andererseits haben wir gezeigt, daß der metastasianische Operntext als konkretes historisches Gebilde seinen Aufbau nicht zuletzt der Verfügbarkeit klar unterscheidbarer Versarten verdankt. M. Fubini entschärft den Widerstreit zwischen Theorie und Praxis, indem er die Abstraktion, die in der Unterscheidung nach Versarten liegt, mit einer doch real vorhandenen rhythmischen Konstante innerhalb jeder Versart rechtfertigt, an der die konkrete rhythmische Erscheinung erst

¹⁵⁴ Zur Variabilität der Silbenzahl, die sich aus den Elisionen usw. ergibt, vgl. K. Voßler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, hrsg. von A. Bauer, Stuttgart 1951, p. 8 f., zur Variabilität der Akzente vgl. M. Fubini, *Metrica e Poesia*, Milano 1966.

¹⁵⁵ A.a.O. p. 9. Auch F. Flora, *Taverna del Parnaso*, Prima Serie, Roma 1943, p. 129 ff., lehnt aus ähnlichen Gründen die Klassifikation rundweg ab.

¹⁵⁶ Settenari doppi, die dem französischen Alexandriner nachgebildet sind, verwendet P. J. Martello in seinen Tragödien. Dieser „verso Martelliano“ konnte sich aber nicht durchsetzen.

gemessen werden kann. „Tuttavia gli studiosi in tanto astraggono, in quanto esiste la realtà, in quanto esiste qualcosa di costante come proprio della poesia: il ritmo è l'incontro dell'elemento variabile con quello costante, ed è proprio l'esistenza di questa costante, che noi abbiamo nell'orecchio, che ci permette di sentire il valore dell'elemento variabile“¹⁵⁷.

Nun fragt sich für uns, wie die musikalische Vertonung dieser Unterscheidung zwischen konstantem und variablem Element Rechnung trägt, inwieweit sie das Vers-Schema und inwieweit sie den konkreten Vers vertont. Die Frage läßt sich nur lösen, wenn wir die Unterscheidung zwischen Konstante und Variable auch auf die Musik selbst anwenden.

Die Konstante im rhythmischen Bereich, von der die Musik des Generalbaßzeitalters geprägt ist, sieht W. Gurlitt im Begriff des „tactus“. Historisch löst der „tactus“ die Konstante „mensura“ ab und wird seinerseits von der Konstante „tempo“ abgelöst¹⁵⁸.

Musikalische Form schafft nach Gurlitt jede dieser Konstanten dadurch, daß gerade sie innerhalb eines musikalischen Verlaufs stufenweise verändert wird: Die einzelnen Einheiten ergeben sich durch ihre Verschiedenheit nach außen in Bezug auf eben diese Konstante. Erst durch die Möglichkeit ihrer Änderung wird die Konstante als solche etabliert. Somit widerfährt dem Taktbegriff historisch ein ähnliches Schicksal wie den italienischen Versarten durch Chiabrera und seine Zeitgenossen: Die freie Verfügbarkeit der Taktarten setzt sich in der Operngeschichte durch in Analogie zur freien Verfügbarkeit der Versarten.

Der Wechsel der Taktarten ist im 18. Jahrhundert konstitutiv für die Opernkomposition geworden, indem er den Wechsel verschiedener musikalischer Charaktere in den Arien ermöglicht (vgl. u. p. 228 f.) - analog dazu, wie der Wechsel der Versarten konstitutiv für Metastasios Operntext ist. Dazu kommt seit dieser Zeit allerdings noch die Herauslösung des Tempos als eigener, Einheiten schaffender Konstante (vgl. u. p. 121 ff.).

Bei der musikalischen Vertonung von Versen treten die Konstante des Verses und die Konstante Takt zusammen. Die konkreten rhythmischen Gebilde, die in den Beispielen 1 bis 77 gegeben sind, sind einander offenbar ähnlicher, als die in einer bestimmten Taktart möglichen musikalischen Rhythmen einerseits und die in einer Versart möglichen Sprachrhythmen andererseits es wären. Dies gilt allgemein: Versgebundene Musik ist rhythmisch konstanter als versungebundene Musik einerseits, aber auch als der Sprechvortrag von Versen andererseits. Der Grund liegt darin, daß sich bei Kombination mehrerer konstanter und variabler

¹⁵⁷ Vgl. M. Fubini, a.a.O. p. 34.

¹⁵⁸ Vgl. W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltung* = Abhandlungen der Geistes- und Sozialwiss. Klasse der Akademie der Wiss. u. Lit. Mainz, Nr. 13, Mainz (1955). Zum historischen Prozeß vgl. C. Dahlhaus, *Zur Entstehung . . .* (Literaturverzeichnis).

Elemente der relative Anteil der Konstanten am Ganzen erhöht: Während das variable Element, wie es in der jeweiligen konkreten Beschaffenheit etwa eines settenario, eines $\frac{3}{8}$ -Taktes zum Ausdruck kommt, allein schon so vielfältige Möglichkeiten aufweist, daß sie auch bei Kombinationen von settenario und $\frac{3}{8}$ -Takt nicht vermehrt werden können, kommen mit Vers-Schema und Takt-Schema zwei Konstanten zusammen, wo vorher nur eine war. Nur auf Grund dieser Verstärkung des konstanten Elements kann eine Sammlung von 77 Beispielen den Anspruch erheben, repräsentativ für die insgesamt möglichen Versrhythmisierungen dazustehen.

DIE TAKTARTEN IN DEN ARIEN UM 1720 BIS 1730

Die um 1720 bis 1730 in Opernarien verwendeten Taktvorzeichnungen sind im Wesentlichen folgende:

$\frac{2}{4}$, 2, C $\frac{2}{4}$

$\frac{3}{8}$, 3, C $\frac{3}{8}$

$\frac{3}{4}$, 3, C $\frac{3}{4}$

C

♩

$\frac{6}{8}$

$\frac{12}{8}$

Es lassen sich keine Anhaltspunkte dafür erkennen, daß die oben in dieselbe Zeile gesetzten Taktvorzeichnungen musikalisch Verschiedenes meinen - die Wahl zwischen ihnen scheint ausschließlich von lokalen oder gar individuellen Schreibgewohnheiten abzuhängen (wobei etwa C $\frac{2}{4}$ gegenüber $\frac{2}{4}$ selbstverständlich die konservativere Schreibweise ist). In Neapel wird 2 vor $\frac{2}{4}$ bevorzugt; Vivaldi schreibt für $\frac{3}{8}$ meist 3. Wir können also von sieben verschiedenen Arten der Taktvorzeichnung ausgehen¹⁵⁹.

Versteht man unter „Takt“ die „Gruppierung von Notenwerten zu einer Einheit, die als gleichmäßig wiederkehrendes Bezugsschema . . . wechselnden rhythmischen Gestalten . . . zugrundeliegt“ (C. Dahlhaus in Riemann Musiklexikon, 12. Aufl., Art. *Takt*), wobei die einzelnen Teile des Takts verschieden stark akzentuiert sind und jeder Takt nur einen einzigen am stärksten akzentuierten Teil, den Taktschwerpunkt, enthält („Akzentstufentakt“ nach H. Bessler), dann bezeichnen die sieben Arten der Taktvorzeichnung nur fünf verschiedene Taktarten. Denn in fast allen mit C bezeichneten Arien der Zeit läßt sich feststellen,

¹⁵⁹ Die Vorzeichnung $\frac{3}{2}$ ist seit 1720 völlig außer Gebrauch gekommen.

daß alle ungeradzahligten Viertelnoten untereinander gleichberechtigt akzentuiert sind, und dasselbe gilt für die ungeradzahligten Dreiachtelnoten des $^{12}/8$. In den restlichen Fällen läßt sich das Gegenteil nicht beweisen, was nötig wäre, um den C-Takt gegenüber dem $^{2}/4$ -Takt, den $^{12}/8$ gegenüber dem $^{6}/8$ als eigene Taktart anzusehen. Häufiger als in den Arien gibt es in den gleichzeitigen Opernsinfonien darüber hinaus die Vorzeichnung $^{6}/8$, wo in Wirklichkeit $^{3}/8$ -Takt vorliegt¹⁶⁰.

In den folgenden Untersuchungen wird somit von fünf Taktarten ausgegangen, wie sie nach den angegebenen Kriterien unterscheidbar sind:

$^{3}/8$ -Takt: Die Taktschwerpunkte sind drei Achtel voneinander entfernt. Vorzeichnung ist $^{3}/8$. Beisp. 1 bis 5, 18, 19, 27 bis 31, 48 bis 52, 70, 71 und 76.

C-Takt: Die Taktschwerpunkte stehen zwei Viertel voneinander ab. Vorzeichnung ist C oder $^{2}/4$. Beisp. 9 bis 11, 13, 15, 16, 22 bis 25, 36 bis 38, 40 bis 46, 56 bis 64, 68, 69, 72 und 77.

$^{3}/4$ -Takt: Die Taktschwerpunkte sind drei Viertel voneinander entfernt. Vorzeichnung ist $^{3}/4$. Beisp. 6 bis 8, 17, 20, 21, 33, 34, 54, 55, 73 und 74.

$^{6}/8$ -Takt: Die Taktschwerpunkte sind sechs Achtel voneinander entfernt. Taktvorzeichnung ist $^{6}/8$ oder $^{12}/8$. Beisp. 53 und 75.

ζ -Takt: Die Taktschwerpunkte stehen zwei Halbe voneinander ab. Vorzeichnung ist ζ . Beisp. 14, 26, 39, 47, 66 und 67.

Nicht nur die Taktvorzeichnung, auch die Taktstrichsetzung stimmt nicht immer mit dem wirklichen Abstand der Taktschwerpunkte überein. Sehr verbreitet war in der damaligen Zeit die Doppeltaktnotierung, in der zwischen zwei Taktstrichen jeweils zwei volle Takte (ein „großer Takt“) stehen¹⁶¹.

Ganz frei ist die Wahl zwischen einfacher und Doppeltaktnotierung aber nicht, sondern sie korreliert sowohl mit der Taktart als auch der Vorzeichnung: Doppeltaktnotierung kann, je nachdem, fakultativ oder obligatorisch sein.

Bei den Vorzeichnungen $^{3}/8$, $^{3}/4$, $^{2}/4$ und ζ können die Taktstriche entweder um einen Takt (einfache Notierung) oder um zwei Takte (Doppeltaktnotierung) voneinander entfernt sein¹⁶².

Bei den Vorzeichnungen C, $^{12}/8$ und $^{6}/8$ - im wirklichen $^{3}/8$ -Takt - ist Doppeltaktnotierung dagegen obligatorisch. Es sind die Vorzeichnungen, die auch selbst eine doppelte Taktlänge angeben, sofern man sie als Summierung von Notenwerten versteht.

Der Abstand der Taktstriche kann somit nie weniger, allenfalls mehr als einen vollen Takt betragen. Gibt die Vorzeichnung, als Summierung von Noten-

¹⁶⁰ Vgl. H. Hell (Literaturverzeichnis), p. 89 f.

¹⁶¹ H. Hell (Literaturverzeichnis), p. 75 ff.

¹⁶² Dasselbe dürfte auch für die Vorzeichnung $^{6}/8$ bei wirklichem $^{6}/8$ -Takt gelten; ich kenne allerdings kein solches Beispiel in Doppeltaktnotierung.

werten betrachtet, die Länge eines Takts an, so können die Taktstriche entweder um einen oder um zwei Takte voneinander abstehen. Der Abstand kann sogar innerhalb desselben Stücks wechseln, was keinen Taktwechsel bedeutet. Gibt die Vorzeichnung selbst schon einen Doppeltakt an, so müssen auch die Taktstriche um zwei Takte voneinander entfernt sein.

Es ist wahrscheinlich, daß die verschiedenen Möglichkeiten in der Wahl der Taktvorzeichnung und der Taktstrichsetzung auch bei gleicher Taktart nicht nur aus der Veränderlichkeit individueller oder lokaler Schreibgewohnheiten entspringen, sondern daß sie musikalische Unterschiede bezeichnen, eben nur nicht solche der musikalischen Akzentverteilung. Freilich muß, gerade in einem bezüglich des Takts noch ungefestigten Notationssystem, von Fall zu Fall auch individuelle Gewohnheit oder gar Nachlässigkeit als Determinante angenommen werden. Manche Kopisten lassen den Zeilenumbruch regelmäßig als Taktstrich gelten (vgl. Beisp. 107), während andere am Zeilenende den Taktstrich schon eigens setzen. Bei dem Kopisten G. F. Cantoni ist zu verschiedenen Zeiten beides zu beobachten. Ferner gibt es Kopisten, die etwa nach dem Umblättern der Seite oder an musikalischen Einschnitten wie dem Beginn eines Gesangsteils einen oder zwei kürzere Taktstrichabstände einschieben. Trotzdem dürften außerdem echte musikalische Unterschiede bestehen, wie etwa zwischen unseren Beispielen Nr. 9 (C mit Doppeltaktnotierung), Nr. 13 ($^{2}/4$ mit einfacher Notierung) und Nr. 22 ($^{2}/4$ mit Doppeltaktnotierung)¹⁶³.

Von einem analogen Problem ausgehend, hat P. Aldrich a. a. O. die rhythmische und Tempobedeutung der Mensurzeichen in der frühitalienischen Monodie untersucht. Bei den Opernarien um 1720 bis 1730 wäre eine ähnliche und, wegen des umfangreicheren Materials, mindestens ebenso breit angelegte Untersuchung erforderlich. Hier seien nur zwei Hinweise gegeben, die zur Lösung dieses Notationsproblems beitragen könnten.

1. Es wäre möglich, daß der Wechsel zwischen einfacher und Doppeltaktnotierung mit verschiedenen Schlagarten, vielleicht gar verschiedenen Schlagzeiten zusammenhängt¹⁶⁴.

Wäre es nicht denkbar, daß der Wechsel von Doppeltakt- zu einfacher Notierung manchmal eine stärkere Unterteilung des Schlages oder gar eine Halbierung der Schlagzeit fordern kann?

¹⁶³ In der Arie „Vado ai rai delle due stelle“ (vgl. Beisp. 67) aus Vincis *Gismondo* sind in der römischen Handschrift (BRD-Hs) viele Taktstriche im $2/2$ -Abstand nachträglich eingezogen. Die ursprüngliche Niederschrift verwendet vorwiegend - aber nicht ausschließlich! - Doppeltaktnotierung.

¹⁶⁴ Zu Schlagzeit und Schlagarten vgl. vor allem G. Schünemann (Literaturverzeichnis), Kap. *Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert*, sowie A. Carse (Literaturverzeichnis), Chapter IV: *Direction*.

2. Im Vorhandensein verschiedener Vorzeichnungen (z. B. C neben $\frac{2}{4}$) für dieselbe Taktart vermute ich für manche Fälle einen Hinweis auf das Tempo. Bei manchen Komponisten tritt die Vorzeichnung $\frac{2}{4}$ vorwiegend zusammen mit schnellen Tempovorschriften auf, bei Vivaldi sogar fast ausschließlich. Allerdings kann man hieraus wieder zwei einander entgegengesetzte Schlüsse ziehen, nämlich entweder, daß $\frac{2}{4}$ an sich langsames Tempo meint als C, was durch die Tempovorschrift wieder zurückgenommen wird, oder daß Vorzeichnung und Tempovorschrift gleichlaufen - letzteres dürfte die wahrscheinlichere Annahme sein. Überhaupt schwankt der Gebrauch der Taktvorzeichnungen individuell sehr stark: In jeweils zehn zwischen 1718 und 1732 komponierten Opern verwenden die Vorzeichnung $\frac{2}{4}$ Porpora und Hasse weniger als fünfmal, Vinci etwa dreißigmal, Sarri etwa fünfzigmal und Vivaldi etwa siebzigmal. Besonders merkwürdig ist, daß Hasse zwischen 1727 und 1732 regelmäßig dort, wo man bei anderen Komponisten $\frac{2}{4}$ erwarten würde, \mathcal{C} vorschreibt; in solchen Arien (vgl. Beisp. 111 und die Beschreibung p. 59 ff.) stehen die Taktstriche um zwei Viertel voneinander ab. Es wird offenbar - in ganz singulärer Weise - die Vorzeichnung \mathcal{C} als Hinweis auf rasches Tempo im C-Takt verwendet.

Die Vorzeichnung $\frac{12}{8}$, aber nicht nur diese, sondern die Taktart $\frac{6}{8}$ überhaupt, ist bei den Komponisten der Generation Porporas und Vincis - entgegen einer alten Legende - auffällig selten. Die Taktvorzeichnung $\frac{12}{8}$ habe ich unter den fast 500 erhaltenen Opernarien Leonardo Vincis ein einziges Mal gefunden; die Zahl der $\frac{6}{8}$ -Vorzeichnungen bleibt jedenfalls unter zehn. Bei anderen wichtigen Komponisten derselben Generation (Porpora, Giacomelli, Sarri, Feo, Orlandini, Leo, Hasse) ist es ähnlich. Ganz anders Vivaldi, der - wie A. Scarlatti - oft seinen Arien giguenartigen Charakter gibt und $\frac{12}{8}$ vorschreibt. Es dürfte sich hier nicht um einen individuellen oder lokalen, sondern chronologischen Wechsel handeln.

Sollte die Differenzierung der Taktvorzeichnungen bei gleicher Taktart Tempo-bedeutung haben, so wäre dasselbe auch für die Differenzierung der Taktstrichsetzung nicht auszuschließen, was unter entsprechenden Bedingungen zu Widersprüchen führen könnte. Die Korrelation zwischen wirklicher Taktart und Tempo wird im nächsten Kapitel behandelt.

Zwischen den fünf oben aufgezählten Taktarten herrschen jeweils verschiedene Ähnlichkeitsbeziehungen. Die Gruppierung nach „Taktqualitäten“ (vgl. C. Dahlhaus, Art. *Takt* a. a. O.) ist für den hier behandelten Zeitraum weniger von theoretischem als von praktischem Interesse, da sie nämlich Anlaß gibt, je für eine bestimmte Zählzeit zu entscheiden, aus der man sich den Takt zusammengesetzt denken will. Diese hängt aber, fast noch mehr als mit der Taktvorzeichnung, mit dem rhythmischen Charakter des jeweiligen Stückes zusammen. Auf

dieselbe Frage führt die für die Zeit an sich nicht mehr relevante Unterscheidung in diminuierte und nichtdiminuierte Taktarten. \mathcal{C} ist schon traditionsgemäß die Diminution von C; in der Tat scheint es meist dessen rhythmische Verhältnisse auf der nächsthöheren Diminutionsebene zu reproduzieren. Dasselbe Verhältnis besteht oftmals zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ (vgl. Beisp. 48 und 54, 1 und 17).

Soweit die Taktvorzeichnungen keine eindeutige Auskunft über die Zählzeit eines Stückes geben - und sie tun es in der Tat nicht überall -, muß sie an dessen rhythmischen Charakter selbst abgelesen werden. Worin besteht aber der rhythmische Charakter einer Arie, wenn nicht zuallererst in der Art, wie die Sprache rhythmisiert ist? Die Frage nach der Zählzeit verwandelt sich also in unserem Falle in die Frage nach der Deklamationseinheit, d. h. dem gemeinsamen Maß, nach dem sprachliche und musikalische Zeiteinheiten aufeinander bezogen werden können.

DEKLAMATIONSEINHEIT UND TEMPO

Die kleinste sprachliche Einheit, die mit musikalischen Mitteln realisiert werden kann, ist die Silbe. Es ist nicht möglich, etwa den Laut „l“ und den Laut „a“ - sofern sie der gleichen Silbe angehören - durch zwei verschiedene Töne (gleicher oder ungleicher Tonhöhe und Tondauer) zu realisieren. Was musikalisch dargestellt werden kann, ist nur die Silbe „la“, sei es durch einen oder durch mehrere Töne. Eine entsprechende kleinste musikalische Einheit scheint hingegen nicht zu existieren, jedenfalls nicht in bezug auf die Tondauer, während die Tonhöhe schon in der Frühzeit unserer Notenschrift durch Isolierung von Einzeltönen zu festen Grenzwerten fixiert wurde. Das gemeinsame Zeitmaß von Sprache und Musik, das aus der Zuordnung einer Sprachsilbe zu einem Ton bestimmter Dauer hervorgeht, kann auf der Seite der Musik theoretisch unbegrenzt lange oder kurze Tondauern einnehmen. Aber - und dies ist das Entscheidende - nicht praktisch. Denn offenbar orientiert sich die sprachgebundene Musik zumindest insofern am Sprechen selbst, als eine bestimmte *Sprechgeschwindigkeit* nicht über- oder unterschritten werden kann, d. h. bestimmte Tondauern pro Silbe als Grenzwerte angesehen werden müssen. In der melismatischen Musik etwa des Chorals oder des Notre Dame-Organums gilt dies nicht für die obere Grenze der Tondauer pro Silbe; überall aber scheint es für die untere Grenze zu gelten. Der Notenwert, der die relative Tondauer festlegt, kann nicht unbegrenzt kurz sein, wenn er eine Silbe tragen soll. Wir nennen den silbentragenden *Notenwert* die *Deklamationseinheit*. Nun ist anzunehmen, daß mit der Begrenzung der möglichen Deklamationseinheit nach unten nicht so sehr der relativen Tondauer des Silbenvortrags als

vielmehr der absoluten Tondauer eine Grenze gesetzt ist. Somit ist die Festlegung der Deklamationseinheit vom Tempo als dem Verhältnis zwischen relativer und absoluter Tondauer mitabhängig: Je nach Tempo kann der eine oder andere Notenwert die kleinstmögliche Deklamationseinheit sein. Die Deklamationseinheit ihrerseits aber korreliert wieder mit anderen Faktoren des musikalischen Rhythmus, z. B. der Taktart. So liefert uns umgekehrt der Grad der Interdependenz zwischen Deklamationseinheit und Taktart eine Handhabe (unter anderen), um etwas über das Tempo und über die absolute Bedeutung der Tempovorschrift auszusagen¹⁶⁵.

Was geht aus unseren Beispielen über die Interdependenz von Deklamationseinheit, Taktart und Tempo hervor? Die Beispiele 36 und 39 unterscheiden sich kaum im Rhythmus, also in der relativen Verteilung der Notenwerte, und auch nicht in der Tempovorschrift. Was sich ändert, sind Deklamationseinheit und Taktvorzeichnung. Bei dieser von Sarri umgearbeiteten Arie dürfen wir annehmen, daß die Sprechgeschwindigkeit gleichbleibt; die absolute Tondauer des Silbenvortrags ändert sich nicht¹⁶⁶.

In Beisp. 39 sind gegenüber Beisp. 36 die Notenwerte, d. h. die Deklamationseinheiten verdoppelt - dementsprechend ist aber statt des „nichtdiminuierten“ C-Takts der „diminuierte“ \mathcal{C} -Takt vorgeschrieben. Deklamationseinheit und Taktart korrelieren also streng miteinander. Auf der anderen Seite bleibt die Sprechgeschwindigkeit gleich - mit ihr aber auch die Tempovorschrift. Daß sich das musikalische Tempo verdoppelt, also die absolute Tondauer des Notenwerts

¹⁶⁵ Einen Überblick über die von Theoretikern der Zeit gegebenen absoluten Tempobestimmungen - z. B. Quantz, *Versuch*, p. 261 ff. - findet man bei C. Sachs, *Rhythm and Tempo, A Study in Music History*, London-New York 1953, p. 311 ff. Vgl. auch G. Schüleinann a.a.O. Irmgard Herrmann-Bengen (Literaturverzeichnis) untersucht die Tempovorschriften vor allem bei Tanzsätzen. Sie betont ausdrücklich, daß die „Tempotypen“ mit „Kompositionstypen“ zusammenhängen (p. 75 f.), was zur Ermittlung des realen Tempos ein gegenseitiges Abwägen von Satzart, Tanzbezeichnung und Tempoüberschrift notwendig macht. Der Frage wird aber nicht weiter nachgegangen. Zur musikalischen Charakterisierung der Arie durch die Tempovorschrift vgl. hier p. 236. Das wichtigste zeitgenössische Zeugnis über den Zusammenhang von Taktart, Tempo und Satzart ist J. D. Heinen (Literaturverzeichnis), Teil 1 Cap. IV: *Von geschwinden Noten und mancherley Tacten*. Zahlreiche Hinweise ferner in J. J. Quantz, *Versuch* . . . , XII. u. XIV. Hauptstück.

¹⁶⁶ Domenico Sarri hat seine *Didone abbandonata* von 1724 für eine Neuaufführung 1730 umgearbeitet. Vgl. H. Hücke, *Die beiden Fassungen* (Literaturverzeichnis). Außer der hier gezeigten Arie hat Sarri noch in zwei anderen die Notation in derselben Weise verändert. Hücke geht auf diese Fälle nicht ein, sie bestätigen aber seine an anderen Merkmalen gemachten Feststellungen, daß für Sarri schon sechs Jahre nach der Erstaufführung eine Anpassung der Oper an den Zeitgeschmack notwendig erschien. Der \mathcal{C} -Takt wurde damals vor allem von dem jüngeren L. Leo, z. T. auch von Hasse, bevorzugt. Er steht im Zusammenhang mit einem großzügigeren Rhythmus, aber auch einer differenzierteren Partiturgestaltung, der Sarri sich nur dem Notenbild nach anpassen wollte. In dieselbe Richtung der Modernisierung deutet auch die Transposition von Moll nach Dur in der gezeigten Arie.

halbiert ist, kommt nicht in der Tempovorschrift, sondern in der Taktvorzeichnung zum Ausdruck.

Diese Beobachtungen lassen sich verallgemeinern. Wir können aus unseren Beispielen 1 bis 77 den Schluß ziehen, daß die Notenwerte zunächst in enger Beziehung zur Taktart stehen, daß also Änderungen der Notenwerte bei gleichbleibender Sprechgeschwindigkeit durch Änderungen der Taktart aufgefangen werden. Soll aber die Sprechgeschwindigkeit selbst geändert werden, so ist bei gleichbleibender Taktart eine Änderung der Tempovorschrift notwendig. Die Deklamationseinheit korreliert primär mit der Taktart, die Sprechgeschwindigkeit aber mit der Tempovorschrift.

Im C-Takt und im $\frac{3}{8}$ -Takt herrscht Achteldeklamation vor, allenfalls mit Vierteln untermischt. (Beisp. 1 bis 5, 9 bis 11, 13, 15, 16, 18, 19, 22 bis 25, 27 bis 31, 36 bis 38, 40, 42, 43 bis 46, 48 bis 52, 56 bis 59, 68 bis 72, 76 und 77.)

Im \mathcal{C} -Takt und $\frac{3}{4}$ -Takt herrscht Vierteldeklamation vor, allenfalls mit Halben untermischt. (Beisp. 6 bis 8, 14, 17, 20, 21, 26, 34, 35, 39, 47, 54, 55, 65 bis 67, 73 und 74.)

Im $\frac{6}{8}$ -Takt werden zur Achteldeklamation regelmäßige Dreiachtelnoten hinzugenommen (Beisp. 32, 53 und 75).

Es wurde schon erwähnt, daß nicht nur \mathcal{C} eine proportionale Verdopplung der Notenwerte C mit sich bringt (Beisp. 39 und 36, 26 und 23, 67 und 72), sondern auch $\frac{3}{4}$ eine Verdopplung der Werte von $\frac{3}{8}$ (Beisp. 17 und 1, 54 und 48, 21 und 18).

Zwischen Deklamationseinheit und Tempovorschrift besteht eine weitaus geringere Korrelation als zwischen Deklamationseinheit und Taktvorzeichnung. Man vergleiche, wie sehr die Tempovorschrift innerhalb derselben Taktart und bei gleichen Deklamationseinheiten schwanken kann: Die Tempomöglichkeiten der Achteldeklamation reichen im C-Takt von „adagio“ (Beisp. 38) bis „allegro“ (Beisp. 24, 77), im $\frac{3}{8}$ -Takt von „lento“ (Beisp. 48, 49) bis „allegro“ (Beisp. 5, 71). Die Tempomöglichkeiten der Vierteldeklamation reichen im \mathcal{C} -Takt von „moderato“ (Beisp. 66) bis „allegro“ (Beisp. 35), im $\frac{3}{4}$ -Takt von „largo“ (Beisp. 6), „adagio“ (Beisp. 21) und „lento“ (Beisp. 54) bis „presto“ (Beisp. 7, 8).

Die weitestgehende Lockerung der Korrelation Deklamationseinheit-Taktart zeigen die Vertonungen des ottonario und decasillabo. Es hängt mit der besonderen Binnenstruktur dieser Versarten zusammen (relativ gleichberechtigte, regelmäßige Wortakzente, s. u. p. 127 f.), daß bei gleicher Taktart die vorherrschende Deklamationseinheit sehr verschieden sein kann: vgl. für den C-Takt Beisp. 56 und 63, 64 sowie 68 und 69, für den \mathcal{C} -Takt Beisp. 65 und 67, für den $\frac{3}{8}$ -Takt Beisp. 49, 50 und 51, 52. An nächster Stelle steht der settenario, bei dem ebenfalls innerhalb derselben Taktart die vorherrschende Deklamationseinheit noch ziemlich schwanken kann: vgl. für den C-Takt Beisp. 38, 44 und

42, für den ζ -Takt Beisp. 47 und 35, für den $\frac{3}{4}$ -Takt Beisp. 33 und 34. Bemerkenswerterweise tritt gerade in den genannten Beispielen anstelle der Korrelation Deklamationseinheit-Takt die Korrelation Deklamationseinheit-Tempovorschrift hervor: Die Deklamation in kürzeren Notenwerten wird durch langsamere Tempovorschrift (Beisp. 38, 44, 49, 56), die Deklamation in längeren Notenwerten durch schnellere Tempovorschrift (Beisp. 52, 63, 64) z. T. wieder aufgefangen.

Dieser kompensierende Charakter der Tempovorschrift tritt aber nur unter besonderen Bedingungen hinzu; im allgemeinen überträgt die Koppelung Taktart-Deklamationseinheit die jeweilige Tempovorschrift relativ unverzerrt auf die Sprechgeschwindigkeit selbst.

Es gibt nur eine „Tempovorschrift“, die von vornherein kompensierenden Charakter hat: „tempo giusto“. Sie bezeichnet gar kein bestimmtes Tempo unabhängig von Notenwert und Taktart, sondern dient ausschließlich dazu, die im Notenwert selbst schon gegebene Tendenz einzuschränken. In Beisp. 18, 27 und 30 meint „tempo giusto“, daß das Tempo trotz der vorherrschenden Achtel „nicht zu schnell“ genommen werden soll, in Beisp. 47 soll umgekehrt das Vorherrschen langer Notenwerte das Tempo nicht zu sehr verlangsamten. Gerade das Vorhandensein einer rein kompensierenden Vorschrift zeigt aber, daß man in der behandelten Zeit noch sehr dazu neigte, das Tempo bereits vom Notenwert selbst abzulesen.

Die eigentlichen Tempobezeichnungen, die zu dem durch Notenwert und Taktart an sich schon geregelten musikalischen Tempo noch hinzutreten, sind weit häufiger summierend als kompensierend. Da die Tempovorschrift sich relativ unverzerrt auf die Sprechgeschwindigkeit überträgt, ist sie auch deren absoluten Extremwerten unterworfen. Die Emanzipation des Tempos kann nicht größer sein als die der Sprechgeschwindigkeit. In den Arien der Zeit bildet der Silbenvortrag von Beisp. 38, 40 und 68 mit punktiertem Sechzehntel plus Zweiunddreißigstel bzw. der von Beisp. 44 mit höchstens zwei aufeinanderfolgenden Sechzehnteln als Silbenträgern die absolute untere Grenze der Sprechgeschwindigkeit. In Beisp. 33 duldet die Folge punktiertes Achtel-Sechzehntel noch ein „presto“: Auf der anderen Seite hat Beisp. 54 die längsten Deklamationseinheiten, die damals (von metrischen oder rhythmischen Dehnungen abgesehen, vgl. u. p. 127, 141) noch üblich waren: Es ist „à tempo lento“ vorgezeichnet. Legen wir die absoluten Tempobestimmungen zugrunde, wie sie etwa Quantz für verschiedene Taktarten und Tempobezeichnungen gesondert angegeben hat (Quantz, *Versuch*, p. 261 ff.), dann müßte in Beisp. 33 mit etwa $\text{♩} = 140$ M. M. die Schnelligkeit des Silbenvortrags etwa achtmal so groß sein wie in Beisp. 54 mit $\text{♩} = 35$ M. M. Soll aber der Wort- und Satzzusammenhang in Beisp. 54 noch einigermaßen verständlich sein, dann ist unter diesen Bedingungen das Sprech-

tempo von Beisp. 33 gesangstechnisch nicht mehr zu bewältigen (von der Textverständlichkeit sogar abgesehen), oder umgekehrt. Diese an zwei zeitlich nahestehenden Arien desselben Komponisten gemachte Feststellung läßt sich für die Arien um 1720 bis 1730 verallgemeinern. Für sie sind die extremen Tempovorschriften noch wesentlich weniger weit voneinander entfernt als für Quantz - und zwar weil sie sich mit dem Sprechtempo, wie es die Deklamationseinheit schon nahelegt, noch weitgehend summieren¹⁶⁷. Es dürfte kein Zufall sein, daß die Abstraktion der Tondauer vom vorherrschenden Notenwert, wie Quantz und andere sie mit der absoluten Tempobestimmung vornehmen, sich auf Instrumentalmusik bezieht¹⁶⁸.

Innerhalb der von Gesangstechnik und Text gegebenen Grenzen freilich bleibt noch eine gewisse Spanne für die Differenzierung der Sprechgeschwindigkeiten - und entsprechend dem oben Gesagten werden diese primär durch die Tempovorschriften reguliert. Somit muß die Tempovorschrift stets als ein wichtiger Faktor berücksichtigt werden, wenn der musikalische Charakter einer Arie als Textvertönung beschrieben werden soll (zum musikalischen Charakter vgl. u. p. 223 ff.).

DER MUSIKALISCHE RHYTHMUS IN ABHÄNGIGKEIT VON VERS UND TAKT

Im Folgenden gilt es nun, die Beispiele 1 bis 77 nicht in bezug auf die absolute Zeitdauer ihrer Tongebungen, sondern in bezug auf die relative Verteilung ihrer Notenwerte zu untersuchen. Wodurch unterscheiden sich die verschiedenen hier vorgeführten Versrhythmisierungen? Die bereits vorweg aufgestellten Kriterien der Versart und Taktart genügen offensichtlich nicht, denn auch zwischen Stücken derselben Takt- und Versart bemerken wir beträchtliche rhythmische Unterschiede. Ich werde versuchen, noch einige weitere Unterscheidungsmerkmale der Versrhythmen anzugeben, die in der Weise hierarchisch geordnet sind, daß das jeweils folgende Merkmal das vorangehende impliziert, nicht aber umgekehrt, so daß sich, von Kriterium zu Kriterium voranschreitend, das Feld der rhythmischen Möglichkeiten immer engmaschiger ordnen läßt. Die Kriterien sind Kadenzabstand, Akzentschema, Deklamationsrhythmus - und unabhängig vom Vers dann melismatischer (figurativer) Rhythmus.

¹⁶⁷ Dabei gibt es die extrem formulierte Tempovorschrift schon wesentlich früher: vgl. Scarlattis „Larghissimo assai assaissimo“ in *Tutto il male non vien da nuocere* (vgl. A. Lorenz, Literaturverzeichnis). Quantz selbst (*Versuch* . . . p. 263) weist auf diesen Umstand hin.

¹⁶⁸ Auch dies wird von Quantz selbst bestätigt: vgl. *Versuch* . . . , p. 266.

K a d e n z a b s t a n d

Nächst Versart und Taktart ist das wesentlichste Merkmal einer Versvertonung der Kadenzabstand, d. h. die in Takten gemessene Verslänge. Im Prinzip fällt in jedem Vers der Primärakzent (also z. B. die vorletzte Silbe des verso piano, vgl. o. p. 114) mit einem Taktschwerpunkt zusammen (eine Ausnahme davon bildet nur das „metrische Umschlagen“ bzw. die Hemiole, vgl. u. p. 133). Mit dem Kadenzabstand ist die Taktzahl zwischen den Primärakzenten (Verskadenzen) unmittelbar aufeinanderfolgender Verse gemeint. Auch für am Anfang oder überhaupt alleinstehende Verse ist der Kadenzabstand definierbar: Er reicht vom Primärakzent zurück bis zu demjenigen Taktschwerpunkt, der von einer vorhergehenden Verskadenz noch eingenommen werden k ö n n t e. Die „Verslänge“ wäre ein entsprechender, aber ungenauerer Begriff. Oft kann man nämlich gar nicht genau sagen, wo ein Vers aufhört und der nächste beginnt - z. B. wenn sie durch Pausen getrennt sind: Gehört die Pause zum vorangehenden oder zum folgenden Vers? Nur der Taktschwerpunkt kehrt in regelmäßigen und sicher bestimmbareren Abständen wieder, nicht die dazwischenliegende Versgrenze. Alle kürzeren Pausen, die zwischen zwei Versen eingeschoben sind, ändern nichts am Kadenzabstand. Längere Pausen, die den Taktschwerpunkt überspannen und somit den Kadenzabstand um einen oder mehrere Takte erhöhen würden, müssen allerdings ausgenommen werden - mit der Versrhythmisierung selbst haben sie ohnehin nichts mehr zu tun. Der Kadenzabstand hängt eng mit Taktart und Versart zusammen, wird aber nicht hinreichend durch sie festgelegt und kann also auch bei gleicher Vers- und Taktart verschieden sein. Solche Wahlmöglichkeit ergibt sich aber fast nur bei den - von der Silbenzahl her - längeren Versarten: Die Versart bestimmt somit auch den Freiheitsgrad in der Wahl des Kadenzabstandes. Selbstverständlich steigt, im Ganzen gesehen, der Kadenzabstand mit wachsender Silbenzahl an.

Die *quinari* und *senari* sind fast ausnahmslos zweitaktig; Beispiele 1 bis 16 und 17 bis 26.

Im *settenario* sind die $\frac{3}{8}$ -Vertonungen dreitaktig, in den anderen Taktarten ist sowohl Zweitaktigkeit als auch Dreitaktigkeit möglich, obwohl erstere deutlich vorherrscht: Beisp. 27 bis 31 und 32 bis 47.

Im *ottonario* sind die meisten Verse bereits viertaktig. Daneben gibt es Zweitakter (56, 57) und Dreitakter (58, 59 und 66). 51 und 52 erweitern zur Fünftaktigkeit.

Im *decasillabo* ist Viertaktigkeit die Regel, obwohl Beisp. 68 durch Verwendung von doppelt so kurzen Deklamationseinheiten den Vers auf zwei Takte zusammendrängt - hierin nicht unähnlich den Zweitaktern von Beisp. 56 und 57.

Der *endecasillabo* ist, soweit er überhaupt als Zusammenhang vertont wird, mindestens viertaktig (74 und 76).

Bei dem unregelmäßigen Wechsel von *quaternari* und *quinari* in 77 ergeben sich meist eintaktige Kadenzabstände.

Soweit keine besonderen Gegen Gründe vorliegen, wird der Kadenzabstand innerhalb einer Arie beibehalten: Eben hiermit wird das Gleichbleiben von Taktart und Versart innerhalb einer Arie musikalisch realisiert. Die oben festgestellte Korrelation zwischen Taktart und Deklamationseinheit ist in der Weise impliziert, daß gleichbleibende Kadenzabstände auch eine von Vers zu Vers gleichbleibende Auswahl unter den Deklamationseinheiten erfordern. Ob ein einziger Diminutionsgrad oder mehrere verwendet werden - von Vers zu Vers bleiben sie im wesentlichen gleich. Wie sind aber die Fälle zu interpretieren, in denen der Kadenzabstand wechselt?

Im *settenario* sind in einigen Taktarten sowohl Zwei- als auch Dreitakter möglich. Dies bedeutet, daß auch innerhalb einer Arie der Wechsel von einem zum anderen nicht als einschneidende Änderung der flexiblen rhythmischen Struktur dieses Verses angesehen werden kann. Durch eine leichte Verschiebung der Diminutionsebene nach oben bzw. unten werden in Beisp. 43, 45, 46 und 74 aus Zweitaktern Dreitakter oder umgekehrt.

Anders sind die Fälle 31 und 47 zu beurteilen, die mit Viertaktern beginnen. Eine derartige Vergrößerung des Kadenzabstands über das gewöhnliche Maß hinaus (auf vier Takte) hängt mit einer *metrischen Dehnung* des Anfangs zusammen - man vergleiche etwa Beisp. 31 mit 30 -, einer „Ausnahme von der Regel“ also. Die metrischen Dehnungen, die einen im *settenario* sonst nicht üblichen Kadenzabstand hervorrufen, verwenden unüblich lange Deklamationseinheiten. (Der Grund ist in Beisp. 47, einem Fugenthema, die bei solchen Themen gebräuchliche Verkleinerung der Notenwerte vom Anfang her.)

Eine andere Art metrischer Dehnung tritt in Beisp. 29 auf: Hier erhält statt der Anfangsilbe die *Kadenzsilbe* einen unüblich langen Notenwert. Es sei beachtet, daß die Anfangsdehnungen von Beisp. 31 und 47 im ersten Vers, die Kadenzdehnung von 29 im letzten Vers der Phrase erscheinen: eine Folge jenes allgemeinen Bestrebens, Unregelmäßigkeiten nicht nur an Anfang und Schluß des Einzelglieds, sondern auch auf höherer Ebene an Anfang und Schluß der Gruppe zu placieren. Zwischen Anfangsdehnung und Schlußdehnung werden wir auch weiterhin unterscheiden.

Im *ottonario* herrscht Viertaktigkeit vor, doch sind bei dieser Versart Kadenzabstand und Deklamationseinheit noch weiter verschiebbar als beim *settenario*. Es gibt sogar Zweitakter (56, 57). Daß bei gleicher Taktart neben der Deklamation von Beisp. 56 etwa die von 63 oder 64 möglich ist, hat seinen Grund in der besonderen Struktur des *ottonario*, der meist vier fast gleich-

wertige Wortakzente anbietet (auf der 3. und 7. sowie 1. und 5. Silbe). Ähnliches gilt für den decasillabo. Um den vier gleichberechtigten Wortakzenten gerecht zu werden, dehnt man ottonario und decasillabo gern auf vier Takte aus — mit vier gleichberechtigten Taktschwerpunkten —, obwohl im C-Takt bei reiner Achteldeklamation ein zweitaktiger Kadenzabstand noch möglich wäre. An der oberen Grenze der Deklamation ist andererseits bei Viertaktigkeit reine Vierteldeklamation noch möglich; diese Fälle (63, 64) wurden deshalb oben p. 123 als Ausnahme von der Regel vermerkt, daß die Deklamationseinheit mit der Taktart korreliert. Dafür korreliert, ebenfalls ausnahmsweise, in 63 und 64 primär die Tempovorschrift mit den relativ großen Werten und kompensiert sie mit dem Zweck einer nicht zu langsamen Sprechgeschwindigkeit. Diese dürfte in Beisp. 56 und 63 etwa gleich sein! Der ottonario kennt auch metrische Dehnungen: Seine ersten beiden Silben werden besonders häufig gedehnt, und zwar, um der dritten Silbe besonderes Gewicht zu geben (Beisp. 51, 52 und 66)¹⁶⁹. Dem Vorbild von Beisp. 51 scheint übrigens Beisp. 31 nachgebildet.

Im *quinario* und *senario* ist die Verschiebbarkeit der Deklamationseinheit und des Kadenzabstands äußerst gering. Nur Beisp. 15 und 16 verwenden je einen eintaktigen Vers. In Beisp. 77 werden die Eintakter nur durch untermischte quaternari ermöglicht. Normalerweise sind jedoch um 1720 bis 1730 *quinario* und *senario* zweitaktig vertont. Die Ausnahmen in Beisp. 5, 19, 23 und 24 sind klar als metrische Dehnungen zu identifizieren. 5 und 23 haben dieselbe Kadenzdehnung wie 29.

Mit 19 und 24 lernen wir zwei andere Arten der metrischen Dehnung kennen: In 19 wird sie durch das eingeschobene Melisma bewirkt, das den Kadenzabstand sogar auf vier Takte vergrößert. Die Kadenzsilbe ist wohl der bevorzugte, nicht aber der einzig mögliche Ort für solche eingeschobenen Melismen¹⁷⁰. In Beisp. 24 liegt als erster Vers der *senario* „*Ch'io sperì? Ma come?*“ zugrunde. Die erste Vershälfte wird verdoppelt und devisenartig vorausgeschickt; insgesamt ergeben sich drei Teilverse (es wären „*ternari*“), die durch zwei ebenso lange Instrumentaleinwürfe voneinander getrennt sind. Der zweite Einwurf trennt den Vers in der Mitte durch: Wir haben es mit einer metrisch relevanten Verteilung (Spezzatur) zu tun, die von der metrisch nicht relevanten Pausenzäsur im Innern (in Beisp. 29, 49, 50, 62 u. a.) zu unterscheiden ist (vgl. p. 142). In Beisp. 24 wird der Rhythmus nicht so sehr vom Vers bestimmt als vielmehr von den beiden eintaktigen Motiven, die im Wechsel von Singstimme und Orchester vorgetragen werden: Man kann hier beinahe von einem autonomen musikalischen Rhythmus

¹⁶⁹ R. Gerber hat dieser allerdings auffälligen Einzelheit, dort, wo sie im 3/8-Takt steht, den Rang eines eigenen Typus zuerkannt, freilich ohne die Implikation der Versart dabei zu bemerken (a.a.O. p. 65 ff.).

¹⁷⁰ Diese metrisch relevanten Melismen sind von den metrisch nicht relevanten Unterteilungsmelismen zu unterscheiden, die in vielen anderen Beispielen auftreten. Zu ihnen vgl. p. 144 ff.

sprechen. In den Beispielen 73 bis 75 folgt auf mehrere *settenari* ein *endecasillabo* bzw. *quinario*, je nachdem wie man die Versgrenzen legt. Wie hier die Gleichmäßigkeit der Versart verlassen wird, so auch die des Kadenzabstandes. Beisp. 74 zeigt Zwei- und Dreiakter wie bei normalen *settenari*, Beisp. 73 dagegen wendet verschiedene Arten der metrischen Dehnung sogar im selben Vers an: Der erste *settenario* ist durch Einschub eines Instrumentaltaktes (metrisch relevante Verteilung) und außerdem durch Kadenzdehnung auf fünf Takte angewachsen; der Schlußquinario enthält außer diesen beiden noch eine Anfangsdehnung und umfaßt trotz geringerer Silbenzahl ebenfalls fünf Takte¹⁷¹.

Das Gleichbleiben des Kadenzabstandes innerhalb einer Arie korreliert zunächst mit dem Gleichbleiben der Versart. Doch darüber hinaus ist der Grad gegenseitiger Abhängigkeit zwischen Versart und Kadenzabstand nach Versarten verschieden: Der Wechsel verschiedener Kadenzabstände, der im *quinario* und *senario* nur als metrische Dehnung, d. h. als Ausnahme von der Regel, möglich ist, tritt in den längeren Versarten regelmäßiger auf, ohne daß außergewöhnliche Dehnungen damit verbunden sein müssen — diese sind dort hingegen zusätzlich noch möglich¹⁷².

A k z e n t s c h e m a

Die Verse 1 und 2 von Beisp. 1 zeigen gleiche Vers- und Taktart, sowie gleichen Kadenzabstand von zwei Takten. Trotzdem ist ihr Rhythmus wesentlich verschieden, und zwar vermöge der unterschiedlichen Verteilung der Taktschwerpunkte auf die Silben. Im ersten Vers fallen die Taktschwerpunkte auf die erste

¹⁷¹ Die beiden im musikalischen Charakter so ähnlichen Vertonungen dürften unabhängig voneinander entstanden sein, da die Aufführungsdaten von Vincis bzw. Hasses *Artaserse* in Rom bzw. Venedig um höchstens drei Wochen auseinanderliegen.

¹⁷² J. A. Scheibe geht in seinem *Critischen Musikus* mehrmals auf die „Sylbendehnungen“ ein: 1. Theil, Hamburg 1738, p. 67 f.; 2. Theil, Hamburg 1740, p. 47 f. und 94. An der letztgenannten Stelle heißt es: „Ich verstehe aber allhier unter der Sylbendehnung das, wenn man eine Sylbe über ihre natürliche Größe, mit der man sie eigentlich ausspricht, ausdehnet, und durch mehr oder längere Noten verlängert: Also, das man entweder Lauffer, Coloraturen oder auch nur durch Haltungen, die die gewöhnliche Größe überschreiten, darauf setzt . . .“. Ganz unbefangene postuliert Scheibe die Existenz einer „natürlichen“ oder „gewöhnlichen“ Deklamationseinheit. Möglicherweise denkt er bei der „natürlichen Größe, mit der man sie eigentlich ausspricht“, sogar an ein „natürliches“ Sprechtempo. Zur Frage eines solchen „Normalfalls“ vgl. besonders p. 138 f. Ebenso wie der hier verwendete Begriff der „metrischen Dehnung“ würde auch der auf p. 141 eingeführte Begriff der „rhythmischen Dehnung“ unter Scheibes Begriff der „Sylbendehnung“ fallen. Es erscheint übrigens nicht notwendig, entsprechend zur „metrischen Dehnung“ den Begriff der „metrischen Kürzung“ einzuführen. Eintaktige Verse sind in den längeren Versarten überhaupt nicht möglich, im *quinario* aber nur unter ganz besonderen Bedingungen (Beisp. 15 u. 16), die als Extremfälle den Begriff nicht genügend ausfüllen könnten. Auch Scheibe hat ihn nicht.

und vierte Silbe, im zweiten Vers auf die zweite und vierte Silbe, während die erste Silbe Auftakt ist. Was sie unterscheidet, nenne ich das „Akzentschema“: In ihm ist festgelegt, welche Silben des Verses mit einem Taktschwerpunkt zusammenfallen. Entsprechend dem oben Gesagten gehört zu ihnen gewöhnlich die den Primärakzent tragende Silbe. Es ist aber mindestens noch ein weiterer Taktschwerpunkt verfügbar, je nach Kadenzabstand, den das Akzentschema somit notwendig voraussetzt. Unser Beispiel zeigt, daß zusätzliche Taktschwerpunkte verschiedenen Silben zugeteilt werden können.

Die Verteilung der Taktschwerpunkte auf die Silben richtet sich insoweit nach dem Wortakzent, als akzentuierte Silben eher für die musikalische Akzentuierung in Frage kommen als nicht akzentuierte Silben. Da die Versart innerhalb einer Arie gewöhnlich gleichbleibt, bleibt ungefähr in dem Maße, in dem eine Versart festgelegte Wortakzente hat, auch das Akzentschema innerhalb einer Arie erhalten. Nun ist in den geradzahligen Versarten (vgl. o. p. 114) die Verteilung der Wortakzente fester - in ihnen bleibt somit auch das Akzentschema eher erhalten (am meisten in senario und decasillabo), in den ungeradzahligen ist es weniger konstant (am wenigsten im endecasillabo). Der Wechsel von Abtakt zu Auftakt etwa fällt in Beisp. 1, im quinario, kaum auf - im senario dagegen wäre er eine singuläre Ausnahme. Hinsichtlich der Konstanz des Akzentschemas sind die geradzahligen von den ungeradzahligen Versarten ähnlich verschieden wie hinsichtlich der Konstanz des Kadenzabstandes die kürzeren von den längeren (vgl. o. p. 129).

Ich stelle das Akzentschema graphisch folgendermaßen dar: Die Ordnungszahlen der auf einen Taktschwerpunkt fallenden Silben werden hintereinander gesetzt. (Die nach der Skansion zu elidierenden Silben werden nicht mitgezählt.) Feinere Akzentabstufungen innerhalb der Takte sind nicht berücksichtigt. Die Ordnungszahlen der Primärakzente sind unterstrichen. Taktschwerpunkte, die auf eine Pause fallen, werden mit „0“ angezeigt. Die Schrägstriche bezeichnen die Versgrenze. Der Kadenzabstand, der als notwendige Voraussetzung im Akzentschema impliziert ist, ergibt sich aus der Anzahl der zwischen zwei Schrägstrichen stehenden Ordnungszahlen. Im Folgenden werden einige der in den Beisp. 1 bis 77 vorhandenen Akzentschemata exemplarisch beschrieben.

Beisp. 5

$\frac{3}{8}$: 2 4/2 4/2 4 5/

Die Kadenzdehnung erhöht den Kadenzabstand des dritten Verses auf drei Takte, sonst bleiben die Akzentstellen gleich. 2 4/ oder 1 4/ sind die normalen Akzentschemata des quinario.

Beisp. 6

$\frac{3}{4}$: 1 4/1 4/

Im zweiten Vers wird gegen die Wortbetonung akzentuiert, die hier auf der zweiten Silbe liegt. Das Akzentschema bleibt gleich trotz unterschiedlicher Verteilung der Wortbetonungen: ein Vorgang, der sich öfter beobachten läßt.

Damit scheint die musikalische Vertonung jene Anschauungsweise in der literarischen Metrik zu unterstützen, derzufolge es in einem Vers neben den Wortakzenten noch die von ihnen unabhängige Qualität des „Versakzentes“ geben soll. Diese Auffassung, der z. B. der settenario als „jambisch“ gilt, geht zurück auf jene Übertragung des antiken Quantitätsschemas auf die modernen Sprachen, das die gesamte humanistische Tradition in Literatur- und Musiktheorie kennzeichnet. Diese Übertragung ist selbstverständlich irrig, mag sie auch, nach Art eines produktiven Mißverständnisses, zur Entstehung der literarischen und musikalischen Metra des Abendlandes vieles beigetragen haben. Während Opitz die deutsche Poesie so einzurichten versuchte, daß die Wortakzente stets mit der - fiktiven - Silbenquantität zusammenfielen, suchte Chiabrera (vgl. o. p. 112), eher umgekehrt, zu den vorhandenen (rein akzentrhythmischen) italienischen Versarten das jeweilige quantitätsrhythmische Analogon in der antiken Metrik auf. Jedenfalls darf es nicht verwundern, wenn im 18. Jahrhundert die einflußreichsten Musiktheoretiker (Scheibe, Marpurg, mit gewissen Einschränkungen sogar Mattheson) nicht in der Lage sind, zwischen Wortbetonung und Silbenquantität zu unterscheiden. Die falsche Terminologie hat sich auch auf den rein musikalischen Bereich ausgewirkt: Nur von der humanistischen Tradition her ist die wohl auf W. C. Prinz zurückgehende Unterscheidung zwischen „quantitas extrinseca“ (= Notenwert) und „quantitas intrinseca“ (= Taktakzent) der Noten zu verstehen¹⁷³.

Als ein Beispiel für viele sei die Formulierung zitiert, die J. A. Scheibe der „quantitas intrinseca“ gibt: „Ich nenne aber allhier das lang, was den natürlichen Accent hat, als da sind alle anschlagende Noten, das nenne ich hingegen kurz, was keinen Accent hat, als nemlich alle durchgehende Noten...“ (*Der critische Musikus*, Theil 2, p. 87 f.).

Waren Akzent und Länge einmal gleichgesetzt, der Taktschwerpunkt als eine „quantitas“ charakterisiert, so konnte in der Versvertonung überall dort, wo der Taktschwerpunkt nicht mit dem Wortakzent zusammenfiel, die musikalische Akzentuierung zum Repräsentanten der fiktiven Silbenquantität, d. h. des „Versakzents“ werden.

¹⁷³ Vgl. H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts*, AfMW X (1953), p. 116 f. Vgl. auch E. Apfel, *Bemerkungen...* (Literaturverzeichnis), p. 36.

Der zweite Vers von Beispiel 6 wäre nach dieser irrigen Theorie als „katalektischer daktylischer Dimeter“ zu erklären, allein von der musikalischen Akzentuierung her. Die erste Silbe ist weder der Wortbetonung nach, noch als Notenwert bevorzugt - ihr eignet nur die fiktive „quantitas intrinseca“, weil sie nun einmal am Taktanfang steht.

Es gibt aber im Bereich des Verses keinen Widerspruch zwischen Wortakzent und „Versakzent“, da es keinen „Versakzent“ gibt; es gibt nur in der musikalischen Vertonung öfters einen Widerspruch zwischen Wortakzent und Taktschwerpunkt, vor allem weil die Taktschwerpunkte in regelmäßigen Abständen wiederkehren, die Wortakzente dagegen nicht¹⁷⁴.

Freilich gibt es italienische Versarten, in denen die Placierung der Wortakzente sehr regelmäßig ist und kaum Ausnahmen duldet, etwa den senario und den decasillabo. Man sollte es mit dieser Feststellung bewenden lassen.

Beispiel 9:

C: 0 4/0 4/0 4/

Der erste Taktschwerpunkt des zweitaktigen Kadenzabstandes fällt auf eine Pause. Es wäre sinnlos, die Pause zum vorhergehenden Vers zu zählen, da sie keine piano-Verskadenz mehr aufnehmen könnte. Entsprechendes gilt für Beisp. 13, wo der Taktschwerpunkt mit der angebundenen Sechzehntelnote zum folgenden Vers gehört.

Beisp. 11

C: 1 4/0 4/0 4/

Die beiden ersten textlich streng korrespondierenden Verse werden harmonisch, melodisch und vor allem rhythmisch als Kontrast realisiert. In ganz ähnlicher Funktion erscheint der Wechsel Abtakt - Auftakt beim settenario in Beisp. 37.

Beisp. 14

♩: 1 4/2 5/

Die sdrucciolo-Endung des ersten Verses ändert nichts an Kadenzabstand und Akzentschema. Beide sind übrigens mit dem textgleichen Beisp. 3 identisch, bei

¹⁷⁴ Anderer Meinung ist H. Engel, *Zur italienischen Prosodie*, Kongreßbericht Ges. f. Musikforschung, Hamburg 1956, BVK 1957, p. 85-87. Wenn er von der „Kunst der Madrigalisten“ spricht, „den Versakzent musikalisch zu beachten und doch den Wortakzent, wo er zum Versakzent im Widerspruch steht, zu bringen“, dann meint er damit nicht nur, daß es den Versakzent gibt, sondern außerdem, daß es bei den Madrigalisten des 16. Jahrhunderts einen Taktschwerpunkt gibt, vgl. die Beispiele a.a.O.

Divergenz von Taktart und Notenwerten. Hier wie dort geht der abtaktige Beginn gegen den Wortakzent. Im zweiten Vers finden wir das metrische Umschlagen der Verskadenz, die so nach vorn verschoben ist, daß entgegen dem Wortakzent erst die letzte Silbe des piano-Verses auf den Taktschwerpunkt fällt. Ein entsprechendes Beispiel im ottonario ist der erste Vers von 63. Trotz piano-Vers wird die musikalisch männliche Endung bevorzugt. Die Technik ist allgemein verbreitet und wird besonders am Ende längerer Gesangsabschnitte angewendet. In Beisp. 14 sind die Unregelmäßigkeiten, d. h. die Abweichungen von der Wortbetonung, an Anfang und Ende der zwei Verse umfassenden Phrase placiert. Es geschieht mit ihnen dasselbe wie so häufig mit den metrischen Dehnungen: Kadenzdehnung erfolgt im letzten, Anfangsdehnung im ersten Vers einer mehrere Verse umfassenden Phrase (vgl. o. p. 127). Das metrische Umschlagen ist allerdings nicht mit einer Kadenzdehnung zu verwechseln (etwa in Beisp. 5, 29 usw.), da hier kein zusätzlicher Taktschwerpunkt erreicht wird. Aus demselben Grund ist der Beginn von Beisp. 14 keine Anfangsdehnung.

Beisp. 15

C: 0 4/4/0 4/0 4/

Beisp. 16

C: 0 4/4/4/

In beiden Beispielen liegt der seltenere und nur beim quinario bzw. noch kürzeren Versen mögliche Fall von eintaktigen Kadenzabständen vor. Der zweite Vers muß dazu eng an den ersten angebunden werden. Während Beisp. 15 sich nach gleichsam überhastetem Beginn in Zweitakter einschwingt, folgt in Beisp. 16 noch ein weiterer Eintakter. Ebenfalls zwei eintaktige Verse (quadernari) bringt Beisp. 77.

Beisp. 19

³/8: 2 5/2 5 5 5/

Der zweite Vers enthält eine metrische Kadenzdehnung, die als Melisma ausgeführt wird. Über die einfache Wortbetonung hinaus ist „grandezza“ ein semantisch bedeutsames Wort, das im Sinne der zeitgenössischen Theorie eine besondere „emphasis“ rechtfertigt. (Vgl. J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, p. 174 ff.) Das Akzentschema unterscheidet sich von der Kadenzdehnung

etwa in Beisp. 5 dadurch, daß die letzte Silbe des piano-Verses keinen Takt-
schwerpunkt erhält. Das Akzentschema 2 5/ ist die reguläre Vertonung des
senario.

Beisp. 30

$\frac{3}{8}$: 2 4 6/1 4 6/

Die Akzentschemata beider Verse sind im settenario etwa gleich häufig. Um so
weniger fällt es auf, daß der zweite Vers gegen die Wortbetonung deklamiert;
der musikalische Wechsel Auftakt-Abtakt ist dem Komponisten wichtiger, ein
umgekehrter Fall etwa zu Beisp. 11. Vgl. auch Beisp. 33.

Beisp. 31

$\frac{3}{8}$: 1 2 4 6/

Gleich zwei unbetonte Anfangsilben geraten in akzentuierte Stellung, die erste
ren settenario-Schemata 1 4 6/ und 2 4 6/ beide eine Silbe ohne Wortakzent
musikalisch hervorheben würden, neutralisieren sich in dieser Kombination die
durch eine Anfangsdehnung. Während bei diesem Vers die beiden gebräuchliche-
Hervorhebungen eher gegenseitig. Die eigentlichen Wortakzente auf der vierten
und sechsten Silbe sind nur noch melodisch hervorgehoben. Der Vers sieht wie
eine settenario-Variante von Beisp. 51 und 52 aus.

Beisp. 32

$\frac{6}{8}$: 1 6/2 6/

Es handelt sich um einen echten $\frac{6}{8}$ -Takt; die jeweils vierte und siebte Silbe hat
aber einen nur wenig schwächeren musikalischen Akzent. Der Unterschied zum
 $\frac{3}{8}$ -Takt ist gering: das Akzentschema würde dann $\frac{3}{8}$: 1 4 6 7/2 4 6 7/ lauten
(metrische Dehnung beider Kadenz).

Beisp. 46

2: 1 0 6/0 2 6/

Daß im ersten Vers der mittlere Taktschwerpunkt für die Deklamation ausge-
spart bleibt, setzt den abtaktigen Beginn als emphatischen Ausruf besonders
deutlich ab, nach Art einer Devise oder Überschrift (Anrede). Auch melodisch
und durch die Baßgliederung erhält das Anfangswort Devisencharakter.

Beisp. 49

$\frac{3}{8}$: 1 3 4 7/1 3 5 7/

Der zugrundeliegende Vers lautet „Fiumicel ch'ha picciol'onde“. Die überzäh-
lige Silbe „lo“ entsteht durch Auflösung einer Apokope. Während der zweite
Vers die normale Akzentverteilung des ottonario enthält, ist im ersten Vers ein
Taktschwerpunkt auf die vierte Silbe vorgerückt, der Wortakzent wird nur noch
melodisch beachtet. Die syntaktisch analoge Gliederung beider Verse in Subjekt-
Relativsatz und Prädikat-Adverbiale soll auch musikalisch zum Ausdruck kom-
men. Obwohl die Arie im $\frac{3}{8}$ -Takt steht, sind die ungeradzahigen Takte schein-
bar musikalisch „leichter“, die geradzahigen „schwerer“, also der umgekehrte
Fall zu Beisp. 32.

Beisp. 53

$\frac{6}{8}$: 1 3 3 7/1 3 5 7/

Beisp. 60

C: 1 3 3 7/1 3 5 7/...

Die Akzentschemata der ersten beiden Verse sind gleich, trotz abweichender
Taktart und Deklamation. Mit der Dehnung der dritten Silbe wird der im
Text angelegte Binnenreim überspielt, was in Beisp. 53 dem mehr zusammen-
bindenden als unterteilenden Charakter des $\frac{6}{8}$ -Takts entspricht.

Beisp. 56

C: 3 7/3 7/

Bei nur zweiktigem Kadenzabstand erhalten im ottonario die erste und fünfte
Silbe keinen Taktschwerpunkt mehr. Der Akzentstufung nach stehen sie diesem
aber zunächst.

Beisp. 58

C: 1 3 7/...

Beisp. 59

C: 1 5 7/...

Bei dreitaktigem Kadenzabstand fällt von den fast gleichstark akzentuierten ottonario-Silben 1, 3 und 5 eine für den Taktschwerpunkt aus. Beisp. 58 ist die konventionelle Lösung mit den längeren Notenwerten am Anfang; das Akzentschema gleicht dem von Beisp. 66. In Beisp. 59 hängt die besondere Lösung mit der semantischen Struktur des Textes zusammen: Die Akzente fallen auf die Anfangsilben der drei semantisch bedeutsamen Wörter.

Beisp. 68

C: 3 9/3 9/

Außer der dritten und neunten Silbe hat im decasillabo noch die sechste einen Wortakzent, der hier musikalisch dem der Taktschwerpunkte zunächst steht. Setzt man ihn mit den übrigen Akzenten gleich, so kommt man zu einem $\frac{2}{8}$ -Takt, was die hier gelockerte Korrelation zwischen Taktart und Deklamations-einheit (Zweiunddreißigstel!) wiederherstellen würde. Das Akzentschema lautete dann:

$\frac{2}{8}$: 0 3 6 9/0 3 6 9/.

Alle übrigen decasillabo-Beispiele (69 bis 72) folgen in verschiedenen Taktarten dem für diese Versart regulären Akzentschema 1 3 6 9/.

Beisp. 73

$\frac{3}{4}$: 1 0 3 6 7/2 6/2 6/1 2 0 4 5/

Zwei piano-Verse, die mit verschiedenen Mitteln auf fünf Takte auseinandergezogen sind, flankieren zwei reguläre zweitaktige versi tronchi. Die Symmetrie der ganzen Phrase wird gegen die Textvorlage erreicht, die aus drei settenari und einem quinario bzw. zwei settenari und einem endecasillabo besteht.

Beisp. 76

Hem.

$\frac{3}{8}$: 1 4 6 8 10 10 11/2 4 6 11/

Der endecasillabo wird in den Arien um 1720 bis 1730 dort, wo er überhaupt noch im Text auftritt, gewöhnlich als Zusammensetzung aus settenario und quinario vertont. Wo er, wie hier, als eine einzige Phrase vertont wird, bedient sich der Komponist traditionsgemäß des Kunstmittels der Hemiole, um trotz seiner Länge den Vers als Einheit erscheinen zu lassen. Im ersten Vers ist ein hemiolischer Rhythmus nur angedeutet; er genügt aber bereits, um wenigstens die ersten neun Silben eng zusammenzufassen, während mit der (aus semanti-

schon Gründen) gedehnten Kadenzsilbe ohnehin ein neuer Abschnitt beginnt (an dieser Stelle setzen auch die Violinen mit einer Imitation des Melodieanfanges ein). Im zweiten Vers steht eine echte Hemiole. Sie beginnt an der Stelle, wo die Zäsur nach dem Anfangs-settenario eintreten müßte, nämlich nach der Silbe „si“ - die Zäsur wird überspielt, indem der ganze Rest des Verses bis auf die Schlußsilbe dem „si“ durch die Hemiole akzentmäßig untergeordnet wird. Dies wirkt wie ein energisches Zusammenraffen des ganzen zweiten Versteils; es kommt nicht etwa durch Beschleunigung des Rhythmus, sondern rein metrisch durch den Übergang vom $\frac{3}{8}$ -Takt zum $\frac{3}{4}$ -Takt zustande. Daß die Hemiole in ein metrisches Umschlagen und eine musikalisch männliche Endung ausmündet, ist bei den späten endecasillabo-Vertonungen die Regel; der frühe Scarlatti kennt noch piano-Endungen nach einer Hemiole. Metrisches Umschlagen und Hemiole sind jedenfalls voneinander ablösbar, wenn auch ersteres im ternären Takt oft hemiolisch rhythmisiert ist (vgl. Beisp. 74, Schluß).

D e k l a m a t i o n s r h y t h m u s

Die Beispiele 3 und 14, 53 und 60 haben gleichen Kadenzabstand und gleiches Akzentschema. Trotzdem ist ihr Rhythmus deutlich verschieden. Dies liegt z. T. daran, daß das Akzentschema die Taktart nicht impliziert (sie mußte deshalb in der Darstellung der Akzentschemata explizit an den Anfang geschrieben werden), die in diesen Beispielpaaren verschieden ist. Doch selbst die in derselben Taktart stehenden Beispiele 22 und 25 unterscheiden sich noch deutlich in der Verteilung der Notenwerte auf die einzelnen Silben. Wir nennen diese Verteilung den Deklamationsrhythmus.

Welchen Kadenzabstand ein Vers bei festliegender Takt- und Versart überspannt, ist relativ festgelegt; doch gibt es die Ausnahme der metrischen Dehnungen, und außerdem ist der Freiheitsgrad der längeren Versarten höher als der der kürzeren. Welches Akzentschema ein Vers bei festliegender Takt- und Versart sowie festliegendem Kadenzabstand erhält, ist schon weniger festgelegt: Abgesehen von den Ausnahmen des metrischen Umschlagens und der Hemiole ist der Freiheitsgrad der ungeradzahigen Versarten (z. B. des settenario) höher als der der geradzahigen (z. B. des decasillabo). Es fragt sich, inwieweit man noch die verschiedenen möglichen Deklamationsrhythmen in „Normalfälle“ und „Varianten“ unterscheiden kann. Es gibt bei festliegender Taktart eine praktische untere Grenze der Deklamationseinheit, da sonst die Sprechgeschwindigkeit nicht mehr ausführbar oder nicht mehr verständlich wäre. Es gibt bei festliegendem Akzentschema auch eine obere Grenze der Deklamationseinheit, da zwischen zwei Taktschwerpunkten eben kein längerer Notenwert verfügbar ist als der eines ganzen Takts. Innerhalb dieser Grenzen liegen aber gewöhnlich noch zwei

bis drei Diminutionsebenen, z. B. im $\frac{3}{8}$ -Takt Achtel und Viertel, im $\frac{3}{4}$ -Takt Achtel und Halbe usw. Wie die Verteilung dieser zur Verfügung stehenden Notenwerte auf die einzelnen Silben ausfällt, scheint überhaupt keiner Regel unterworfen. Oder ist etwa die gleichmäßige Verteilung eines C-Takts auf zwei Silben (J J) als der „Normalfall“, die ungleichmäßige Verteilung (J J) dagegen als die „Variante“ anzusehen? J. A. Scheibe (vgl. p. 179 Anm.) scheint sich dafür entschieden zu haben, wenn er eine „natürliche Größe“ der Silben annimmt, „mit der man sie eigentlich ausspricht“. Ich möchte in dieser Frage lieber nicht entscheiden, dafür aber einige Hinweise geben, wie man die verschiedenen Deklamationsrhythmen gruppieren kann.

1. Nicht in allen Taktarten und nicht auf allen Diminutionsebenen ist gleichmäßige Verteilung der Notenwerte möglich. Nur gewaltsam ließe sich ein ternärer Takt auf zwei Silben, ein binärer auf drei Silben gleichmäßig aufteilen. In diesen Fällen ist also gemischte Deklamation, d. h. die Verwendung von mindestens zwei verschiedenen benachbarten Diminutionsebenen, das Naheliegendere. Umgekehrt bietet sich dort, wo ein ternärer Takt auf drei Silben, ein binärer auf zwei oder vier Silben aufgeteilt werden soll, die gleichmäßige Deklamation wie von selbst an, während die gemischte Deklamation hier sogar zu weiter auseinanderliegenden Diminutionsebenen greifen müsste (mindestens J J statt J J).
2. In Beisp. 25 fällt die Viertelnote auf den Taktschwerpunkt, während das Achtel an unbetonter Stelle steht - in Beisp. 22 ist es umgekehrt. Die Längenverteilung zweier verschiedener Notenwerte mit oder gegen den Taktschwerpunkt, die im ersten Fall einen flüssigeren, im zweiten Fall einen mehr synkopisch pointierten Deklamationsrhythmus hervorbringt, läßt sich durch alle Vers- und Taktarten hindurchverfolgen, vgl. Beisp. 10, 23, 26, 57, 61, 67 und 72 für den „synkopischen“ Rhythmus im binären Takt, Beisp. 2, 27 (Verskadenzen), 34, 48, 54 und 55 im ternären Takt. Die umgekehrte Längenverteilung kommt wesentlich seltener vor, vgl. für den binären Takt u. a. Beisp. 14, 25, 44, 62, für den ternären Takt Beisp. 5, 30, 33 usw.¹⁷⁵
3. Untersuchen wir die Verteilung der Notenwerte über ganze Takte hinweg, die gewöhnlich zwei bis vier Silben und oft mehr als zwei verschiedene

¹⁷⁵ W. Fischer (Literaturverzeichnis, p. 47 ff.) hat den Unterschied zwischen dem (flüssigeren) „Cantabile-Rhythmus“ und dem (synkopischen) „alla lombarda-Rhythmus“ geradezu mit rhythmischen Grundtendenzen der Klassik und des Barock gleichgesetzt. Sicher geht er damit zu weit; auch scheint der Verwendungsbereich der beiden Rhythmus-Arten von der betreffenden Versart mitabhängig. Eine nur scheinbar größere Präzision gegenüber diesen vagen Umschreibungen erbringt die zeitgenössische Lehre von den „Klangfüßen“ (vgl. J. Matheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 2. Theil, 6. Hauptstück = p. 160 ff.). Mit der Gleichsetzung der Rhythmen mit den antiken Versfüßen ist nichts gewonnen.

Notenwerte enthalten, so ergeben sich weitaus kompliziertere Unterscheidungen. Im zweiten Vers in Beisp. 53 werden drei verschiedene Notenwerte auf drei Silben in der Weise verteilt, daß vom Taktschwerpunkt an die Silbenlänge abnimmt: Die Folge Dreiachtelnote-Viertelnote-Achtelnote könnte man als eine „fallende“ Längenverteilung bezeichnen. Umgekehrt „steigt“ in Beisp. 54 bei ebenfalls drei Silben die Länge an. In Beisp. 7 und 8, zweiter Takt, ist die dritte Silbe gegenüber der zweiten bevorzugt, der punktierte Rhythmus ist „fallend-steigend“; umgekehrt ist der ebenfalls punktierte Sarabanderhythmus von Beisp. 17 und vielen anderen „steigend-fallend“. Es ist aber das Verhältnis der Notenwerte nicht nur zum Taktschwerpunkt, sondern auch zu den Unterteilungsakzenten mit einzubeziehen. Im allgemeinen „fällt“ die Akzentuierung der Unterteilungswerte vom Taktbeginn her ab. Somit stellt sich die Längenverteilung in Beisp. 53 als Analogie zum Akzentgefälle dar, während in Beisp. 54 die Akzentstufen nicht mit den Notenwerten ansteigen. Wieder in anderer Weise durchkreuzen sich Notenwerte und Akzentgefälle etwa im binären Takt: In Beisp. 22 ist die dritte Silbe des Takts mit einem Achtel genauso lang wie die erste, doch akzentmäßig benachteiligt; in Beisp. 25 fallen von der ersten zur zweiten Silbe Notenwert und Akzent, von der zweiten zur dritten Silbe fällt bei gleichbleibendem Notenwert der Akzent noch weiter ab.

4. Selbstverständlich ergäbe sich ein Ringtausch der Charakterisierungen „fallend“, „steigend“ usw., je nachdem, ob man vom Taktschwerpunkt an oder auf ihn zu rechnet. Dies wird davon abhängen, welche Silbengruppe innerhalb des Verses man als rhythmische Einheit hört. Zwar bilden meist alle Silben eines Verses eine rhythmische Einheit, die auf den Primärakzent, den Beginn der Verskadenz, als ihren Zielpunkt hinstreben scheint. Die Beispiele zeigen aber, daß gerade von diesem Punkt an der Deklamationsrhythmus häufig in charakteristischer Weise umschlägt. Die Verskadenz wird oft anders rhythmisiert als alles Vorausgehende, als der „Verskörper“. Worin besteht vorzugsweise dieser Unterschied? Im verso sdrucchiato sind drei Kadenzsilben zu vertonen: Obwohl „fallende“ Längenverteilung denkbar wäre, notieren die Komponisten der Zeit stets „fallend-steigende“ Längenverteilung (Beisp. 7, 8, 14 und 33), oder höchstens gleichmäßige Längenverteilung (Beisp. 3). Ganz gewiß könnte die Sprachwissenschaft hieraus Schlüsse ziehen. Die Sprachwissenschaft unterscheidet bei der Aussprache proparoxytoner Wörter zwischen „fallender“ und „hüpfender“ Druckverteilung¹⁷⁶. Es besteht aber immer noch ein auffallender Unter-

¹⁷⁶ Vgl. H. Lausberg, *Romanische Sprachwissenschaft I* (= Slg. Göschen 128/128a), Berlin 1963, p. 108 f.

schied zwischen den „fallend-steigenden“ Kadenz etwa des ersten und dritten Verses von Beisp. 8: Die erstere, die mit ihren größeren Notenwerten den ganzen Takt ausfüllt, schwingt vergleichsweise gemächlich aus, während die letztere energisch verknappt ist. Dabei entsteht anschließend eine Viertel-pause. Ähnlich verknappt sind die Kadenz von Beisp. 33. Beim *verso piano* ist der Unterschied zwischen ausschwingender und verknappter Verskadenz noch auffälliger, vgl. etwa die beiden Verse von Beisp. 40. Beliebt ist aber auch ein wirkungsvolles Entgegenstemmen der verknappten Kadenz gegen einen vorher eher breit ausschwingenden Deklamationsrhythmus innerhalb des Verses: vgl. Beisp. 60, 61, 64. Bei solchen verknappten Kadenz wird der Akzentsilbe nur eine relativ kurze Deklamationseinheit zugestanden; ob jedoch die folgende, letzte Silbe des Verses einen längeren Wert erhält, so daß innerhalb der Verskadenz ein steigender Deklamationsrhythmus entsteht (Beisp. 10, Schluß, und viele andere), oder ob auch sie etwas durch anschließende Pause verkürzt wird, zwischen diesen beiden Möglichkeiten scheint kein relevanter Unterschied zu bestehen – allenfalls in bezug auf Anwendung oder Nichtanwendung der verstrennenden Pause (vgl. u. p. 142). „Fallender“ Rhythmus ist auch beim *verso piano* noch selten: Beisp. 53, sowie Beisp. 7 nach vorhergehendem „fallend-steigenden“ *sdrucchiolo*. Auch bei den Kadenzdehnungen ist zwar die Längenverteilung meistens fallend (Beisp. 5, 19, 23 usw.), nicht aber die Akzentfolge.

Man kann die Beobachtung, daß die Verskadenz relativ knapper rhythmisiert ist als der vorangehende Teil des Verses, für die Zeit um 1720 bis 1730 verallgemeinern – breitere Verskadenz dienen eher besonderen Effekten (wie bei der Kadenzdehnung) oder sollen aufeinanderfolgende Verse enger verbinden (Beisp. 40). (Dies übrigens in krassem Gegensatz zur Rhythmisierung der Verskadenz in der italienischen Opernmusik hundert Jahre später, etwa bei Bellini, wo die gedehnten Kadenz zu einer festen Manier geworden sind.) Für das frühe 18. Jahrhundert wiederholt sich somit auf der Ebene des Gesamtverses jenes Verhältnis zwischen Akzent und Notenwert, wie es auf der Ebene des einzelnen Takts im „lombardischen“ Rhythmus statthat: Die am stärksten akzentuierte Silbe des Verses bekommt eher einen kürzeren Notenwert als die übrigen relativ akzentuierten Silben, so wie im „lombardischen“ Rhythmus die am stärksten akzentuierte Silbe des Takts kürzer ist als die folgenden.

5. Welche Diminutionsgrade kommen bei den bisher beschriebenen unterschiedlichen Längenverteilungen zur Anwendung? Die unter 2. angegebenen Längenverteilungen verhalten sich nur wie 1:2 oder 2:1; in den unter 3. gegebenen Beispielen kommen Verhältnisse von 1:3 bzw. 2:3 hinzu. Je nach Unterteilungsart des Taktes und der Anzahl der auf einen Takt fallenden Silben

ist das Hinzunehmen der dritten Proportionsstufe unumgänglich. Bei binärer Unterteilung verlangt die Folge lang-kurz mindestens das Verhältnis 3:1, die Folge kurz-lang mindestens das Verhältnis 1:3 (Beispiele 40, 63 und 64, jeweils zweiter Takt, u. a.). Wo ein Takt mehr als zwei Silben enthält, treten noch kompliziertere Proportionen auf: Beisp. 36, erster Takt 2:2:1:3. Oft wird die dritte Proportionsstufe sogar überschritten. Betrachten wir die Anfänge von Beisp. 11 und 12: Um die drei Silben im C-Takt in einem „fallenden“ Längenverhältnis anzuordnen, ist gar kein einfacheres Verhältnis möglich als das vorliegende, 4:3:1. Dieser Rhythmus bestimmt denn auch viele Versanfänge mit dem Akzentschema 1 4... im geraden Takt: Die Unterteilung der dritten unter die zweite Silbe stellt sich wie von selbst ein. Kommt erst die dritte Silbe auf den ersten Taktschwerpunkt, so ergibt sich wie von selbst die entsprechende Umstellung 3:1:4 (Beisp. 68). In allen diesen Fällen werden ohne Zwang schon drei benachbarte Diminutionsgrade verwendet. Somit wäre es unangebracht, eine scharfe Grenze zwischen diesen Fällen und solchen ziehen zu wollen, wo das Hinzunehmen der dritten Diminutionsebene durch „Überpunktierung“ entsteht: In Beisp. 74 müßte im vierten und sechsten Takt die zweite Note freilich kein Sechzehntel sein – das „Steigen“ und „Fallen“ der Längen bliebe dennoch gleich, wie das Gegenbeispiel 73 illustriert. Dasselbe gilt für die „Überpunktierung“ von Beisp. 33. Die Sechzehntelebene ist aber in diesen Takten ohnehin vertreten; zwischen „normaler“ und „Über“punktierung sollte man also hier nicht unterscheiden¹⁷⁷.

6. Hingegen liegt eine wirkliche rhythmische Besonderheit in Beisp. 13, 53 und 60 vor. Hier wird jeweils eine Silbe so sehr gedehnt, daß sie den nächsten Taktschwerpunkt erreicht. Es ist angebracht, in diesen Fällen von einer (nur) „rhythmischen Dehnung“ zu sprechen, im Unterschied zur „metrischen Dehnung“ (vgl. o. p. 127). Bei Beisp. 53 und 60 handelt es sich jedenfalls nicht um eine solche: Was der einen Silbe gegeben wird, wird den anderen Silben noch innerhalb desselben Verses wieder genommen. Die nur rhythmische Dehnung wirkt sich nicht auf den Kadenzabstand aus, sondern nur auf das Akzentschema.

Neben der rhythmischen Dehnung zum Taktschwerpunkt hin gibt es auch eine solche vom Taktschwerpunkt aus zurück. Gewöhnlich findet sie sich am Versanfang: Die erste, auf einen Taktschwerpunkt fallende Silbe wird an einen „Auftakt“ angebunden (vgl. Beisp. 42, Wiederholung des zweiten Verses). Es handelt sich um eine besonders seit Hesses früheren Opern beliebte

¹⁷⁷ Gemessen an der Anzahl der in den betreffenden Takten von 73 und 74 verwendeten verschiedenen Notenwerte ist Beisp. 73 sogar vielschichtiger gebaut: Die „Über“punktierung von 74 ist somit auch eine rhythmische Angleichung. Man beachte übrigens auch das verschiedene melodische Profil der Vergleichstakte.

rhythmische Manier, die man als auskomponiertes „tempo rubato“, nämlich als ein „zu früh Einsetzen“ verstehen kann. Entsprechend wäre der umgekehrte Fall ein „zu spät Aufhören“.

Anders liegt der Fall im neunten Takt von Beisp. 75 („Palma“), wo Auftakt und Taktschwerpunkt verschiedene Tonhöhen haben. Eher als um eine Dehnung handelt es sich hier um eine unregelmäßige Textunterlegung unter einen vorgegebenen musikalischen Rhythmus. Sie erinnert an ähnliche Erscheinungen im 17. Jahrhundert. Vgl. auch Beisp. 12 und 76.

7. Oftmals sind in die Verse Pausen eingestreut. Soweit sie keine metrischen Dehnungen mit sich bringen, kann man ihren Notenwert der vorangehenden Silbe zuschlagen; für die relative Längenverteilung der Notenwerte auf die Silben ist es unerheblich, ob einer Silbe bei gleichem Gesamtwert nur Tongebung oder Tongebung plus Phrase zukommt. Man könnte die mit Pausen durchsetzten Rhythmen als Varianten der nicht mit Pausen durchsetzten ansehen, z. B. Takt 6 von 74 als Variante des Beginns von 33.

Der Unterschied liegt nicht im Rhythmus, sondern in der Artikulation. An Handschriften der Zeit ist zu beobachten, daß bei der staccato-Artikulation der Streichinstrumente die Schreibweise durchaus zwischen der expliziten Vorschrift „staccato“ sowie zwischen Stakkatopunkten (Beisp. 18, 48 und 54) und durch Pausen getrennten kürzeren Notenwerten schwankt. In der Notation für die Singstimme scheint die Pause aber einen festeren Platz zu haben; jedenfalls meinen eingestreute Pausen und Stakkatoteile (Beisp. 5, 63 und 66) doch wohl etwas verschiedene Arten von Artikulation.

Die verschiedenen musikalischen und textmetrischen Zusammenhänge, in denen die Pause auftritt, zeigen sie immerhin als ein wichtiges Kunstmittel in der Arienkomposition. Die Zwecke, für die sie verwendet wird, sind verschieden, sie hängen aber zum Teil eng miteinander zusammen, so daß oft mehrere gleichzeitig erfüllt werden.

Am wichtigsten ist die Pause als Zäsur, die metrische oder grammatische Texteinheiten voneinander abtrennt. So steht am allerhäufigsten eine Pause zwischen zwei Versen. Manchmal wird durch rhythmische Verknappung der Verskadenz für die Pause Raum geschaffen (vgl. o. p. 140). Sie kann aber auch im Innern des Verses einen metrischen Sinn haben, wenn sie nämlich entweder zwei nach Akzentverteilung und Silbenzahl gleiche Vershälften trennt - wie im ottonario (Beisp. 62) und im senario (Beisp. 24) als den symmetrischen Versarten - oder wenn sie zwei zwar ungleiche, aber anderen Versarten entsprechende Teile bildet: In Beisp. 75 trennt sie anfangs quaternario und quinario ab, die endecasillabi von Beisp. 73 und 74 zerlegt sie in settenari und quinari. Mit dem Mittel der Versteilung (Spezzatur) nimmt der Komponist aktiv an der Gestaltung des Textmetrums Anteil. Spezzatur im weiteren Sinne liegt auch dann vor,

wenn aus den Abteilungen nicht regelrechte neue Verse entstehen, sondern eher die grammatischen Einheiten betroffen sind (Beisp. 29, 46, 73 und 74). Besonders sind asyndetische Reihungen von Einzelwörtern in der Musik spezzaturfähig (Beisp. 43 und 52). Die Spezzatur hat sogar Affektwert in der sogenannten „aria parlante“: vgl. u. p. 241.

Was die syntaktische Funktion der Pause betrifft, so könnte man die verschiedenen Pausen geradezu nach den Interpunktionszeichen benennen, die sie vertreten oder unterstützen. Außer den zahlreichen Pausen mit Komma-, Kolon- oder Semikolon-Funktion gibt es auch Fragezeichen-Pausen (Beisp. 24, 28 und 60), ferner solche, die etwa einem Ausrufungszeichen entsprechen (Beisp. 11, 12, 25, 29 und 46, wo es sich jedesmal um Anreden handelt, und die besonders emphatischen Befehle von Beisp. 73 und 74), ja die einem Doppelpunkt entsprechen (vgl. die Beschreibung von Scarlattis „*Perchè più strugga*“, p. 29).

Im engeren Bereich der Prosodie unterstützt die Pause zuweilen die Auflösung von Elision (= Hiät) oder Synhärese (= Dihärese) (hierzu vgl. u. p. 148): Beisp. 20, 25, 43, 62, 73 und 74.

Die Pause bietet sogar eine feinere Unterteilungsmöglichkeit des Satzes als die Interpunktionszeichen, wo sie nämlich verschiedenwertige Satzteile voneinander trennt: Beisp. 43, 50 und 75.

Die Pause auf dem Taktschwerpunkt scheint in einigen Fällen damit zusammenzuhängen, daß nicht ein Hauptsatz, sondern ein Nebensatz beginnt: Beisp. 13 und 16. Häufig finden sich Pausen im Zusammenhang mit einer Verknappung des Notenwertes der folgenden Auftaktsilbe, und zwar sowohl an der Versgrenze als auch innerhalb des Verses. Dies mag notationstechnisch zu verstehen sein: Bedeutet doch diese Verknappung - etwa in Beispiel 18 und 21 - mittelbar eine „Überpunktierung“ der vorangehenden Silbe, für die aber innerhalb des behandelten Bereichs das Notationsmittel des doppelten Punktes anscheinend nicht zur Verfügung steht. Freilich ist ein Anbinden einer Note möglich, wie in Beisp. 33; es mag sein, daß die zwischengeschaltete Pause etwa dasselbe meint wie die angebundene Note. Es wäre zu klären, ob nicht die Gesangstechnik bei besonders kurzen Auftakten ein völliges Zurücknehmen der vorherigen Tongebung nahelegt. In unseren Beispielen findet sich der verknappte Auftakt mit vorangehender Pause innerhalb des Verses regelmäßig im Sarabandenrhythmus: vgl. Beisp. 18, 21, 43 und 74, wobei die Pause sogar ein Wort auseinanderreißen kann.

Reine Atempausen scheint es nicht zu geben. Dagegen ist in Beisp. 9 ein gewissermaßen atemloses Abbrechen zur Affektdarstellung stilisiert (vgl. die Beschreibung o. p. 47).

Manche Pausen (besonders Beisp. 24) scheinen zusätzlich zu anderen Zwecken dem Sänger Zeit für Gesten schaffen zu wollen - die Interpunktion, die sie vertreten oder unterstützen, verlangt ja selbst schon nach gestischer Unterstützung.

GRENZEN DER RHYTHMISCHEN BEDEUTUNG DES VERSES

Melismatische Unterteilung

Mit dem Deklamationsrhythmus haben wir noch nicht den tatsächlichen Rhythmus einer Versvertonung erfaßt. Oft wird der Notenwert, den eine Silbe bekommt, melismatisch in mehrere Töne aufgeteilt. Den resultierenden tatsächlichen Rhythmus könnte man in Unterscheidung zum Deklamationsrhythmus den „melismatischen“ oder „figurativen“ Rhythmus nennen. Die melismatische Unterteilung der Werte ist das erste rhythmische Mittel, das nicht mehr von der metrischen Struktur des Textes abhängig ist. Dieses Mittel kann aber selbst bei gleichem Deklamationsrhythmus noch zu sehr unterschiedlichen rhythmischen Gebilden führen: man betrachte etwa Beisp. 7 und 8.

Vergleicht man die melismatischen Rhythmen mit den jeweils zugrunde liegenden Deklamationsrhythmen, so sind vor allem zwei Arten von Veränderungen zu erkennen: eine im Sinne des Ausgleichs und eine im Sinne der Verzierung oder Pointierung.

Die erstere Funktion haben die Melismen vor allem dort, wo sie sich an die jeweils längeren der Deklamationswerte heften. In Beispiel 30 haben wir einen durchgehenden Achtelrhythmus, obwohl der Deklamationsrhythmus Viertel und Achtel mischt. Entsprechendes gilt für Beisp. 32 im zweiten Vers. Im ersten Vers desselben Beispiels reproduziert das Kadenzmelisma den vorher syllabisch erklangenen punktierten Rhythmus des ersten Taktes: Es gleicht also ersten und zweiten Takt rhythmisch einander an. In der jeweils zweiten Hälfte von Beisp. 7 und 8 sowie in Beisp. 59 verbindet sich die rhythmische Ausgleichsfunktion mit der melodischen: Die Unterteilungen ergeben durchgehende Sekundfortschreitungen. Im zweiten Vers von Beisp. 60 liegt ein „lombardischer“ Deklamationsrhythmus vor, der durch die Unterteilungen in Achtel verwischt wird. Ähnlich verhält es sich in Beisp. 13 und 36. Im dritten Takt von Beisp. 76 ist der Deklamationsrhythmus scharf synkopisch: Die melismatische Unterteilung der zweiten Silbe entschärft die Synkope. In Beisp. 77 haben die Takte 2, 3, 4, 7, 8 und 9 alle denselben Rhythmus. Er wird aber in mehrmals verschiedener Weise auf die Silben verteilt: In Takt 4 ist er ganz syllabisch, in Takt 8 ganz melismatisch.

Die zuletzt zitierten Beispiele haben etwas Instrumentales. Wir könnten bei ihnen die bisher eingehaltene Reihenfolge der rhythmischen Kriterien umkehren und den tatsächlichen (melismatischen) Rhythmus als das Primäre, den Deklamationsrhythmus als das Sekundäre beschreiben. Der Text wirkt wegen der ungleichmäßigen Silbenverteilung wie nachträglich unterlegt. Besonders kraß ist

dieser Eindruck schließlich bei Beisp. 75, das wie 77 von Vivaldi stammt. Daß wir es in Beisp. 75 vielleicht wirklich mit einem Parodietext zu tun haben, würde nichts daran ändern, daß gerade Vivaldi sich auch sonst oft nicht nach den Versgrenzen richtet, sondern von einem zuvor konzipierten, autonomen musikalischen Rhythmus ausgeht, dem der Text nur angepaßt wird. Es darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, daß die meisten Rhythmen unserer Beispiele ja zunächst im Ritornell erklingen, dem Hörer also in rein instrumentaler Formulierung vorgestellt werden¹⁷⁸.

Wo die melismatische Unterteilung mehr der Verzierung und Pointierung des Rhythmus dient, heftet sie sich mehr an die relativ kürzeren Deklamationswerte. Zwischen der „ausgeschriebenen“ und der durch besondere Notationsmittel angedeuteten Verzierung gibt es im untersuchten Bereich keine eindeutige Grenze. Tonumspielung bzw. Einfügen der unteren Wechsellnote, also „Doppelschlag“ bzw. „Mordent“, enthalten die Beispiele 3, 7, 10, 18, 24, 36, 37, 45, 49, 60 und andere.

Eine andere wichtige Verzierung ist das Herunterziehen von der Terz in den Grundton, das auf zwei oder - viel seltener - auf einer Silbe erfolgen kann: Beisp. 6, 10, 15, 24, 40 bis 43, 48, 49, 52, 61, 64, 67, 68 und andere. Es geschieht in verschiedenen langen Notenwerten; am extremsten ist die Verkürzung von Beisp. 64. Auch kann es auf insgesamt drei oder - seltener - auf vier Noten erfolgen, wobei dann der Zielton noch einmal angeschlagen wird (Beisp. 73, Takt 11 und 12). In Beisp. 55 und 1 ist der „Schleifer“ auf den Umfang einer Quart ausgedehnt¹⁷⁹. Gleich zu Beginn von Beisp. 1 findet sich auch ein Aufwärtsschleifer, der insgesamt seltener ist. Der Schleifer kann auch in kleineren Noten, deren Wert nicht auf den Takt angerechnet wird, also als „Verzierung“ notiert werden (Beisp. 26, 32, 64): In diesen Fällen darf er aber nicht allein Silbenträger sein wie in Beisp. 1. In „ausgeschriebener“ Form findet sich der Aufwärtsschleifer auch in Beisp. 24. Aufwärtsschleifer, die auf zwei Silben deklamiert werden, enthalten Beisp. 2, 17, 23, 54 u. a.

Die eigentlichen „Appoggiaturen“, die nur einen oberen oder unteren Nebenton verwenden, werden häufiger durch kleinere Noten angezeigt (Beisp. 3, 13, 14, 18,

¹⁷⁸ Zur Frage der „Instrumentalisierung“ des Gesangs in den Opern der Zeit vgl. vor allem G. Hausswald, *Instrumentale Züge im Belcanto*, Kongreßbericht Ges. f. Musikforschung, Bamberg 1953, Kassel 1953, p. 256-258. Den dort angegebenen Kriterien wäre von den hier gemachten Untersuchungen her das der Textunterlegung hinzuzufügen. Nur läßt sich bei Anwendung dieses Kriteriums ein historischer Prozeß einer „wachsenden Instrumentalisierung der Singstimme“ (Hausswald a.a.O.) kaum erblicken; eher ist das Umgekehrte der Fall. Vivaldis Textvertonung, in der solche Züge besonders häufig sind, scheint im allgemeinen konservativer zu sein als etwa die von Leo und Vinci. Vgl. zur „Instrumentalisierung“ ferner J. van der Meer (Literaturverzeichnis) Bd. II, p. 222 f.

¹⁷⁹ Es kann kein Zweifel bestehen, daß der Abwärtsschleifer, besonders in der Verskadenz, nichts anderes ist als die Nachahmung des Sprechvortrags.

23, 26, 29, 30 usw.). Zwischen dieser Art der Notierung und der „ausgeschriebenen“ Form (etwa Beisp. 5) läßt sich wieder keine eindeutige Grenze angeben, vgl. etwa Appoggiatur-Ketten von Beisp. 5 und 23. Ein Vergleich der Schlußtakte von Beisp. 25 und 37 zeigt darüber hinaus, daß dieselbe Tonfolge, die hier Appoggiaturcharakter hat und melismatisch ausgeführt wird, dort sogar syllabisch ausgeführt werden kann. Dies gilt nicht nur für die Appoggiaturen: So könnte etwa die Verskadenz von Beisp. 33 als eine Syllabisierung der mordentartigen Verzierung von Beisp. 6 verstanden werden.

Zwischen den durch syllabische Deklamation fixierten Vorhaltsbildungen, den „ausgeschriebenen“ und den durch kleinere Noten angedeuteten Verzierungen und schließlich den dem Sänger überlassenen Gesangsmanieren gibt es überall nur fließende Übergänge. Deshalb sollte man sich davor hüten, gerade an solchen Verzierungen etwa kompositorische Lokalstile ablesen zu wollen. Eine verbreitete Meinung ist beispielsweise, der Abwärtsschleifer von der Terz in den Grundton sei ein Charakteristikum der neapolitanischen Komponisten. Ganz abgesehen davon, daß er in „ausgeschriebener“ Form in neapolitanischen Quellen keineswegs häufiger auftaucht als etwa in venezianischen, könnte sich doch das Bild noch sehr ändern, wenn man nicht die notierten, sondern die tatsächlich ausgeführten Manieren untersuchte. Die bekannteren Sänger des frühen 18. Jahrhunderts traten in allen größeren Theatern Italiens auf, Neapel, Venedig, Rom, Mailand, Turin, Florenz usw. Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß sie sich bei den Gesangsmanieren etwa nach dem lokalen Geschmack des jeweiligen Aufführungsortes gerichtet hätten¹⁸⁰.

Die meisten zitierten melismatischen Unterteilungen kürzerer Deklamationseinheiten erfolgen auf der Silbe, die mit dem Taktschwerpunkt zusammenfällt. Es ereignet sich in ihnen eine „Brechung der schweren Taktzeit“ (R. Gerber, *Der Operntypus* . . . p. 107 f.). Als Tendenz läßt sie sich von der Vortragsmanier bis in die Satztechnik hinein verfolgen; man hat sie seit W. Fischer (*Zur Entwicklungsgeschichte* . . .) immer wieder als charakteristisch für die Epoche angesehen. Für den hier behandelten Zeitraum kann beobachtet werden, daß die „Brechung der schweren Taktzeit“ und der „lombardische“ Rhythmus eng zusammengehören, insofern als gerade die kürzeren Notenwerte am Taktanfang gebrochen werden. W. Fischer versteht unter „alla lombarda“-Rhythmus ganz allgemein, daß der betonte Taktteil den relativ kürzeren Notenwert hat, was z. B. auch bei

¹⁸⁰ Mit der Beschreibung der melismatischen Unterteilungen und der Verzierungen wird nicht nur der Herrschaftsbereich des Textmetrums, sondern der Bereich der Komposition überhaupt verlassen. Hier konnten nur einige Hinweise gegeben werden. Während zur Gesangstechnik der Zeit bereits einige gründliche Untersuchungen existieren, steht eine gründliche Beschreibung der Zusammenhänge zwischen Gesangstechnik, Notation und Komposition für den hier behandelten Bereich noch aus. Einige Anhaltspunkte liefert das wichtige Werk von P. F. Tosi, *Opinioni* . . . (Literaturverzeichnis). Vgl. auch F. Haböck (Literaturverzeichnis).

syllabischer Deklamation der Fall sein kann. Die damalige Zeit hatte einen spezielleren Begriff vom „lombardischen Geschmack“: nämlich die Folge kurz-lang innerhalb der Brechung selbst. Die „Brechung der schweren Taktzeit“ in Fischers „alla lombarda“-Rhythmus und der „lombardische Geschmack“ können also ganz verschiedene Dinge sein.

In unseren Beispielen gibt es dreierlei rhythmische Verhältnisse der Unterteilungswerte zueinander.

In Beisp. 7, 8 und 20 dienen die gleichmäßigen Achtelunterteilungen einer Auflockerung und Verflüssigung des Rhythmus; dasselbe gilt für die Sechzehntel in Beisp. 5, 19, 44 und 69 bis 71. Öfters handelt es sich dabei um ein semantisches Mittel: Andeutung von „Wasserbewegung“.

Eine ganz andere rhythmische Wirkung haben die lang-kurz-Unterteilungen (im Folgenden kurz: „punktierte“ Unterteilungen). Sie wirken eher starr: vgl. Beisp. 40, 60, 61 u. a. Sie sind die Umkehrung des „lombardischen“ Rhythmus - aber sie finden auch dort Anwendung, wo der Deklamationsrhythmus selbst die Folge kurz-lang enthält: Beisp. 21, 48 und andere. In Beisp. 1 werden Punktierung und gleichmäßige Unterteilung zwischen den Diminutionsebenen ausgetauscht: Takt 1 hat gleiche Sechzehntel und punktiertes Achtel, Takt 3 punktiertes Sechzehntel und gleiche Achtel.

Vergleichen wir dagegen Deklamations- und Unterteilungsrhythmus in Beisp. 14, 66 und im zweiten Vers von Beisp. 24. Hier findet sich die Folge kurz-lang innerhalb der Unterteilung selbst; dagegen ist der Deklamationsrhythmus gleichmäßiger und flüssiger. Die zuvor genannten punktierten Unterteilungen stammen von älteren Komponisten bzw. aus der ersten Hälfte des Jahrzehnts, die zuletzt genannten im eigentlichen „lombardischen Geschmack“ von jüngeren Komponisten. Für diese Beobachtung lassen sich so viele andere Beispiele anführen, daß man darin eine allgemeine Tendenz in chronologischem Sinne erblicken darf. In den Jahren von 1720 bis 1730 scheint sich in den Arien eine doppelte Verschiebung ereignet zu haben: Auf der Ebene der Unterteilung vom punktierten Rhythmus zum lombardischen Geschmack, auf der Deklamationsebene dagegen eher vom lombardischen Rhythmus zu gleichmäßigerer Deklamation. D. Sarris ist dieser Tendenz bei der Umarbeitung seiner *Didone abbandonata* gefolgt: In der Fassung von 1724 finden sich sehr viele punktierte Unterteilungen. Sie sind in der Fassung von 1730 mit großer Sorgfalt ausgemerzt; dafür werden lombardische Unterteilungen neu eingeführt und die Deklamation allgemein geglättet. Die Beispiele 36 und 39 sind für Sarris rhythmische Umarbeitung repräsentativ. J. J. Quantz berichtet in seiner Autobiographie (in F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge* . . . Bd. I, 5. Stück), er habe 1724 in Rom erfahren, kurz zuvor habe Vivaldi durch eine seiner Opern den „lombardischen Geschmack“ eingeführt. Die Stelle wird oft zitiert, allerdings meist ohne Quantz' Nachsatz,

es „schien mir der Geschmack fast noch eben derselbe zu sein, den ich vor wenigen Jahren, nemlich im Jahre 1719 zu Dresden und 1723 zu Prag, in guten italienischen Opern, welche von guten italienischen Sängern aufgeführt wurden, bemerkt hatte“¹⁸¹.

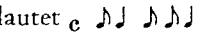
Quantz selbst lenkt also die Aufmerksamkeit auf die Gesangspraxis, für die der lombardische Geschmack als Vortragsmanier selbstverständlich nicht neu war. Was Vivaldi in Rom eingeführt haben kann, dürfte somit allenfalls die schriftliche Fixierung dieser Vortragsmanier gewesen sein. In der Tat findet sie sich in einer Arie seines *Giustino* (T. Capranica, carnevale 1724). Auf der Suche nach früheren Belegen dieser oder einer entsprechenden Schreibweise bin ich nur auf eine Arie in A. Scarlattis *Trionfo dell'onore* (Neapel, T. dei Fiorentini 1718) gestoßen. Die übrigen in Neapel und Rom wirkenden Komponisten (vor allem Porpora, Mancini, Sarri, Gasparini, Leo und Vinci) wenden sie offenbar vor 1724 nicht an. Vinci beginnt damit in seiner *Eraclea* (Neapel, T. S. Bartolomeo, autunno 1724); Sarri hat sie in der *Didone abbandonata* (Neapel, T. S. Bartolomeo, carnevale 1724) noch nicht.

Hiat und Dihärese

Wenn die melismatische Unterteilung eine musikalische Möglichkeit bietet, den Rhythmus vom Versschema mehr oder weniger unabhängig zu gestalten, so liegen auch im Text selbst Möglichkeiten dazu. Es wurde schon erwähnt (vgl. p. 114 f.), daß die tatsächliche Silbenzahl in allen Versarten schwanken kann, je nachdem wie oft im Vers zwei Vokale aufeinanderfolgen, die keinen Diphthong bilden; denn in der Poesie werden zwei derartige Vokale als zu einer Silbe gehörig angesehen, im tatsächlichen Sprechvortrag jedoch nicht. Die Musik steht gewissermaßen in der Mitte: Sie kann solche aneinanderstoßende Vokale entweder als eine oder zwei Silben vertonen – außer in den Fällen, in denen die Poesie selbst schon zwei Silben annimmt, also z. B. bei der Dihärese der Verskadenz: Sie bedeutet, daß z. B. die Verskadenz am Schluß von Beisp. 17 schon poetisch als zwei Silben gezählt wird. Somit besteht die Freiheit der Vertonung nur im Hinzufügen von Silben an den Stellen, wo die Poesie zusammenzieht.

Das musikalische Auseinandernehmen zweier Vokale: Dihärese (im Wort) oder Hiatus (Wortgrenze) ergibt sprech- oder gesangstechnische Probleme. Wir dürfen deshalb annehmen, daß es vom Komponisten nicht ohne besondere Gründe ausdrücklich gefordert wird. Diese Fälle werden in der Notation genau gekennzeichnet dadurch, daß über den beiden Vokalen mehrere nicht durch Balken oder Legatobogen verbundene Noten stehen – während eine solche Verbindung

stets anzeigt, daß die Vokale zwar melismatisch vorgetragen, aber als eine einzige Silbe behandelt werden.

Fälle von Dihärese oder Hiatus, bei denen die beiden Vokale musikalisch unmittelbar aufeinander folgen, finden wir in Beisp. 44, 47, 53, 56, 61, 67 und 72. Außer bei 47 und 56, wo spezielle Gründe vorliegen, haben sie den kompositorischen Zweck, den Rhythmus zu vereinheitlichen, wo die Silbenzahl dies an sich nicht gestattet; also denselben Zweck wie auch die melismatische Unterteilung. In Beisp. 44 etwa herrscht ein durchlaufender Sechzehntelrhythmus, der sowohl durch melismatische Unterteilung als auch musikalischen Hiatus ermöglicht wird, da insgesamt viel weniger Silben zur Verfügung stehen als Sechzehntelnoten. Selbstverständlich können so auch Verse mit verschiedener Silbenzahl musikalisch denselben Rhythmus erhalten. Der Deklamationsrhythmus von Beisp. 72 lautet  , der von 67 ist ihm, in doppelten Werten, gleich. Es sind insgesamt elf Tongebungen, sie werden aber in Beisp. 72 von einem decasillabo, in Beisp. 67 von einem ottonario gefordert. Der Deklamationsrhythmus ist trotzdem auch in 67 möglich, weil in diesem ottonario zweimal Hiatus bzw. Dihärese („Vado/ai“ und „ra/i“) komponiert sind. Zwei weitere Möglichkeiten zur Dihärese, die dieser ungewöhnlich vokalreiche Vers bietet („a/i“ und „du/e“), müssen nicht einmal genutzt werden, da hier melismatische Unterteilung möglich ist (wegen der verschiedenen Tonhöhe). Diese Technik verfolgt offensichtlich den Zweck, einen unabhängig von der Versart konzipierten musikalischen Rhythmus zu verwirklichen. Er ähnelt dem von Beisp. 26, allerdings ohne Auftakt – in Beisp. 26 liegen aber senari zugrunde¹⁸².

Es gibt auch Fälle, in denen die Dihärese bzw. der Hiatus dadurch entsteht, daß zwei Silben durch Pause getrennt werden. Durch das Zusammenwirken von Spezzatur und Dihärese oder Hiatus wird die Physiognomie der zugrundeliegenden Versart besonders stark verwischt: Vgl. jeweils den Anfang von Beisp. 73 und 74, sowie Beisp. 43, 52 und 62. Eine merkwürdige Ausnahme ist Beisp. 21, wo trotz Pause die beiden Vokale zu einer Silbe zählen. In Beisp. 49 wird die andere poetische Freiheit, die Apokope, zurückgenommen: vgl. p. 135. In diesem und dem folgenden Beispiel entstehen aus einem ottonario scheinbar die Rhythmen von zwei quinari – man vgl. sie etwa mit Beisp. 2. Auch in Beisp. 74 bleibt nach dem abgespaltenen Anfangswort „Amalo“ ein scheinbarer quinario „e se al tuo sguardo“ übrig, dessen Rhythmus mit dem von Beisp. 6 identisch ist. In solchen Fällen, wo durch die beschriebenen Mittel aus einem Vers rhythmisch scheinbar ein anderer gemacht wird, könnte man von einer „unechten“ Versvertonung sprechen.

¹⁸² Beim Parodieverfahren (vgl. p. 252 ff.) spielt die musikalische Dihärese dort eine Rolle, wo die Versart im neuen Text eine andere ist.

¹⁸¹ Vgl. auch Quantz, *Versuch* . . . , p. 309 f.

Im weiteren Sinn können als drittes Mittel auch Textwiederholungen zur Umgestaltung des Verses beitragen. Am Anfang von Beisp. 75 wird der settenario unter Einbeziehung von Textwiederholungen zu quaternari und quinari umgeordnet. Gewöhnlich aber wird mit den Textwiederholungen überhaupt schon der Bereich der Versvertonung verlassen: Was in Beisp. 34 und 52 aus der Textwiederholung resultiert, ist gar nicht mehr mit einer der gebräuchlicheren Versarten identifizierbar. Zu den Textwiederholungen vgl. S. 168 ff.

Tanzrhythmen

Wo eine Textvorlage nicht selbst den musikalischen Rhythmus bestimmt, sondern ihm eher umgekehrt - unter Verwendung der beschriebenen Techniken - angepaßt werden muß, haben wir häufig Tanzrhythmen vor uns.

Auf den Giguen-Charakter von Beisp. 16 und 75 wurde schon hingewiesen. Andere Versvertonungen lassen sich rhythmisch als Menuett (Beisp. 1 bis 4, 6, 7, 8, 27, 29, 30, 48, 49, 50, 54, 70, 71, 76), als „Siciliano“ (Beisp. 32, 53), als Sarabande (Beisp. 17, 21, 55, 73, 74), Passepied (Beisp. 5, 19) oder Gavotte (Beisp. 63 bis 65) deuten. Aber diese Identifizierungen sind nicht nur im Einzelfall oft fragwürdig, sondern führen auch im Ganzen immer wieder zu Widersprüchen. Die Frage, inwieweit Tanzrhythmen die Arienvertonung tatsächlich bestimmen, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden.

Es dürfte sich von selbst verbieten, einer der beiden rhythmischen Determinanten - Vers oder Tanz - a priori den Vorrang einzuräumen. Man kann auch nicht sagen, daß der mit der Tanzbewegung zusammenhängende Rhythmus historisch primär sei gegenüber dem mit dem Textmetrum zusammenhängenden. Die Tänze haben von Anfang an auch ihre Tanzlieder - Bewegungsablauf des Tanzes und Metrum des Liedtextes können zumindest interdependent sein. Eine sehr eingehende Darstellung der Abhängigkeitsverhältnisse des musikalischen Rhythmus vom Tanz einerseits und vom Vers andererseits gibt P. Aldrich (Literaturverz.) für das frühe 17. Jahrhundert. Tanz und Vers stehen bei ihm als etwa gleichberechtigte Determinanten des musikalischen Rhythmus nebeneinander. Im frühen 18. Jahrhundert ist die Situation freilich qualitativ anders, da die Tänze sich inzwischen, besonders in der Klaviermusik, als eigene Musikgattung emanzipiert haben. So dürfte ein Zusammenhang zwischen Textvertonung und Tanzrhythmus im 18. Jahrhundert bereits durch instrumentale Stilisierung vermittelt sein; seine Untersuchung gehörte somit in den weiteren Rahmen eines Vergleichs zwischen vokaler und instrumentaler Kompositionsweise überhaupt. Auf der anderen Seite ist die Stilisierung der Tanzrhythmen ja auch innerhalb der Vokalmusik selbst erfolgt, und sie kann einen ganz anderen Weg genommen haben

als die Stilisierung im instrumentalen Bereich. Auch ein umgekehrtes Einwirken der Arien auf die instrumentalen Tänze ist nicht auszuschließen.

Obwohl im frühen 18. Jahrhundert Tanzbezeichnungen fast nur in Instrumentalmusik auftreten, sollte man bei der Untersuchung des Tanzcharakters der Arien die Begriffe Instrumentalmusik und Tanz möglichst unterscheiden. Rhythmische Ähnlichkeit zwischen Arie und Instrumentaltanz kann von der betreffenden Tanzgattung unabhängig sein, sie kann aber andererseits auch von der instrumentalen Komponente unabhängig sein. Zweierlei Vergleiche sollten nicht vergessen werden: erstens den der Arien mit älteren, tanzartigen Vokalstücken (man möge die Übereinstimmungen mancher Beispiele mit den von Aldrich a. a. O. p. 130 ff. gegebenen Rhythmen beachten), und zweitens den mit den wirklich getanzten Opernballetten der Zeit selbst, die in nicht wenigen Opernpartituren erhalten sind.

ÜBER MUSIKALISCHE GLIEDERUNG

„Diese Lehre von den Incisionen, welche man auch *distinctiones*, *interpunctationes*, *posituras* usw. nennet, ist die allernothwendigste in der gantzen melodischen Setz-Kunst, und heißt auf Griechisch *Diastolica*; wird aber doch so sehr hintangesetzt, daß kein Mensch bishero die geringste Regel, oder nur einigen Unterricht davon gegeben hätte: ja man findet nicht einmahl ihren Namen in den neuesten musicalischen Wörterbüchern“¹⁸³.

Matthesons Lehre *Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede* ist dem Inhalt nach nicht ganz so neu, wie er es darstellen möchte. Schon der lateinische Choral wurde von seinen Beschreibern gleichsam als eine in Musik übersetzte (Kunst-) Sprache verstanden und mit den aus der Antike ererbten Begriffen der Grammatik dargestellt; Mattheson geht nur etwas weiter, indem er „die liebe Grammatic sowohl, als die schätzbare Rhetoric und werthe Poesie auf gewisse Weise zur Hand“ nimmt (a. a. O., p. 181), wobei er sich freilich hinsichtlich der Rhetorik ebenfalls wieder auf - weniger alte - musiktheoretische Traditionen stützt. Trotzdem ist es ein tatsächlicher Mangel der Musiktheorie, den er zu beseitigen hofft, und es ist nicht Matthesons Schuld, wenn dieser Mangel in mancher Hinsicht sogar bis heute fortbesteht.

Freilich geht Mattheson mit seiner unbedingten Analogsetzung von musikalischer und sprachlicher Gliederung etwas zu summarisch vor. „Daß es mit der Music in diesem Stücke fast eben die Bewandniß habe, als mit der Rede-Kunst“ (a. a. O., p. 181), ist noch keine Antwort auf die Frage, wie Musik selbst sich gliedert. Daß solch eine Analogie unter Umständen zur Tautologie führt, wird besonders spürbar gerade dort, wo sprachgebundene Musik zu untersuchen ist. Eine Theorie darüber, wie Musik selbst sich gliedert, ist bei ihm nur in Ansätzen vorhanden - besonderes Gewicht legt er unter den der Musik eigenen Gliederungsmitteln auf die Pausen und die Kadenz, d. h. auf einen isolierten rhythmischen und einen isolierten harmonischen Faktor -, eine derartige Theorie wäre aber vonnöten, um unter Vermeidung von Tautologien musikalische und Textgliederung überhaupt erst vergleichbar werden zu lassen.

Die Fähigkeit der Musik, Einheiten zu bilden, die „beginnen“ und „schließen“, scheint mir auf dem Prinzip der Wiederholung zu beruhen, also der Übereinstimmung von zeitlich Auseinanderstehendem. Wo ein musikalischer Sachverhalt seine Wiederholung (Korrespondenz, Entsprechung, Analogie) in einem zeitlich

¹⁸³ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* . . . , II. Theil, 9. Hauptstück = p. 180 ff.

abstehenden Sachverhalt findet, können sich beide in Wechselwirkung als musikalische „Einheiten“ vom Übrigen ausgrenzen.

In dem Kapitel über *Vers und Rhythmus* wurde nur ein einziger musikeigener Gliederungsbegriff herangezogen, nämlich der Takt. Daß Takte als Zeiteinheiten aufgefaßt werden können, liegt daran, daß sich in ihnen in zeitlichem Abstand etwas wiederholt, nämlich die Reihenfolge unterschiedlicher Akzentstufen¹⁸⁴. Der Taktbegriff, der im Vorigen nur zur Beschreibung relativ kleiner musikalischer Einheiten benötigt wurde, genügt für die nun folgende Beschreibung auch relativ größerer Einheiten unter der Voraussetzung, daß er eine Grundeinheit ist, die größere Einheiten als eine Zusammensetzung verstehen läßt.

Ob diese Voraussetzung zutrifft, kann hier nicht bewiesen werden; ich möchte zu dieser Diskussion nur einen kleinen - vielleicht peripher erscheinenden - Beitrag liefern. Die Sonderstellung des Takts hängt davon ab, ob das Verhältnis Takteil - Takt qualitativ ein anderes ist als das Verhältnis Takt - größere Einheit. Die theoretischen Systeme von H. Riemann (*System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903) und Th. Wiehmeyer (*Musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg 1917) gehen, obwohl in einander widersprechender Weise, davon aus, daß das Verhältnis zwischen Einzeltakt und größeren Gebilden qualitativ dasselbe ist wie zwischen den Takteilen und dem Takt. Damit entfällt die Sonderstellung des Takts: Er ist nur eine unter mehreren Stufen innerhalb eines homogenen Systems hierarchisch gestaffelter Zeiteinheiten. Hingegen mißt A. Schering (*Betonungs- und Gewichtsprinzip*, Kongreßbericht Leipzig 1925, Leipzig 1926, p. 460-462) beiden Verhältnissen verschiedene Qualität zu: Der Takt verhält sich zu seinen Teilen gemäß dem „Betonungsprinzip“, die größeren Einheiten zum Takt gemäß dem „Gewichtsprinzip“. Somit ist der Takt eine Grundeinheit, was die „Betonung“ betrifft. Grundeinheit gemäß dem „Gewichtsprinzip“ ist vor allem die Zweitaktgruppe, sofern sie nämlich das (metrische) Gefälle des „Gewichts“ im Abstand von zwei Takten wiederholt.

Der Qualitätswechsel Akzent-Gewicht, der nach Schering beim Übergang vom Takt zu größeren Einheiten stattfindet, scheint nun im Bereich der Vertonung italienischer Verse eine sprachliche Analogie zu finden. Dort überschreitet nämlich die Verlänge (der Kadenzabstand) stets die Taktgrenze. Die meisten Verse sind zweitaktig, doch ist die Zahl der Takte und damit der Unterschied zwischen binärer und ternärer Gliederung nicht das Wichtigste. Die verschiedenen an einem Vers teilhabenden Takte unterscheiden sich selbst voneinander, da nämlich einer von ihnen die Verskadenz enthält, die anderen nicht. Die Verskadenz ist zunächst nichts anderes als ein durch regelmäßigeres Auftreten bevorzogter

¹⁸⁴ Nicht die Noten selbst, sondern eher deren Verhältnis zueinander, ein Abstraktum, wiederholt sich: Der moderne Takt gliedert nach T. Georgiades nicht die „erfüllte“, sondern die „leere“ Zeit.

Wortakzent. Doch im Ergebnis fügt sich die Gesamtstruktur eines italienischen Verses auffällig glatt dem Schema „leicht - schwer“ ein; das Versende kann ohne Zwang als schwerer empfunden werden als der Verskörper. Man könnte dem italienischen Vers eine bestimmte „Finalität“ zusprechen. Diese „Finalität“, die den Vers zu einer Grundeinheit im metrisch regulierten Sprachgefüge werden läßt, drückt sich auch im Phänomen des Endreims aus. Als Wortakzent unterscheidet sich das Versende vom Verskörper nur graduell, als Träger des Endreims aber prinzipiell. Wenn man also vom Vergleich der Teile eines Verses zum Vergleich der Verse untereinander weitergeht, dann ereignet sich im sprachlichen Bereich ein ganz ähnlicher Qualitätswechsel, wie ihn Schering im musikalischen Bereich postulierte: der Übergang von der Korrespondenz der Wortakzente zur Korrespondenz der Endreime.

Das Postulat „Taktgewicht“ mit dem Phänomen „Endreim“ in Verbindung zu bringen, mag als Spekulation erscheinen, und vor allem wäre mit einer theoretischen Analogsetzung allein noch nichts getan. Aber sie könnte dazu helfen, die historischen Vorgänge besser zu verstehen, die zum modernen Taktsystem geführt haben.

Treten im musikalischen Zusammenhang Wiederholungen auf, so wird zwischen den durch sie abgegrenzten Einheiten fast immer sowohl Gleichheit als auch Verschiedenheit bestehen - zwei Begriffe, die sich ohnehin gegenseitig bedingen.

Rudolf Gerber (*Der Operntypus* . . . , p. 143) gründet seine Formanalyse Hassetischer Arien explizit auf die Untersuchung der „motivischen Einheit“ (d. h. der Gleichheit oder Ähnlichkeit von Gliedern) und des „motivischen Gegensatzes“, was zusammengenommen nur eine anspruchsvollere Formulierung für Motivvergleich ist.

Ein grundlegender Unterschied zwischen Arten musikalischer Gliederung scheint mir aber nicht so sehr von der Gleichheit oder Verschiedenheit der Glieder abzuhängen, sondern vielmehr von der Art und Weise, wie solche gleichen bzw. verschiedenen Glieder nacheinander angeordnet sind. Hier gibt es der Tendenz nach zwei Möglichkeiten:

1. Die einander entsprechenden, d. h. relativ ähnlicheren Glieder schließen unmittelbar aneinander an; es liegt eine „Anschlußwiederholung“ vor, symbolisch darstellbar durch „a a . . .“ oder „a a1 a2 . . .“.
2. Die einander entsprechenden Glieder sind durch ein oder mehrere dazwischenliegende, diesen relativ weniger entsprechende Glieder getrennt; es liegt eine „Sprungwiederholung“ vor, symbolisch darstellbar z. B. durch „a b a“, „a b a c“ usw.

Geht man auf jeweils niedrigere Unterteilungsebenen herunter, so läßt sich freilich in den meisten Fällen die Anschlußwiederholung als Sprungwiederholung darstellen: „a a1“ entpuppt sich als „a b a c“ oder ähnlich - und beim Übergang zur höheren Unterteilungsebene läßt sich umgekehrt „a b a c“ zu „a a1“ zusammenfassen. Entscheidend ist, daß dabei die Unterteilungsebene gewechselt werden muß, denn in der Musik läßt sich dies zwar theoretisch, aber kaum praktisch bis ins Unendliche fortsetzen - die Einheit des Taktes dürfte bereits nahe der unteren Grenze der Unterteilungsmöglichkeit liegen.

Auf welcher Unterteilungsebene nun welche Art der Wiederholung vorherrscht, dies bestimmt wesentlich den Aufbau eines Stücks. Stücke oder Abschnitte, die auf der höchsten möglichen Unterteilungsebene noch eine Sprungwiederholung aufweisen - etwa „a b a“ -, möchte ich als mehr „hypotaktisch“ bezeichnen, da bezüglich der Wiederholung die vorhandenen Teile ungleichwertig sind; Stücke oder Abschnitte, die auf der höchsten möglichen Unterteilungsebene nur noch Anschlußwiederholung aufweisen - etwa „a1 a2 a3“ -, dagegen als mehr „parataktisch“.

Die Musik der Arien um 1720 bis 1730 zeigt ein Zusammenwirken hypotaktischer und parataktischer Strukturvorstellungen. Es läßt sich kaum ein Stück finden, in dem nicht beide Gliederungsweisen irgendwie vorhanden wären. Aus der Vielzahl von Lösungsmöglichkeiten seien nun die beiden damals wichtigsten herausgegriffen und exemplarisch beschrieben, die als besonders ausgewogene Verbindungen parataktischer und hypotaktischer Gliederungsweise gelten können. In beiden wird dies - auf verschiedene Art - durch das Mittel der fortschreitend veränderten Wiederholung erzielt.

1. Die erste Art verwendet Sequenzen, verändert sie aber sukzessiv, und zwar meistens dadurch, daß die Sequenzglieder kürzer werden. W. Fischer hat dieses sehr wichtige Prinzip unter dem Namen „rhythmische Verengerung“ bereits beschrieben¹⁸⁵. Die Sequenzverengerung in Beisp. 88 (aus der Arie „*Stando accanto all'idol mio*“ in Giacomellis *Gianguir*, 1729) kommt dadurch zustande, daß die ersten drei Sequenzglieder in der Folge um ihre erste Hälfte verkürzt auftreten. Es findet Anschlußwiederholung zunächst im Abstand von vier Achteln, dann von zwei Achteln statt, wodurch die vorherigen 4-Achtel-Einheiten nachträglich als aus zwei verschiedenen Hälften von je zwei Achteln Länge zusammengesetzt hingestellt werden. Symbolisch dargestellt lauten die ersten drei Glieder nicht „a1 a2 a3“, sondern „a1 b a2 b a3 b“, die Gesamtfolge jedenfalls, vereinfacht, „ab ab ab bb“. Man könnte in den die ganze Phrase abschließenden zwei Achteln sogar noch eine weitere Halbierung der Sequenzglieder auf ein Achtel entdecken. Selbstverständlich

¹⁸⁵ Vgl. W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils* . . . , p. 43 f.

kann die Sequenzverengerung theoretisch, aber nicht praktisch ad infinitum gehen - gerade hierin liegt die Schlußkraft solcher Gebilde. Es ist dieselbe Schlußkraft wie bei der Reimordnung etwa der *ottava rima*, wo auf mehrere alternierend gereimte Verspaare ein paarig gereimtes folgt: Enger als im Versabstand können die Reime nicht mehr aufeinander folgen, es kann nur noch auf andere Weise weitergehen, z. B. mit neuen Endreimen und damit einer neuen Strophe - der Zweck des Schließens der Strophe ist erreicht. Nicht unähnlich scheint es in der Musik zu sein. Das Ritornell von Sarri (Beisp. 89) bringt zunächst sekundweise absteigend drei Sequenzglieder von je vier Vierteln Länge. Es folgt ein sechs Viertel umfassendes Glied, das aber in Wirklichkeit eine starke Verkürzung der Sequenzglieder mit sich bringt, denn nun wiederholen sich die Motive nicht mehr im Abstand von vier Vierteln, sondern nur noch von einem Achtel. Die Grenze zwischen den abgezielten Vierviertelgruppen (die Oktavversetzung) ist plötzlich aufgehoben, was eine melodische Kraftentfaltung bedeutet. Statt der Vierergruppe „a b b c“ werden nur noch „b“-Glieder aneinandergereiht. Der Schluß des Ritornells enthält eine noch weitergehende Verdichtung des melodischen Geschehens, die Motivgruppen werden schließlich zu isolierten Sechzehnteln zerkleinert. Das alles bei einem von Anfang bis Ende durchlaufenden „perpetuum mobile“¹⁸⁶ Vivaldis *Arsilda*-Arie (Beisp. 90) zeigt bei äußerlicher Verschiedenheit eine ähnliche Technik. Es folgen drei Paare aufeinander, deren Einzelglieder fortschreitend halbiert sind, und zwar bleibt jedesmal die erste Hälfte übrig; auch noch die Sechzehntel des fünfzehnten Taktes sind aus dem Anfangsbestandteil der vorigen Takte abgeleitet. Zugleich mit der enger werdenden Schrittfolge entsteht eine melodische Klimax; vom Spitzenton *f*“ an komplettiert ein Schlußstück die Gesamtphrase auf den geradzahligen Umfang von 16 Takten. Seine Schlußwirkung beruht darauf, daß es die eben zuvor verlassene Wiederholung geradtaktiger Phrasen zurückbringt - dafür kann es auf motivische Wiederholung verzichten¹⁸⁷. Damit hängt andererseits zusammen, daß im Schlußstück doch wie von ungefähr die fallende Quart der ersten beiden Zeilenschlüsse herangezogen wird. Jedoch nun auf dem nichtakzentuierten Taktteil, so daß der melodische und harmonische Durchbruch zum *h*“ nicht als ein Zusatz, sondern als metrisch notwendiger Abschluß erscheinen kann. Die Spannweite der melodischen Konstruktion geht übrigens noch weiter. Der folgende Abschnitt, der zunächst eine neue, in sich selbst wiederholte Motivgruppe bringt, mündet in einen nur scheinbar neuartigen Schluß.

¹⁸⁶ Für eine weitere, rein melodische Sequenzverengerung vgl. die Beschreibung von Vincis Arie „*Simbè so 'nzemprecella*“, p. 25.

¹⁸⁷ Man kann auch sagen, das Schlußstück setze dem Vorwärtzug der Sequenzverengerung ein melodisch-rhythmisches „Kontrapost“ entgegen (nach Georgiades).

Herangezogen wird nicht nur der Synkoptakt (Takt 2, 3 u. ö.), der von der Sequenzverengerung zunächst verdrängt worden war, sondern auch und ganz besonders der Halb-Schluß des ersten Abschnitts und zwar in einen Ganzschluß umgewendet; die Entsprechung geht bis zum *e*“ im vorletzten Takt, die Tonfolge *fis'-e*“ bringt die Strukturintervalle Halbton + Quart (Tritonus) und Quint + Halbton in umgekehrter Reihenfolge, harmonisch schließend. Die beiden Kadenztöne *d*“ und *c*“ selbst sind, nicht zuletzt wegen ihrer metrischen Stellung, höchstens in dem Sinne ein „Zusatz“ zum Wiederholen, in dem beim Halbschluß das *h*“ Zusatz zur wiederholten Quart *f*“-*c*“ gewesen war; und sie sind in dem Sinne Abschluß des Ganzen und nicht nur einer Hälfte, als sie einen Sekundschritt mehr zusetzen als der Halbschluß.

Die Tritonusstellen in der Melodie sind einigermaßen auffällig, jedoch charakteristisch für Vivaldis scheinbar rohen und dabei konsequenten und überlegten Melodiebau. Vivaldi hat die Arie in mehreren seiner Opern verwendet.

2. Auf andere Art werden die gliedernden Wiederholungen in den Beispielen von Scarlatti (vgl. Beisp. 16 = 99 und Beschreibung oben p. 28), Porpora (Beisp. 91) und Hasse (Beisp. 92) gruppiert. Die sechstaktige Phrase Porporas läßt sich symbolisch folgendermaßen darstellen: „a b c b c d“. Deutlich ist auf höherer Unterteilungsebene eine Gruppierung von dreimal zwei Takten zu erkennen (die vom *Baß* unterstrichen wird). In bezug auf diese Ebene wären die Darstellungen „a b b“ und „a a' b“ gleichermaßen zutreffend oder ungenau¹⁸⁸. Sie zeigen nur die Anschlußwiederholungen, sowie die Tatsache, daß das letzte Drittel mit dem ersten nichts mehr gemeinsam hat. In Wirklichkeit erfolgt diese Veränderung vom ersten zum letzten Drittel aber nicht schlagartig, sondern durch sukzessives Austauschen alter gegen neue Taktglieder und durch Sprungwiederholungen: Das Schema „a b c b c d“ zeigt, daß an die Stelle von „a“ im zweiten Drittel „c“ tritt, sodann an die Stelle von „b“ im dritten Drittel „d“.

Das Parataktische dieser „Verkettungs“-Struktur zeigt sich darin, daß auf der höheren Unterteilungsebene nur noch Anschlußwiederholungen auftreten; außerdem ließe sich die Gliedfolge gleichsinnig fortsetzen (im Unterschied zur Sequenzverengerung), nämlich durch „e d e f...“. Die hypotaktische Geschlossenheit dagegen erlangt sie durch Symmetrie: Die anschlüßwiederholten Glieder „b c“ werden im Innern, die nicht wiederholten Glieder „a“ und „d“ an Anfang und Ende placiert. Die Folge „a b c b c d“ entspricht einem Ausschnitt aus der Reimordnung der *Terzinen* dichtung: „a b / a b c b c d / c d e d...“

¹⁸⁸ Gerbers Analyse der Hasseschen Arie (a.a.O., p. 46 ff.) geht nicht über diese Ebene hinaus und greift darum zu kurz.

Bei den „terze rime“ sind die Vers-Dreiergruppen nicht so klar voneinander abgehoben wie bei den Strophen der „ottave rime“, deren musikalisches Analogon wir bei der Sequenzverengung beschrieben haben; alle Gruppen sind hier ineinander verkettet (selbst die Dreiergruppierung ist nicht bindend, wie die abweichende Schreibweise im englischen Sonett zeigt). Ein Ende kann die Kette erst dort finden, wo sie durch ein paarig reimendes Verspaar abgebrochen wird. Zwischen den freilich vorhandenen Gliederungseinheiten läßt sich keine eindeutige Zäsur angeben. Die Terzinedichtung steht formal in der Mitte zwischen reiner Versdichtung (z. B. im Hexameter-Epos) und reiner Strophendichtung (vor allem in der Lyrik, z. B. der Kanzone). Diese Polarität entspricht genau der Polarität Parataxe - Hypotaxe bei den besprochenen musikalischen Gliederungen. Der Terzinaausschnitt „a b c b c d“ nimmt unter allen möglichen Ausschnitten die Sonderstellung ein, daß nirgendwo sonst ebensoviele verschiedene Glieder auf so kurzem Abstand vorkommen und daß trotzdem überwiegend wiederholt wird. Auf ihm, nicht auf der Terzine selbst, basieren deshalb auch die Varianten. Eine von ihnen zeigt Hasses Ritornell (Beisp. 92). Seine Motivfolge lautet symbolisch: „a b c b c d e d e f“. Die Verkettung ist bis auf zehn Glieder weitergeführt; das Gesamtgebilde unterscheidet sich von der sechsgliedrigen Form nur durch die doppelte Zahl der jeweils doppelt vorhandenen Binnenglieder (b c und d e), nicht aber durch die Anfangs- und Schlußposition der „Waisen“ (a und f). Umgekehrt wäre eine verkürzte Variante nur dadurch herzustellen, daß die Binnenglieder auf die Hälfte verringert werden, wobei „a b b c“ entsteht. Diese einfachste Art der Verkettung entspricht der Gliederung nicht nur unzähliger Arien- und Ritornellmelodien (vgl. die Arsilda-Arie, Beisp. 90, Takt 1 bis 4 und 5 bis 8), sondern auch der von Metastasio für die Arienhalbstrophe bevorzugten Reimordnung.

Das Schema „a b b c“, nämlich „Einzelglied - wiederholte Glieder - Einzelglied“ bezeichnet das, was W. Fischer (*Zur Entwicklungsgeschichte...*) mit der Folge „Vordersatz - Fortspinnung - Epilog“ beschrieben hat. Es liegt auf der Hand, daß er mit dem „Fortspinnungstypus“ ein Stück meinte, dessen zweiter Abschnitt mehr parataktisch gebaut ist. Man darf diese Abschnittsfolge jedoch nur dann im Sinne von Dreiteiligkeit verstehen, wenn man von den tatsächlichen Längen der Abschnitte abstrahiert. Hierauf zielt Gerbers Bemerkung (a. a. O., p. 65), Fischers Unterscheidung zwischen „Fortspinnungstypus“ und „Liedtypus“ gründe sich „weniger auf die taktliche Ausdehnung als das motivische Material hinsichtlich seiner Identität (Liedtypus) oder Verschiedenheit (Fortspinnungstypus) in Vordersatz und Nachsatz“. In der Tat würden bei vielen nach dem „Fortspinnungstypus“ gebauten Stücken auf „Vordersatz“ und/oder „Epilog“ nur wenige Noten fallen - gegenüber einem langen „Fortspinnungsteil“. Andererseits

hat Gerber aber nicht recht damit, daß es Fischer auf die Unterschiedlichkeit der Motive ankäme. Denn danach, ob die Motive mehr oder weniger verschieden sind, unterscheiden sich Fischers Beispiele für „Fortspinnungstypus“ und „Liedtypus“ gerade am wenigsten¹⁸⁹. Wenn man also die Begriffsfolge „Vordersatz - Fortspinnungsteil - Epilog“ verwendet, so muß man sich im klaren sein, daß sie weder mit den Längen der Glieder, noch mit deren Motivinhalt, und oft nicht einmal mit den harmonischen Einschnitten zusammentrifft¹⁹⁰. Relevant wird die Frage nach der Länge der Glieder besonders dort, wo bei allgemeiner Geradzahligkeit ein Stück insgesamt zweiteilig ist, indem z. B. „Fortspinnungsteil“ und „Epilog“ zusammen die zweite Hälfte (den „Nachsatz“) ergeben, also Fortspinnungs- und Liedtypus ineinander übergehen. Diese Art der Gliederung ist schon um 1720 kein Sonderfall, sondern allortens gebräuchlich. Oft wird sie dadurch ermöglicht, daß - wie in Beisp. 90 - die Sequenzverengung im zweiten Abschnitt den metrischen Raum für ein nicht wiederholtes Einzelglied am Ende freiläßt. Dieses Schlußstück ist nur motivisch, nicht metrisch ein „Epilog“. Umgekehrt sind die ersten acht Takte nur metrisch, nicht motivisch ein „Vordersatz“¹⁹¹, da sie die Motive ja mit dem Nachsatz gemeinsam haben. Fischer muß in solchen Fällen von „Übergangstypen“ zwischen Fortspinnungs- und Liedtypus sprechen.

Klassifizierungen wie „Fortspinnungstypus“ und „Liedtypus“ lassen sich kaum aufrechterhalten - wohl aber lassen sich zwei der Tendenz nach entgegengesetzte Gestaltungsweisen unterscheiden: die parataktische, von Fischer „Fortspinnung“

¹⁸⁹ Daß Motivkontraste ein wichtiges Gliederungsmittel gerade innerhalb von Fortspinnungen sind, zeigt F. Blume, *Fortspinnung und Entwicklung...* (Literaturverzeichnis), p. 62 ff. Im übrigen muß man sich davor hüten, den Fischerschen Begriff der „Fortspinnung“ - im Sinne von „parataktischer“ Gliederung - mit dem Blumes zu verwechseln, der viel weiter gefaßt ist und einer Spezifizierung (nach Art und Anlage der Motivkontraste) erst bedarf.

¹⁹⁰ W. Kolneder charakterisiert Vivaldis Konzertritornelle so, daß sie aus mehreren, zum Teil gleichlangen Motivgruppen („Großmotiven“) bestehen. Ob er bei Anwendung der Fischerschen Begriffsfolge mehr über ihre Gliederung hätte aussagen können, ist zweifelhaft. Vgl. W. Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, Straßburg 1961 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 42); ders., *Vivaldis Aria-Concerto*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft IX (1964), p. 17-27. Ein Gegenbeispiel bietet U. Baur, *Studien zur Arieneinleitung...* (Literaturverzeichnis). Baur teilt zwar (p. 127) die Arieneinleitungen grundsätzlich nur noch danach ein, wieviele Glieder sie enthalten, versucht aber trotzdem, diese Glieder nach der Art Fischers qualitativ unterschiedlich zu charakterisieren: Die jeweils vorn stehenden Glieder heißen „Thema“, die weiter hinten folgenden „Anhang“, „Fortspinnung“ oder „Epilog“. Daß bei der entstehenden Vertauschbarkeit der Begriffe auch Fischers etwas präziser gefaßter Begriff der „Fortspinnung“ ins Zwielicht gerät, ist ein wenig bedauerlich.

¹⁹¹ Die Phrase repräsentiert bereits jene - nach W. Fischer a.a.O. p. 51 - „spätere“ Stufe des Fortspinnungstypus, bei der der Vordersatz selbst nach dem Liedtypus gebaut ist.

genannt, und die hypotaktische, deren Verhältnis allerdings nicht mit Fischers Unterscheidung kongruieren muß.

ÜBER GLIEDERUNGSPROBLEME DER TEXTVERTONUNG

Bei der Textvertonung kann es nicht ausschließlich darum gehen, daß die Musik ihre Gliederungsmittel allein in den Dienst der Textstruktur stellt. Dies hatte Mattheson mit seinen Empfehlungen der Incisionenlehre auch nicht im Sinn. Schon in der *Critica Musica* relativiert er die strengen Regeln von H. Boke-meyers *Versuch von der Melodica* bezüglich der Textrepetition in der Musik und weist auf das eigene Recht musikalischer Wiederholungen hin¹⁹²: „Erst muß ich wohl unterscheiden repetitionem moduli, vel cum, vel sine textu; et repetitionem verborum per se“. In seinen Ausführungen ist zugleich die Erkenntnis enthalten, daß die vom Komponisten eingeführten Textwiederholungen ihrerseits in den Dienst der musikalischen Gesamtgliederung gestellt werden können. Wir müssen also zweierlei Fragen untersuchen: Erstens inwieweit und wie der Komponist die Textstruktur musikalisch nachvollzieht, und zweitens, mit welchen Mitteln und welchen Ergebnissen für die Gesamtstruktur er in den Text selbst eingreift.

Nachvollziehen der Textstruktur

Bei der ersten Frage ist zu beachten, daß sehr verschiedene sprachliche Elemente an der Textgliederung mitwirken. Wir müssen nach Mattheson „die liebe Grammatic sowol, als die schätzbare Rhetoric und werthe Poesie auf gewisse Weise zur Hand nehmen“, wobei letzterer ja die wichtige Aufgabe zufällt, die rhetorische Kunstsprache durch Aufgliederung in Verse und - mithilfe der Reimbindung - in Strophen metrisch zu regulieren. Ohne übrigens der Bedeutung von Rhetorik und Poesie ganz gerecht zu werden, hat R. Gerber auf unsere erste Frage bezüglich der Opern Hasses folgende Antwort formuliert (a. a. O., p. 94): „die Gesamtheit dieser [sc. musikalischen] Metra, die nicht nach dem Sinn des Textes, sondern nach einem so nichtssagenden und bedeutungslosen Schema wie dem Zeilenende aufgestellt wird, weist als eine weitere Folge nur immanent logische Beziehungsverhältnisse auf, d. h. die musikalischen Metra werden zueinander in eine Beziehung gebracht (tonal, thematisch), die unabhängig ist vom Sinn des Textes“. Für die Arien um 1720 bis 1730 ist diese Feststellung teilweise zutreffend. Richtig ist zunächst Folgendes: Auf der Ebene der kleineren syntak-

¹⁹² Vgl. J. Mattheson, *Critica musica* . . . (Literaturverzeichnis), p. 346 f.

tischen Einheiten, wie sie durch die Interpunktionen Komma, Kolon und Semikolon bezeichnet werden, richtet sich die Musik stets eher nach der Versgliederung als nach der syntaktischen Gliederung, sofern beide kollidieren. Dies kann das Textverständnis erschweren und sogar den Sinn entstellen. In Beisp. 27 und 29 wird durch die Versgrenze ein Satz auseinandergerissen; die Musik unterstützt mit ihren Wiederholungen die Verseinteilung, nicht die Syntax, derzufolge, wenn überhaupt, schon jeweils das erste Wort ausgegliedert werden müßte. Dies geschieht in Beisp. 29, allerdings mit einer weniger gewichtigen Zäsur¹⁹³. Auch in Beisp. 93 bietet der Text keine hinreichende Alternative zur Versgliederung an; auch eine Zäsur nach „spera“ oder „tornare“ würde das Textverständnis nicht fördern. Die Verszäsur freilich erschwert es, da „un'altra volta“ auf „spera“ anstatt auf „tornare“ bezogen wird. Bei derartig kompliziert verschränkter Wortstellung würde nur helfen, die Untergliederung überhaupt zu vermeiden, wie dies Sarri in Beisp. 13 versucht. Trotzdem sind auch dort wegen der Rückkehr zur Tonika bei „possa“ zwei Hälften deutlich zu erkennen. Sinnentstellend ist Beisp. 94 gegliedert: „Dove nacque“ gehört zu „ritorno“ und nicht zu „affretta“.

Der Textgliederung entspricht hingegen Beisp. 110, Beginn des Mittelteils: „Libero vivi - e quando tel neghi il fato . . .“. Scarlatti gibt im Mittelteil von Beisp. 99 sogar zwei verschiedene richtige Textgliederungen der Verse: „Spesso il timore / suol far che sia“: Er gliedert einmal „spesso il timore suol far“ und einmal „suol far che sia“.

Widersprüche zwischen Musik und Singgliederung des Textes stießen in etwas späterer Zeit und vor allem nördlich der Alpen auf scharfe Kritik. Außer J. Mattheson (vgl. besonders a. a. O., p. 184) sind es vor allem die Musikschriftsteller der „Berliner Liederschule“¹⁹⁴, die diesem vermeintlichen Übel durch Regeln abzuwehren suchten. C. G. Krause (*Von der musikalischen Poesie* . . ., 7. Hauptstück) und Fr. W. Marpurg (*Anleitung zur Singkomposition* . . ., I. Hauptstück, 5. Capitel) sind so klug, nicht erst den Komponisten, sondern bereits den Textdichter vor einer Kollision zwischen Metrum und Syntax zu warnen. Man müßte aber hier unterscheiden zwischen dem enjambement, bei dem der Textsinn tatsächlich erst im folgenden Vers deutlich wird, und anderen syntaktischen Konstruktionen, z. B. dem Zeugma. Metastasios Verse „Ecco alle mie catene - ecco a morir m'invio“ enthalten (außer der Anapher) ein Zeugma, bei dem der Satz erst mit dem letzten Wort vollständig wird. Obwohl dieses Prädikat sich auch auf den ersten Vers bezieht, ist es doch für dessen Verständnis

¹⁹³ Die Pause als solche hat freilich nur rhythmische Bedeutung. Sie kann, muß aber nicht mit der durch die Wiederholungen geschaffenen Gliederung übereinstimmen. Mattheson (a. a. O. p. 184) überschätzt die gliedernde Funktion der Pause.

¹⁹⁴ Vgl. H. Abert, *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*, AfMw V (1923), p. 55 ff.

fast entbehrlich. Hasse (Beisp. 35) wird der Poesie gerecht, indem er mit der musikalischen Wiederholung die Anapher „ecco“ realisiert; Auletta (Beisp. 34) konzentriert sich aufs Unwesentliche, nämlich das Zeugma, indem er die beiden Verse mit harmonischen Mitteln zusammenspannt. Da er außerdem den ersten Vers durch Teilwiederholung verlängert (hierzu vgl. p. 169), wird dessen Unvollständigkeit eher deutlicher: Der Vers hält hilflos nach seinem fehlenden Prädikat Ausschau.

Daß Hasse die Anapher berücksichtigt, ist allerdings ebensowenig originell wie dieses rhetorische Mittel selbst. Eher ist Auletta originell. Es fällt bei den Arien-Vertonungen der behandelten Zeit allgemein auf, wie regelmäßig die rhetorischen Wiederholungsfiguren durch Anschlußwiederholungen realisiert werden; auch der Endreim läßt sich dabei als eine Art der Epipher unter die rhetorischen Figuren subsumieren. Wichtig ist aber dabei, daß die Anschlußwiederholung gewöhnlich nur bis zur Herstellung einzelner Paare geht.

Auch hier kann es noch gewisse Konflikte mit der Syntax geben. In Beisp. 73 und 74 ist es der Endreim, aber nicht die Syntax, was die Verse „amabile non è - la man die te lo diè“ der Textgliederung nach verbindet. Dem Endreim folgen die Komponisten mit einer rhythmischen Angleichung der Verse, um die herum sich bei Hasse sogar die ganze Phrase symmetrisch gruppiert. In Beisp. 95 führt der Parallelismus der Verse „Vo' strapparti in seno il cor - vo' mirarti pria ch'io mora“ zu einer Wiederholung der Musik, obwohl der zweite Vers syntaktisch noch nicht abschließt und seine Abgrenzung vom Folgenden (durch die Wiederholung) den Sinn verändert. Nicht nur der Sinn, auch die Endreime folgen hier einer anderen Gliederung; überhaupt scheint der Endreim erst an letzter Stelle unter den auch motivisch berücksichtigten Sprachfiguren zu kommen. Wichtiger sind semantische und grammatische Figuren. Es muß sich dabei nicht einmal um Wortwiederholungen handeln wie bei „Per questo dolce amplesso“ (Beisp. 114), bei „sempre invitto e sempre forte“ (Beisp. 111, Mittelteil) und unzähligen anderen Arien - schon die Gleichheit der Wortart (wie bei „piange, promette e giura“ Beisp. 96) und vor allem gleiche oder ähnliche Wortbedeutung genügen (Beisp. 75). Bei „Al mio tesoro - dirò che peno - dirò che moro“ (Beisp. 9, 10 bzw. 105, 105 a) ergibt sich ein Konflikt - nicht wegen des Endreims, der in beiden Vertonungen keine Rolle spielt, sondern weil der Syntax nach schon die ersten beiden Verse eine Einheit bilden, während die Rhetorik Vers 2 und 3 zusammenkoppelt. Sarri macht aus den ersten beiden Versen eine vor allem harmonisch zusammenhängende Phrase, nach der Vers 3 wie eine unwesentliche Erweiterung auftritt; Vinci formt eine dreigliedrige Sequenz aus gleichberechtigten Gliedern und umgeht damit die Spannung zwischen Syntax und Figur. Alternierende Endreime, die also Gruppen von mindestens vier Versen zusammenfassen, finden gewöhnlich keine Berücksichtigung mehr. Bei „Che legge

spietata“ (Beisp. 23 und 26) bevorzugen beide Komponisten die Anschlußwiederholung der Anapher vor der Sprungwiederholung (a b a b) der Endreime. Entsprechende Beispiele sind zahlreich.

Es gibt Fälle, wo auch musikalisch Vierergruppen nach dem Schema „a b a b“ entstehen. Dabei handelt es sich um kurze Verse (Beisp. 3, 13) - es liegt nahe, sie zu Doppelversen („quinari doppi“) zusammenzufassen, wodurch sich wieder ein einfaches Paar „a a“ ergibt. Umgekehrt sind selbstverständlich Anschlußwiederholungen bei längeren Versen in Halbverse und damit in Sprungwiederholungen aufteilbar wie in Beisp. 49.

Die rhetorischen Wiederholungsfiguren können - bei aller Ähnlichkeit der Wortformen und der Konstruktion - auch ein Mehr oder Weniger an (vor allem semantischem) Kontrast erhalten, so wie eben Kontrast und Identität nur die entgegengesetzten Extreme desselben Kontinuums an Möglichkeiten sind. Gerade bei den sprachlichen Zweiergruppen stuft Mattheson (*Vollk. Capellm.*, p. 187 ff.) sorgfältig ab zwischen den „disjunctiva“, die „zwar eine Absonderung oder Trennung, aber keinen Gegensatz oder Widerspruch zum Grunde“ haben, „ausdrücklichen Gegensätzen“ und schließlich den „relativis“ (d. h. strengen Parallelismen wie Anapher usw.), für deren musikalische Realisierung er etwas verschiedene Regeln gibt. Kennzeichnend für die Art, wie etwa Vinci mit rhetorischen Antithesen umgeht, die keinen wirklichen Sinngegensatz enthalten, sind Beisp. 11 und 37. Hier sind die zwei Verse gemäß der Antithese „padre - figlio“ bzw. „sdegno - amore“ melodisch und rhythmisch deutlich gegeneinander abgesetzt - die Spannung wird aber durch den harmonischen Bogen, der das Verspaar zusammenschließt, deutlich ausgewogen (Klänge I V / V I): Es sind Modellfälle einer lapidaren, wirkungsgerechten Sprachvertonung, die sich präzise an der Grenze zum Trivialen hält und Metastasios poetischen Intentionen voll gerecht wird. Bezeichnend, und ebenfalls Metastasio entsprechend, ist auch der jeweils dritte Vers, der sowohl anschlusswiederholend als auch melodisch bzw. harmonisch etwas biegsamer weiterführend die Geschlossenheit der ersten Phrase abschwächt - als wollte er sagen, gar so trutzig sei es ja nicht gemeint gewesen. Ein Beispiel für die angemessene Vertonung eines strikten Sinngegensatzes findet sich in Hasses Arie „Ecco alle mie catene“ (vgl. Beisp. 113, Beschreibung o. p. 65 ff.).

Alle bisherigen Beispiele haben gezeigt, daß auf der Ebene der kleineren sprachlichen Gliederungseinheiten ausschließlich dort, wo diese mit dem Vers kollidieren, die Syntax und die Textverständlichkeit gegenüber dem Textmetrum hintangesetzt werden. Soweit aber die Grundeinheit des Verses gewahrt ist, können die sonstigen sprachlichen Zusammenhänge musikalisch voll verwirklicht werden. Dabei faßt die Musik allerdings selten mehr als zwei Verse (oder mehr als vier besonders kurze Verse, in Ausnahmefällen) zu einer Einheit zusammen.

Andererseits treten musikalische Zweiergruppen gern auch dann auf, wenn der Text wenig oder gar keinen Anlaß dazu bietet.

Solche Zweiergruppen oder Einzelglieder werden nun aneinandergereiht - wobei in der Regel mit jedem neuen Vers oder Verspaar auch neues Material eintritt -, bis eine Arienhalbstrophe zu Ende ist. Mit ihr ist, ganz entsprechend den an die Textdichter gerichteten Empfehlungen Matthesons¹⁹⁵, ein „periodus“ oder vollständiger Satz geschlossen. Die allermeisten Arientexte um 1720 bis 1730 bestehen aus zwei solchen Halbstrophen. Es sind auch ihrer Herkunft nach keine echten, vollständigen Strophen, da sie aus Refrain bzw. „Strophe“ einer der alten Ballata ähnlichen Art der Kanzonette hervorgegangen sind (vgl. p. 191). Erst sie zusammen machen den vollen Arientext aus, von Mattheson (p. 181) „paragraphus“ („Absatz“) genannt. Die Dacapoarie um 1720 bis 1730 gliedert dieses Textmaterial folgendermaßen: Die erste Halbstrophe gehört dem Dacapoteil und wird in ihm zweimal, mit Unterbrechung durch ein Zwischenritornell, vorgetragen; wir sprechen im Folgenden von „erstem und zweitem Gesangsteil“. Eine Koda, die aus Textwiederholungen besteht, kann angeschlossen werden. Die zweite Halbstrophe gehört dem Mittelteil und wird dort, meist ohne Ritornellunterbrechung, einmal im Zusammenhang vorgetragen, wobei allerdings umfangreichere Textrepetitionen im Verlauf des Gesanges selbst eintreten können.

Das Entscheidende an dieser musikalischen Gliederung ist, daß innerhalb jedes Gesangsteils sich Wiederholungen nur auf der Ebene der kleineren sprachlichen Einheiten Komma, Semikolon, Kolon bzw. Vers oder höchstens Doppelpunkt einstellen, während der Gesangsteil als Ganzes einen eher durchgängig sich verändernden, parataktischen Ablauf darstellt, dessen letzter Vers auf jeden Fall anders vertont wird als der erste. Verbindend wirkt dafür die Harmonie, die innerhalb des „periodus“, also z. B. des ersten oder zweiten Gesangsteils, auf „förmliche Schlüsse“ (volle Kadenz) meist verzichtet; einen „gänzlichen Schluß“¹⁹⁶ - nämlich eine volle Kadenz auf der Grundstufe - besitzt die Arie ohnehin nur am Ende des Dacapoteils. Die Wiederholung der nächsthöheren sprachlichen Einheit, des „periodus“ oder der Halbstrophe, umfaßt stets den Gesangsteil insgesamt. Daß erster und zweiter Gesangsteil musikalisch ähnlich sind, entspricht der Übereinstimmung ihrer Worte. Aber auch der Text des Mittelteils, der zweite „periodus“ oder die zweite Halbstrophe der Arie, ist dem Text des Dacapoteils zumeist metrisch, syntaktisch und semantisch ähnlich. Somit wäre am Ende des Mittelteils der aus zwei Halbstrophen bestehende „paragraphus“ geschlossen; Text und Musik ließen sich mit dem Schema „a a“ darstellen, was eine parataktische Anlage ist.

¹⁹⁵ a.a.O. p. 181 f.

¹⁹⁶ Vgl. J. Mattheson a.a.O. p. 182.

Indem aber in Wirklichkeit das Dacapo folgt, wird die Entsprechung der zweiten Halbstrophe („a“) zur ersten („a“) durch eine Entsprechung weit höheren Grades wieder aufgehoben. Während auf den niedrigsten Unterteilungsebenen schon fast nur Anschlußwiederholungen zu entdecken waren, und erst recht auf der Ebene des „periodus“, ereignet sich gerade auf der höchsten Gliederungsebene der Arie die Sprungwiederholung „a b a“, die eine hypotaktische Anlage bedeutet. Nicht nur stürzt diese die sonstige Analogie zwischen Sprachgliederung und Musikgliederung um, sondern es besteht in der Dacapoarie schon rein musikalisch eine Verbindung von parataktischer Gliederung im Kleinen und hypotaktischer im Großen.

Eingreifen in die Textstruktur

Daß die Dacapoanlage nicht nur eine musikalische Wiederholung, sondern auch eine Textwiederholung mit sich bringt, war für die Zeitgenossen ein Problem. Freilich nur ein Teilproblem innerhalb des allgemeinen Interesses für jene Abweichungen vom Zeitverlauf der gesprochenen Sprache, welche der musikalischen Vertonung von Text eignen. Unter anderen haben sich Tosi, Mattheson, Bokemeyer, Riva, Scheibe, Krause, Marpurg, Agricola, Ramler und Algarotti mit der Frage des Textvortrags in der Oper beschäftigt¹⁹⁷. Übereinstimmend geht es ihnen darum, die Textverständlichkeit zu sichern und allzu große Naturferne im gesungenen Sprachvortrag zu vermeiden, ob sie nun ihre Empfehlungen mehr an den Komponisten richten (vor allem Mattheson, Scheibe) oder mehr an den Textdichter (vor allem Krause). Man behandelt die vom Komponisten vorgenommenen Textwiederholungen und Textumstellungen meist zusammen mit anderen Abweichungen vom normalen Sprechen wie z. B. der „Sylbendehnung“ durch langgehaltene Töne (Scheibe, vgl. o. p. 129) oder durch Koloraturen (Scheibe, Tosi, Riva) oder der Zerteilung des Sprachzusammenhangs durch Pausen und Kadenz (Mattheson)¹⁹⁸. Es scheint mir wichtig, daß bis auf Tosi alle genannten Autoren

¹⁹⁷ P. Fr. Tosi, *Opinioni de' cantori...* (1723); J. Mattheson, *Critica musica*, Pars VIII (Hamburg 1725); H. Bokemeyer, *Versuch von der Melodica*, abgedruckt bei Mattheson, *Critica musica...*, p. 291 ff.; G. Riva, *Avviso ai compositori ed ai cantanti* (London 1727); J. A. Scheibe, *Der critische Musikus* (Hamburg 1738-1740); C. G. Krause, *Von der musikalischen Poesie* (Berlin 1752); K. W. Ramler, *Verteidigung der Opern*, in: Fr. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge...*, Bd. II, 1 (Berlin 1755); J. Fr. Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (Berlin 1757); Fr. W. Marpurg, *Anleitung zur Singcomposition* (Berlin 1758); Fr. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (1762); (alle Literaturverzeichnis).

¹⁹⁸ Im *Vollkommenen Capellmeister*, II. Theil, 8. Hauptstück: *Vom Nachdruck in der Melodie* (= p. 174 ff.), behandelt Mattheson die Textwiederholungen und „Passagen“ zusammen mit den nur rhythmischen Hervorhebungen semantisch bedeutsamer Wörter und betonter Wortsilben unter dem gemeinsamen Begriff der „Emphatic“.

ihre Erfahrungen aus der Theorie und Praxis der großen Opernzentren nördlich der Alpen bezogen haben: aus London, Hamburg, Dresden und Berlin. Tosi kritisiert den unverständlichen oder unnatürlichen Textvortrag nur beim Rezitativ; der auf Tosi fußende, in London tätige G. Riva hat diese Position mit seiner Kritik an der „noia“ der übermäßigen Textwiederholungen in den Arien erweitert, und eben dieselbe Erweiterung erfährt Tosis Werk selbst in J. Fr. Agricolas deutscher Neuausgabe. Fr. Algarotti ist, wie auch die übrigen Berliner Theoretiker, in dieser Hinsicht ganz von C. G. Krause abhängig.

Theoretische Forderungen

Wir wollen die wichtigsten Argumente betrachten, die uns bei diesen Autoren begegnen, und ihnen die Praxis der Arienkomposition in Italien um 1720 bis 1730 gegenüberstellen. Das wichtigste Argument für die Textwiederholung liegt in deren Affektcharakter. C. G. Krause hat es unübertrefflich formuliert: „Die Leidenschaften bilden sich immer ein, man werde sie nicht verstehen“ (a.a.O. p. 336). Obwohl im Hinblick auf die rhetorischen Wiederholungsfiguren gemünzt, gilt diese Begründung auch für die vom Komponisten vorgenommenen Textwiederholungen. Sie kehrt die ansonsten - auch bei Krause selbst - herrschende Tendenz der Argumentation gerade zugunsten der Textwiederholung um: Diese fördert die Textverständlichkeit, sei es, daß sie dem Hörer den Affekt näherbringt, sei es, daß er - wie es des öfteren heißt - die Worte bei wiederholtem Auftreten ganz einfach besser versteht. Diese Begründung hat aber zugleich eine restriktive Wirkung. Wenn die Textwiederholung dem Verständnis dienen soll, so hat sie eben dort zu unterbleiben, wo sie ihm eher schadet. Dies ist der Fall erstens dort, wo die wiederholten Textteile keinen geschlossenen Sinnabschnitt bilden. Die Theoretiker haben es sich manchmal ein wenig leicht gemacht, solche Teilwiederholungen ins Lächerliche zu ziehen. Man hat aber schließlich erkannt, daß es ein grundlegender Unterschied ist, ob die Wiederholung schon zu Beginn der Phrase erfolgt oder erst dann, wenn der syntaktische und semantische Zusammenhang bereits einmal ganz vorgetragen ist. Es ist nur eine Streitfrage, wann dieser Augenblick erreicht sein soll; am extremsten verhält sich Algarotti, der Textwiederholungen nur erlauben möchte „dopo finito il senso intero dell'aria“¹⁹⁹. Andere dulden schon die Wiederholung eines Einzelverses oder Verspaars, sofern dieses nur einen vollständigen Sinn ergibt, den herzustellen ja Aufgabe des Textdichters ist. Krause mahnt zur Vorsicht mit verneinenden Texten: Wiederholung ohne das Negationswort würde sinnentstellend wirken²⁰⁰.

¹⁹⁹ a.a.O. p. 163.

²⁰⁰ a.a.O. p. 262 ff.

Problematischer als die Wiederholung von Partikeln ist aber das *Dacapo* selbst. Es wird wiederholt vom Poeten gefordert, daß der *Dacapoteil* einen geschlossenen Sinn ergeben und nicht auf die Fortsetzung durch die zweite Halbstrophe angewiesen sein soll. Krause meint zudem (a. a. O. p. 288 f.), wenn der Textinhalt des Mittelteils mit dem folgenden Rezitativtext zusammenhänge, sollte kein *Dacapo* erlaubt sein, da es diesen Sinnzusammenhang ja wieder zerschneiden würde. Das Argument ist überhaupt nur bei den Arien am Anfang oder in der Mitte der Szene anwendbar („*escite*“ oder „*medie*“, vgl. hierzu u. p. 243 Anm. 266). Diese spielen freilich in der italienischen Opernpraxis nach 1720 fast gar keine Rolle mehr, und Entsprechendes gilt für die von den deutschen Theoretikern so hartnäckig zitierte zweiteilige „*Arietta*“ oder „*Cavata*“ ohne *Dacapo*.

Das Textverständnis kann weiterhin dort beeinträchtigt werden, wo die Wiederholungswörter keine „*emphasis*“, keinen besonderen Affekt enthalten. Es mutet heute fremd an, wenn etwa Bokemeyer großes Gewicht darauf legt, daß nur besondere Affektwörter Wiederholungen verdienen. Seine Hauptregel lautet: „Nichts muß repetiret werden, als was entweder einen vollen *sensus* hat, oder worin eine besondere *emphasis* lieget, oder was einen *Affect* anzeigt“ (bei Mattheson a. a. O. p. 346). Dies ist nur zu verstehen im Sinn einer schon um 1600 angefochtenen, spätestens durch Mattheson überholten Affektenlehre, die den Affekt eher im Einzelwort als im Gesamttext der Arie ausgedrückt sah.

Neben der Textwiederholung gibt es noch andere Möglichkeiten des Eingreifens in den Textablauf für den Komponisten: vor allem das Umgruppieren der Textteile zu neuen, semantisch vollständigen Einheiten, das Mattheson (a. a. O. p. 180) „*melodische Analysis*“, die Berliner „*Zergliederung*“ nennen. Mattheson gibt (a. a. O. p. 180) einige Beispiele für solche Textumstellungen, die alle recht gekünstelt wirken. Es geht hier offenbar darum, vor allem aus kürzeren Texten genügend Material für längere Musikstücke herauszupressen, ohne in allzu monotone Wiederholungen zu verfallen. Bei Krause scheint die Zergliederung allerdings mehr zum Selbstzweck zu werden, wenn er fordert, die Arientexte müßten so beschaffen sein, daß sie (außer Wiederholungen) Zergliederungen duldeten. In ähnlicher Weise hat er auch aus der Tatsache der Wiederholungen die Empfehlung an den Textdichter abgeleitet, die Arien sollten einen mehr generellen Inhalt haben, weil allzu konkrete Einzelheiten sich mit den Textwiederholungen schlecht vertragen. Nach „*proposizioni generali*“ und „*particolari*“ hat schon P. J. Martello (1714) die Arieninhalte unterschieden (hierzu vgl. p. 240), allerdings mit anderem Zweck als Krause. Als Musterbeispiel einer wiederholenden und zergliedernden Textvertonung beschreibt Krause (a. a. O. p. 281 ff.) die Arie „*Sì sì mie labbra care*“ von K. H. Graun (aus *Le feste galanti*), wo der Komponist zwar den syntaktischen Befund bis in die letzten Winkel ausleuchtet, die anspruchslose Poesie dabei aber völlig überfordert.

Über die anderen Unterbrechungen des Textablaufs im Gesang, nämlich die textfreien Koloraturen und die nicht komponierten Vokalkadenzen, urteilen sämtliche Autoren noch restriktiver als über die Textwiederholungen. Fast durchweg warnen sie bei den „*lunghi passaggi*“ bzw. den „*Sylbendehnungen*“ vor einem Zuviel, das der Textverständlichkeit schade. Man betont auch, besonders im deutschsprachigen Bereich, daß im Wort nur die „*langen*“ Vokale Koloraturen vertragen, unter den Wörtern nur die „*Hauptwörter*“ oder „*musikalischen Wörter*“ (Krause, a. a. O. p. 311 ff.). Am rigorosesten ist hier wieder Bokemeyer, am liberalsten Mattheson (*Critica musica*, Pars VIII, vor allem Cap. 21 und 22), der sich vor allem dagegen wehrt, die Placierung der Koloraturen von der (ohnehin fiktiven) Silbenquantität abhängig zu machen. Die ausführlichste Lehre zu Placierung und Gestaltung der freien Vokalkadenzen findet sich in Tosis *Opinioni* (p. 80 ff.) bzw. in deren Ergänzungen von Agricola. Tosi möchte die freien Vokalkadenzen am liebsten ganz abschaffen; er duldet gerade noch „*se fra tutte le cadence dell'Aria l'ultima concede qualche moderato arbitrio*“ (p. 87), während Agricola sie verteidigt²⁰¹. Ausnahmslose Übereinstimmung zwischen den Forderungen aller Theoretiker und der Praxis - dies darf gleich vorweggenommen werden - besteht nur in folgendem Punkt: Im Italienischen werden Koloraturen und Passagen auf den Vokalen „i“ und „u“ vermieden.

Die Praxis

Was die Textwiederholung betrifft, ist die Praxis in den Arien um 1720 bis 1730 zwar flexibler als manche strengen Regeln der erwähnten Theoretiker, sie gibt aber deren Grundvorstellungen im wesentlichen recht. Es wird tatsächlich nur insoweit Text wiederholt, als das Verständnis dadurch nicht unmittelbar gefährdet wird. Dies kann auf zweierlei Weise ausgeschlossen werden: Erstens, bei nicht abgeschlossenen Textzusammenhang, wenn die zu wiederholenden Textteile relativ kurz sind und höchstens einmal wiederholt wird;

zweitens, wenn der gesamte Textzusammenhang schon einmal vorgetragen worden ist: in diesem Fall können die Wiederholungseinheiten auch mehrmals nacheinander auftreten und länger sein.

²⁰¹ Die Praxis sieht dagegen schon zu Tosis Zeit seiner eigenen Beschreibung nach folgendermaßen aus: „*Ogni Aria (per lo meno) ha tre Cadenze, che sono tutte e tre finali. Lo studio de' Cantori d'oggi (generalmente parlando) consiste nel terminar la Cadenza della prima parte con un profluvio di Passaggi ad libitum, e che l'Orchestra aspetti. In quella della seconda si moltiplica la dose alle fauci, e l'Orchestra s'annoja; Nel replicar poi l'ultima dell'Intercalare si da fuoco alla girandola di Castel S. Angelo, e l'Orchestra tarocca...*“ (a.a.O. p. 81)

Die Repetitionen, die vor Beendigung eines größeren Textzusammenhangs zustandekommen, erfolgen nur einmal und umfassen Einzelwörter, Versteile, Einzelverse oder höchstens bei den kurzen Versarten einmal ein ganzes Verspaar. Es handelt sich ausschließlich um Anschlußwiederholungen: Redikte etwa im Sinn des literarischen „*Schlagreims*“, Wortverdoppelungen. Neben ihrer Bedeutung für die musikalische Gliederung ist auch ihre rhetorische Funktion unmittelbar einsichtig: Der Affekt, der „*sich einbildet, man werde ihn nicht verstehen*“, kann sich von wichtigeren Wörtern nicht sofort wieder trennen. Der Komponist hilft der Rhetorik gleichsam nach, indem er Redikte einführt, die anderswo in der Poesie selbst schon vorgekommen wären. Besonders leicht stellen sie sich bei affektgeladenen Anreden und Interjektionen ein, vgl. etwa Beisp. 75: „*Lascia lascia... cessa cessa...*“ und andere. Die Regel, daß die Repetitionsglieder einen geschlossenen Sinn enthalten müssen, kann hier freilich am wenigsten beachtet werden - es sei denn, man gesteht ein, daß sich der „*Sinn*“ mancher Arientexte gewissermaßen schon in einem einzelnen Wort konzentrieren kann.

Musikalisch wirken solche kurzen Wiederholungen in ganz besonderer Weise an der Gliederung mit, sei es daß sie mit Motivwiederholungen gleichlaufen, sei es daß sie sich mit den Motivwiederholungen überschneiden. Ein Großteil der Möglichkeiten läßt sich auf drei einfache Schemata zurückführen:

1. Aus „a b“ wird „a a b“.
2. Aus „a b“ wird „a b b“.
3. Aus „a b c“ wird „a b b c“.

Den musikalischen Charakter des ersten Schemas zeigen besonders deutlich die Beisp. 24 und 75 sowie die Textstelle „*torna fido, torna fido...*“ in Beisp. 90. Aus dem doppelten Vordersatz erwächst ein einzelner, harmonisch-rhythmisch korrespondierender und den Sinn vervollständigender Nachsatz. Anderswo wird der Versanfang devisenartig vorweggenommen; ihm folgt der vollständige Vers, z. B. „*facile-facile ad ingannar*“ (in Beisp. 96), „*Fidati-fidati del mio cor*“ oder „*trema-trema superbo il mio rossor*“ (in Arien Vincis).

Häufiger ist die Wiederholung des jeweiligen Schlußteils einer Textphrase, also das zweite Schema. In Beisp. 34 und 52 wird der Versschluß mit dem Zweck verdoppelt, die Phrase aufzuschwellen, dem rhythmischen Impuls breiteren Auslauf zu gönnen. Dabei ergibt sich oft eine „a b b“-Anlage (Beisp. 12, 38, 42, 96 und andere). Schon das zweite Glied der Phrase schließt in der Tonika; als Schlußbestätigung wird es noch einmal wiederholt. Auch kürzere Textteile können am Schluß wiederholt werden, vor allem wenn sie affektmäßig oder inhaltlich bedeutsam sind, vgl. Beisp. 74 (Ende) und 110 (2. Gesangsteil: „*più forte*“ und „*la sorte*“).

Die Anfangs- und Schlußredikte könnte man metaphorisch so beschreiben, daß sie der „Profilierung“ von Bauteilen in der Gesamtarchitektur dienen. In Beisp. 15 und 37 dagegen führt die Wiederholung des letzten Verses harmonisch weiter, sie öffnet eher die Phrase zum Folgenden hin.

Oft stimmen in solchen Dreiergruppierungen Musik- und Textwiederholung nicht so klar überein. Die Musik folgt einem anderen Wiederholungsschema als dem „a b b“ des Textes, und so ergibt sich aus dem Zusammenwirken von Text und Musik eine wesentlich kompliziertere Gesamtstruktur. In Beisp. 5 folgt die Musik genau umgekehrt dem Schema „a a b“; die Gesamtstruktur wäre also darzustellen mit $\begin{matrix} a & a & b \\ a & b & b \end{matrix}$. Die beiden Außenglieder sind nach Text und Musik ungleich,

während sich im Mittelglied die Wiederholungen ineinander verschränken. In die Horizontale auseinandergezogen, könnte dieses Schema etwa durch die oben (p. 157 f.) beschriebene, sechsgliedrige Verkettung „a b c d c d“ realisiert werden. Das Ineinander-Verschränken von Text und Musik begegnet in den verschiedensten Varianten. Die Glieder müssen nicht mit ganzen Versen zusammenfallen; es kann sogar mehr als eine Repetition vorkommen. In der Phrase „Ch'onda non può spezzar“ nach der ersten großen Koloratur von Beisp. 101 enthalten Musik und Text jeweils drei Wiederholungsglieder. Diejenigen der Musik beginnen gleich mit dem ersten Ton, abtaktig; der Schlußton bleibt außerhalb der Wiederholung. Diejenigen des Textes beginnen erst mit „non può . . .“ „può . . .“, auftaktig, das Anfangswort „onda“ bleibt außerhalb der Wiederholung. Somit differieren wieder nur Anfang und Schluß total voneinander, während die Mittelglieder entweder nach vorn, durch die Musik, oder nach hinten, durch den Text, zusammengefaßt werden können²⁰². Gewöhnlich ist die Verkettung oder Verschränkung in der Musik selbst schon voll ausgeformt, während der Text über die einfachere Anordnung „a b b“ nicht hinausgeht. In Beisp. 52, 91 und vielen anderen lautet die Motivfolge „a b c b c d“, der Text folgt nur der größeren Einteilung „a b b“. Im zweiten Vers von Beisp. 58 überschneiden sich ein textliches „a b b“ und ein musikalisches „a b b c“.

Letzteres ist das dritte oben angegebene Schema, die Binnenwiederholung, die nicht selten auch den Text betrifft. Hiermit wird besonders der Zweck verfolgt, die Struktur eines unsymmetrischen Textglieds (etwa eines *settenario*) einer musikalisch symmetrischen Phrase anzupassen. Dies ist der Fall bei „Mira la quercia,

²⁰² Daß sich zwei inhaltlich verschiedene, jedoch formal analoge Gliederungen ergeben, je nachdem ob man das Anfangs- oder das Schlußglied wegläßt, ist schon eine alte Erfindung der literarischen Metrik. Der Kyriotropus „Cunctipotens genitor“ ist zwischen das Anfangswort „Kyrie“ und das Schlußwort „eleison“ so eingespannt, daß zwei verschiedene daktylische Hexameter entstehen, je nachdem ob man mit „Kyrie“ beginnt oder mit „eleison“ aufhört: „Kyrie cunctipotens genitor deus omnicreator“ oder „Cunctipotens genitor deus omnicreator eleison“.

la quercia annosa“ (Beisp. 101) oder bei „piange, promette, promette e giura“ (Beisp. 96), wo der zugrundeliegende Vers nur drei semantisch bedeutsame Wörter enthält. In den meisten Fällen wirken solche Binnenwiederholungen, die regelmäßig mit musikalischen Sequenzen zusammenfallen, wie ein vorsorgliches „Abstützen“ im Innern einer Gesamphrase, die sonst am Ende ein metrisches oder melodisches Ziel nicht erreichen würde. Typisch ist, in Beisp. 75, die Stelle „Se fia premio al valor premio al valor il bene amato“. Man denke sich die Binnenwiederholung weg, die gleichsam zurückfedernd den Tritonus-Sprung vorbereitet: Die Schlußwirkung, das metrische und harmonische Umschlagen, wäre vertan. Übrigens befinden sich auch bei dieser Wiederholung Musik und Text in spannender Überschneidung.

Der erste Gesangsteil von Hasses Arie „D'ogni amator la fede“ (Beisp. 96) kann als Vorbild dafür dienen, wie Textwiederholungen und musikalische Gliederung in größeren Zusammenhängen aufeinander abgestimmt werden. Grundsätzlich geht es Hasse um Folgendes:

Erstens sichert er die Textverständlichkeit, indem er Textteile von höchstens einem Vers Länge wiederholt; Koloratur und ausführliche Textwiederholungen erscheinen erst, nachdem der Gesamttext schon vorgetragen ist. Zweitens besteht ein enger Zusammenhang zwischen den Versen und „ihren“ musikalischen Motiven, die nicht gegenseitig austauschbar sind; auch die Reihenfolge der Textteile und der Motive wird nirgends umgekehrt. Drittens jedoch werden bewußt kleine Spannungen dadurch erzeugt, daß entweder derselbe Textteil mit etwas verschiedener Musik oder dieselbe Musik mit etwas verschiedenem Text vorgetragen werden kann. Die Wiederholungen laufen nicht ganz analog: In dem durch viele kleine Anschlußwiederholungen gebremsten Gesamttablauf kann einmal der Text, ein anderes Mal die Musik der auf der Stelle tretende bzw. der weitertreibende Partner sein.

Das Stück enthält sechs Verse und ist – in Anlehnung nicht an die Reimordnung, sondern an die Rhetorik und den Inhalt – folgendermaßen gegliedert:

1. Glied: Vers 1 / Vers 2 / Vers 2	6 Takte (T. 23-28)
2. Glied: Vers 3 (erweitert) / Vers 4 (erweitert)	8 Takte (T. 29-36)
3. Glied: Vers 5 / Vers 5 / Vers 6 (mit Koloratur)	9 Takte (T. 37-45)
4. Glied: Wiederholungen von Vers 6	12 Takte (T. 46-57)

Das erste Verspaar, eine geschlossene Sentenz, wird zu einer der bekannten, harmonisch geschlossenen Dreiergruppen „a b b“ ausgebaut, in der Textwiederholungen und doppelte Rückkehr zur Tonika als Schlußbestätigungen aufzufassen sind. Melodie und Rhythmus verhalten sich allerdings ein wenig ambivalenter, mehr im Sinne von „a a' b“.

Das zweite Verspaar ist auch musikalisch symmetrischer - der Kadenzabstand von vier Takten wird durch Binnenerweiterung beider Verse erbracht - zu zwei verschiedenen, wenn auch streng parallel gebauten Versen erklingt gleiche Musik. Eine leichte Spannung gibt es auch im Innern der Verse: Die Textdisposition ist „a b b c“, die Musik eher in Barform „a a B“.

Die „Barform“ bestimmt das dritte Glied als Ganzes, diesmal in Übereinstimmung mit dem Text. Von ihm wird die erste Hälfte wiederholt, zugleich mit der Sequenz die Erwartung des Schlußverses gesteigert. Dieser ist durch Koloratur zum „Abgesang“ erweitert; die Koloratur selbst enthält eine Wiederholung „moduli sine textu“ (T. 43).

Der erste Teil des Schlußglieds (T. 46-53) ist ganz ähnlich gebaut wie das zweite Glied und klingt auch motivisch an jenes an; es überschneiden sich „Barform“ und „a b b c“, wobei allerdings mit einem ganz besonders hübschen Einfall das „a“ einfach durch Pause ersetzt wird (T. 46) (man meint das verdutzte Gesicht des Violinisten zu sehen!); das Wiederholungswort „facile“ - es trifft mit dem musikalischen Charakter der Arie zusammen - steht am Anfang des Verses, aber in der Mitte des musikalischen Glieds.

Sodann kommt auch ein weiteres Schlüsselwort „ingannar“ zu seiner Einzelwiederholung, und als Schlußbestätigung erklingt kadenzierend der vollständige Schlußvers noch einmal, mit seiner melodischen Zusammenfassung an die Schlußbestätigung des ersten Gliedes erinnernd.

Dreierlei Funktionen hat die Textwiederholung: bestätigend am Ende, abstützend im Innern, erwartungssteigernd am Anfang. Es fällt aber auf, daß diese Verteilung der Funktionen dem Gesamtverlauf nicht ganz analog ist, da bereits im ersten Glied eine Schlußbestätigung erfolgt. Erst vom zweiten Glied an wird ein größerer Bogen gespannt, der zugleich harmonisch durch den Übergang in die Dominante beschrieben ist. Daß Hasse nicht von Anfang an zu modulieren und Spannung zu erzeugen beginnt, trifft mit Metastasios Text zusammen, der die allgemeine These zunächst voranstellt, um sie mosaikartig aus Spezialausagen erst wieder neu zusammensetzen.

Ferner fällt auf, daß mit zunehmender harmonischer Sicherheit im Dominantbereich die Textwiederholungen zunehmen und der Schlußvers immer freier aufgesplittert wird. Dem textlichen und musikalischen „Auf den Schluß zutreiben“ wird dann durch energischere Zusammenfassung ein Ende gesetzt.

Die „Zergliederung“ des Textes spielt bei den Komponisten um 1720 bis 1730 nicht annähernd die Rolle, die ihr Mattheson und Krause (vgl. o. p. 167) zugeordnet haben. Die Technik als solche war freilich bekannt. Relativ am häufigsten finden sich Umgruppierungen der Textworte zu neuen, syntaktisch sinnvollen Einheiten, sowie Auffüllen des Textes mit librettofremden Wörtern am Ende des zweiten Gesangsteils (in der „Koda“, vgl. u. p. 213), an einer Stelle also, wo

der ganze Text des Dacapoteils mindestens schon zweimal vorgetragen ist. Selten wird das Verfahren etwa zu Beginn des zweiten Gesangsteils oder gar am Ende des ersten angewendet. Einige Beispiele:

A. Scarlatti, „*Perchè più strugga*“ (1720):

Aus: „*Ci vuole un poco - di gelosia*“ wird in der Koda „*Un poco ci vuole - di gelosia*“.

J. A. Hasse, „*Le memorande imprese*“ (1727):

Aus „*sapròlle and'io seguire*“ wird im zweiten Gesangsteil „*saprò seguirle*“.

N. Porpora, „*Quel superbo già si crede*“ (1723):

Aus der Anfangszeile wird zu Beginn des zweiten Gesangsteils „*Già si crede quel superbo*“.

D. Sarri, „*Ardi per me fedele*“ (1724):

Aus der Anfangszeile wird zu Beginn des 2. Gesangsteils „*Per me per me fedele ardi*“. (Analog dazu wird die zweite Zeile verändert.)

L. Leo, „*Hai tu nel tuo bel volto*“ (1726):

Aus: „*Hai tu nel tuo bel volto - accolto un certo che*“ wird zu Beginn der Koda „*Un certo non sò che*“.

L. Vinci, „*Tu mi disprezzi ingrato*“ (1729):

Aus „*Trema d'aver mirato - superbo il mio rossor*“ wird in der Koda „*trema superbo*“ bzw. „*trema superbo il mio rossor*“.

J. A. Hasse, „*Per questo dolce amplesso*“ (1730):

Aus „*Sol questo all'ombra mia - pace e conforto sia*“ wird „*Sol questo conforto sia*“.

L. Vinci, „*Digli ch'io son fedele*“ (1730):

Aus den drei settenari „*Digli ch'io son fedele - digli ch'è il mio tesoro - che m'ami ch'io l'adoro*“ werden zu Beginn des zweiten Gesangsteils die vier quinari: „*Digli che m'ami - ch'io son fedele - digli l'adoro - ch'è il mio tesoro*“.

Die Koloraturen erfolgen, wie bereits erwähnt, nur auf den Vokalen a, e und o. Mit dieser Einschränkung sind sie aber überall möglich. Jedenfalls gibt es manchmal kürzere Koloraturen auch auf unbetonten Silben, sofern nur das metrische Übergewicht der Akzentsilbe gewährleistet ist. Vor allem aber sind sie nicht auf die „Hauptwörter“ beschränkt; viel wichtiger scheint den Komponisten zu sein, daß sie möglichst am Ende eines Verses placiert werden (also am ehesten auf der Silbe, die den Hauptakzent trägt), so daß das Verständnis zumindest dieses einen Verses nicht erschwert wird²⁰³. Die Frage der Koloraturstellen ist im Ganzen der Polarität zwischen syllabischer und melismatischer Textvertonung zu sehen. Es genügt nicht, festzustellen, daß die Komponistengeneration nach 1720 die Koloraturen gegenüber ihren Vorgängern bevorzugt hätte - stehen dem

²⁰³ Eine detailliertere Untersuchung zur Placierung der Koloraturen bei Caldara gibt R. S. Freeman, *La verità* . . . Er kommt u. a. zu dem Ergebnis, daß Caldara die semantische und Affektbedeutung des zu kolorierenden Wortes im Ganzen der Arie ebensooft nicht beachtet wie beachtet. Zur Frage der „Schlüsselwörter“ für den musikalischen Charakter einer Arie vgl. u. p. 225 f.

doch unzählige streng syllabische Arien gegenüber. Koloraturarie und „Aria parlante“ sind zwei verschiedene musikalische Charaktere, deren keiner entbehrlich ist, weder vor noch nach 1720. Ich glaube folgende Beobachtung gemacht zu haben: Die Technik der Textvertonung etwa A. Scarlattis und seiner Altersgenossen tendiert allgemein zu kürzeren Unterteilungsmelismen im Innern der Verse, die oft sehr wichtig für den Aufbau einer syllabisch-melismatisch gemischten musikalischen Phrase sind. Selbstverständlich gibt es daneben die großen, oft wortausdeutenden Koloraturen. Bei den späteren Komponisten ist eine striktere Trennung zwischen Syllabik und Melisma zu erkennen; die Melismen nehmen an Zahl ab, werden aber meist zu großen Koloraturstellen verlängert. Dementsprechend verliert die Koloratur oft etwas von ihrer phrasenbildenden Funktion innerhalb der Deklamation – die Koloraturen werden zu eigenen, textfreien Abschnitten im größeren Zusammenhang der Arie. Im Hinblick auf die Geschichte der italienischen Versvertonung darf man diese Haltung vielleicht als die primitivere bezeichnen – etwa das Trecentomadrigal zeichnet eine strenge Trennung von syllabischen und melismatischen Abschnitten aus, und zwar mit strenger Syllabik auch der Oberstimme in den entsprechenden Partien, im Unterschied etwa zum Notre-Dame-Organum.

Bei den freien Vokalkadenzen ist das einzige, was sich nicht oder nicht immer der Komposition entzieht, ihre Placierung innerhalb der Arie. Abgesehen davon, daß den Theoretikern zufolge (z. B. Mattheson, *Vollk. Capellm.*, p. 182) Vokalkadenzen nur bei „förmlichen Schlüssen“, also authentischen Kadenzen, wirklich am Platze sind, kann der Komponist die Kadenzstellen zusätzlich durch Fermatenzeichen markieren sowie an der nicht dirigierten Stelle die Orchesterbegleitung aussetzen lassen. Fehlen solche Hinweise in der Komposition, so ist jedoch daraus nicht immer zu schließen, daß der Komponist keine Kadenzen haben will. Meistens wird es einer Absprache des Komponisten-Kapellmeisters mit dem Sänger bedürft haben. Der Gebrauch des Fermatenzeichens schwankt übrigens bei den verschiedenen Komponisten sehr stark; sicherlich bedeuten die zahlreichen Fermaten etwa bei Vinci nicht ebenso viele Kadenzstellen. Wie aus Tosi hervorgeht, waren um 1723 drei Kadenzen jeweils am Ende der drei Teile der Dacapoarie üblich (vgl. das Zitat p. 168).

Außer der Schlußkadenz findet sich bei konservativeren Meistern noch eine Anfangskadenz in oder nach dem ersten Vers bzw. in der „Devisé“; wahrscheinlich haben sich die Sänger ein freies „Präludieren“ am Anfang über einem stehenden Klang (Beisp. 103) sehr häufig erlaubt, auch wenn der Notentext keinerlei Hinweis mehr darauf gibt.

Die folgenden Tabellen stellen in schematisch verkürzter Form die Textdisposition von 30 Arien dar, die ohne besondere Tendenz ausgewählt wurden und als

durchschnittlich für die Zeit um 1720 bis 1730 gelten können. Mit Ausnahme des allen Arien gemeinsamen Dacapo sind die wichtigsten Veränderungen, die der Komponist am normalen Fortgang des Librettotextes vornimmt, aus der Tabelle ersichtlich:

Die Wiederholungen und Textumstellungen gehen aus der Folge der Ziffern hervor, die sich auf die Textverse beziehen. Teilwiederholungen von Versen sind mit Apostroph gekennzeichnet, vor oder nach der Versziffer, je nachdem ob der Anfang oder das Ende des Verses fehlt.

Die Koloraturen werden mit „K“ wiedergegeben. Die jeweils drei Zeilen, die jede Arie einnimmt, entsprechen dem ersten (A 1) und zweiten Gesangsteil (A 2) sowie dem Mittelteil (B). Zwischen den drei Zeilen hat man sich jeweils ein unterbrechendes Ritornell vorzustellen.

„x“ bedeutet ein durch Umstellungen neugebildetes Textglied, „/“ eine vollständige harmonische Kadenz (förmlichen Schluß).

Nicht berücksichtigt sind kleinere Erweiterungen einzelner Verse, etwa durch Binnenwiederholungen einzelner Wörter.

1. A. Lotti, „*Si d'un volto la beltà*“ (1717)

1 2 '2 3 '3 /
1 1 2 3 '3K '3 / 3K '3 /
1 '1 2 3 '3K 3 '3 '3 /

2. D. Sarri, „*Amami pur se vuoi*“ (1718)

1' 1 2 3 4 4 /
1 2 3 4K 3 4 /
1 2 3 3 4 4 / 3 4 /

3. A. Scarlatti, „*Siamo in mar due navicelle*“ (1720)

1K 2K /
1 2K / 2K /
1 2 1 2

4. Fr. Gasparini, „*Figurati estinti*“ (1720), vgl. Beisp. 100

1 2 3 4 5 /
1 2 3 4 5K / 4 5 /
1 2 3 4 5 / 4 5'K 5 /

5. A. Scarlatti, „*Perchè più strugga*“ (1720), vgl. Beisp. 99

1 2 2 3 '3 4 4 4 /
1 2 3 '3 4 / x 4 /
1 2 3 4' 4 / 1 3 2 4'K 4 /

6. G. M. Orlandini, „*Si si lasciatemi*“ (1718)

1 2 3K 3 /
1 2 3K 3 / 2 1 3K 3 /
1 2 3K 3 / '3 '3

7. A. Pollarolo, „Padre amoroso“ (1721), vgl. Beisp. 102
 1 2 2 3 4 5 6K 6K 6 /
 1 2 2 3 4 5 6K /
 1 2 3 / 1 2 3K 3 / 1 2 3K
8. D. Sarri, „La rondinella“ (1722)
 1 2 3 4 5 5 6K 6 /
 1 2 3 4 5 6 6 / 1K 3 3 4 5 5 6 5 6 /
 1 2 3 4 5 6 7 / 4 5 6 7 7 /
9. N. Porpora, „Nobil onda“ (1723), vgl. Beisp. 103
 1 2 3 4K 5K /
 1 2 3K 4 5K /
10. L. Leo, „Mi va serpando in seno“ (1723), vgl. Beisp. 104
 1 2 3 3 4 4 /
 1 2 3 3 4 / 3 '3 4 4 /
 1 2 3 4 / 3K 4 /
11. L. Vinci, „E' un amor che alletta poco“ (1724)
 1 2 3 4K /
 1 2 3 4K / '3 4K /
 1 2 3 3 / x 3 /
12. D. Sarri, „Ardi per me fedele“ (1724), vgl. Beisp. 106
 1 2 3 4K 4 /
 x x 3 4 3 3K 4 4 /
 1 2 3 4 4 / 3 4 4 /
13. L. Vinci, „Al mio tesoro“ (1725), vgl. Beisp. 105
 1 2 3 4 5K 4 5 /
 1 2 3 4 5K 4 5 5 4 5 /
 1 2 3 4K 3 4 /
14. L. Leo, „Son qual timida cervetta“ (1726)
 1K 2 '2 3 '2 4K 4 /
 1K 2 '2 3 '3 4K 4 /
 1K 2 3 '3K 3 '3 /
15. L. Vinci, „Ardi per me fedele“ (1726), vgl. Beisp. 107
 1 2 3 4K 4 /
 1 2 2 3K 4 4 /
 1 2 3K 4 /
16. L. Vinci, „Gelido in ogni vena“ (1726), vgl. Beisp. 108
 1 2 3 4 3K 4 4 /
 1 2 2 3 4 3K 4 4 /
 1 2 3 4K 2 3 4K 4 /
17. N. Porpora, „Gelido in ogni vena“ (1727)
 1 2 3 4 4 /
 1 2 3 3 4' 4K 4 /
 1 2 3K 4 4 /

18. A. Vivaldi, „Gelido in ogni vena“ (1727), vgl. Beisp. 109
 1 2 3 3 4 3K 4 4 /
 1 2 2 3K 4 4 4 /
 1 2 3 4 3K 4 /
19. J. A. Hasse, „Le memorande imprese“ (1727)
 1 2 3 4 5K 5 /
 1 2 3 4 x 5K 5 x 5K 5' 5 /
 1 2 3 4K 4 / 4' 4 /
20. J. A. Hasse, „Son qual rupe in mezzo al mare“ (1728), vgl. Beisp. 111
 1 2 3 4 '4 '4 /
 1 2 3 4 '4 '4 '4 /
 1 2 3 4 / 4 /
21. L. Vinci, „Con sì bel nome in fronte“ (1728), vgl. Beisp. 110
 1 2 3 4 /
 1 2K '2 3 '3 4 4 /
 1 2 3 4 4 / '3 4 4 /
22. L. Vinci, „Tu mi disprezzi ingrato“ (1729)
 1 2 3 4 4 /
 1 3 4 / x x 3 x 4 /
 1 2 '2 3K 4 / 3 4 4 /
23. L. Vinci, „Tator se il vento fremo“ (1729)
 1K 2 3 4 5 6K '6 '6 /
 1K 2 3 4 5 6K 5 6K 6 '6 '6 /
 1 2 '2 3 4 5 6 7K /
24. L. Leo, „Io son quel pastorello“ (1729)
 1 2 2 3 4 5K 4 5 5 /
 1 2 2 3 3 4 5 / 5K 4 5 5 /
 1 2 3 4 5 4 5 '5 /
25. G. Giacomelli, „Stando accanto all'idol mio“ (1729)
 1 2 2 3 4' 4 4'K 4' 4 /
 1 2 2 3 4' 4 4'K 4K 4K /
 1 2 3 4 4 4 4 /
26. J. A. Hasse, „Digli ch'io son fedele“ (1730)
 1 2 2 3'K 3 4 4'K 4 /
 1 2 3 3'K 3 '3 4 / 2 1 3 4'K 4 /
 1 2 2 3 4 5 / 3 4 5 /
27. J. A. Hasse, „Per questo dolce amplesso“ (1730), vgl. Beisp. 114
 1 2 3 4 3 4K 4 /
 1 2 3 4K 4 / 3 '3 4 4 /
 1 2 3K 3 x 3 /
28. J. A. Hasse, „Non so frenare il pianto“ (1732)
 1 2 2 3 '3K 4 4 /
 1 2 3K 4 4 /
 1 2 3 4 4 / 3 4 /

29. St. A. Fioré, „Mira l'onda furibonda“ (?)

1	2	3	3K	'3	/
1	2	3K	3	/	2
			3K		3

30. N. Porpora, „Son nostr'alme imamorate“ (1727)

1	1	2	'2	3	'3	4'	4K	/
1	'1	2	3	'3	4	5	6'	6
							6	/

Aus den Tabellen ergibt sich, daß die Eingriffe der Komponisten in den normalen Textverlauf einigen ziemlich festen Prinzipien folgen.

1. Die den Textfortgang unterbrechenden Stellen sind auf die drei Gesangsteile nicht gleichmäßig verteilt. Sie erscheinen im zweiten Gesangsteil (A2) häufiger als im ersten (A1), ebenfalls im Mittelteil (B) häufiger als im ersten. A2 ist länger als A1; da beide dieselben Verse vortragen, wird die Verlängerung allein mit Wiederholungen, Koloraturen usw. erzielt. B hat manchmal einen Vers mehr oder weniger; sein Längenverhältnis zu A1 und A2 ist schwankend. Die Tabellen enthalten insgesamt für A1 41 vollständige und 22 unvollständige Verswiederholungen, für A2 sind die entsprechenden Zahlen 74 und 32, für B 66 und 22. Von den insgesamt 92 Koloraturen entfallen auf A1 28, auf A2 40 und auf B 24, von den 11 Fermaten kommen allein 7 in A2 vor, 3 in B und eine in A1. Tosis „cadenze finali“ (vgl. o. p. 168) befinden sich am Ende von A2 und B. A2 ist derjenige Arienteil, in dem auf das Verständnis und den syntaktischen Zusammenhang des Textes keine Rücksicht mehr genommen werden muß; vielmehr kann sich der Komponist hier mehr der Herausarbeitung einzelner wichtiger Textpartikel in Koloraturen und Wiederholungen widmen. Die Funktionen bezüglich der Textdarstellung sind also zwischen A1 und A2 differenziert. Der Mittelteil dagegen muß seinen neuen Text sowohl verständlich darbieten als auch ihn befriedigend ausarbeiten; er verhält sich ambivalent. Das Da Capo schließlich erlaubt dem Sänger eine weitergehende Ausschmückung und Kolorierung; die Aufgabe der Textdarbietung ist ja hier gelöst: aus Tosis Zitat (vgl. o. p. 168, Anm.) geht hervor, daß dort die freie Gesangkadenz die längste von allen ist. Im Großen gesehen, wachsen die Dimensionen der Arienteile gegen den Schluß zu.
2. Dasselbe gilt innerhalb der einzelnen Gesangsteile, und zwar ebenfalls vor allem wegen der Textverständlichkeit: Die Wiederholungen und Koloraturen erfolgen in allen Gesangsteilen vorzugsweise von dort an, wo der ganze Text schon einmal vollständig vorgetragen ist. In A2 wachsen sich die Wiederholungen nach Textschluß manchmal zu einer Art drittem Gesangsteil aus: Wir bezeichnen diesen Abschnitt im Folgenden als „Koda“. Sie ist nicht selten durch vollständige harmonische Kadenzen und/oder Fermaten vom Vorigen abgetrennt. Auch die Koloraturen finden ihren Platz vorzugsweise in diesem

Schlußabschnitt. Der Mittelteil ist am häufigsten durch Binnenkadenzen gegliedert. In der Arie zu Beginn des 18. Jahrhunderts war er ohnehin zweiteilig, während der Da Capoteil es nicht war: Zweiteilige Mittelteile sind nach 1720 als ein eher konservatives Element anzusehen, die „Koda“ im zweiten Gesangsteil eher als ein fortschrittliches.

3. Bei den Wiederholungen unvollständiger Verse überwiegen deutlich die Schlußwiederholungen. Zunächst wird der ganze Vers vorgetragen, danach kann ein Teil von ihm, und zwar vorzugsweise sein letzter Teil, noch einmal aufgegriffen werden. „3 '3“ ist häufiger als „'3 3“. Dies zeigt, daß auf der niedrigeren Unterteilungsebene dasselbe Prinzip waltet wie auf der höheren. Nur wenn gegen Schluß eines Gesangsteils die Wiederholungen und Koloraturen den Text immer weiter aufspalten (vgl. o. p. 169), ist nicht selten die Wiederkehr des vollständigen Schlußverses als Zusammenfassung am Ende vonnöten. Nach längeren Koloraturen hat dies auch einen technischen Grund: Der Sänger, der in der Koloratur den Atem völlig verausgabt hat, möchte sich noch einmal (nach kurzer Atempause) in einem mit voller Kraft gesungenen Schlußvers vom Publikum verabschieden.
4. Vor Beendigung des vollen Textes erfolgen in allen Gesangsteilen nur Wiederholungen von höchstens einem Vers Länge, und diese stets nur einmal. Die Unterbrechung des Textvorganges ist also streng beschränkt. Nach Textschluß können zwei- und mehrmalige Textwiederholungen erfolgen. Außerdem wird öfters nicht nur ein Einzelvers, sondern manchmal mehrere Verse wiederholt.
5. Aber auch hierin unterscheiden sich die verschiedenen Gesangsteile graduell voneinander: Während in A1 selten um mehr als um einen Vers zurückgegriffen wird, ist dies in A2 und B häufig. Besonders auffällig ist, daß B meist weiter zurückgreift als A2: Während A2 nur eine Koda bildet, zeigt sich die ursprüngliche Zweiteiligkeit von B immer wieder in Ansätzen zu einer zweiten „Textdurchführung“, die sogar bis auf den ersten Vers zurückgehen kann. Mit Textveränderungen (hier durch „x“ bezeichnet), Auslassung von Versen und Umstellung der Versreihenfolge gehen die Komponisten sparsam um. Freilich, ganz im Sinne des Vorigen, am wenigsten sparsam in A2 und hier wieder gegen Ende.
6. Das vorherrschende Prinzip der Textdisposition, das einerseits die Textverständlichkeit berücksichtigt, andererseits ein Ausspinnen und Kolorieren dort erlaubt, wo diese Aufgabe bewältigt ist, wirkt sich unmittelbar auf die einzelnen Verse selbst aus. Wie oft die einzelnen Verse der obenstehenden Beispiele insgesamt wiederholt werden, und zwar prozentual zu ihrem Auftreten in der Textvorlage, zeigt folgende Tabelle. Es sind nur die vollständigen Verswiederholungen berücksichtigt; die unvollständigen verhalten sich entsprechend.

Anfangsvers

1. Gesangsteil (keine Wiederholung)	
2. Gesangsteil	7 %
Mittelteil	7 %

Zweiter Vers, soweit Binnenvers

1. Gesangsteil	24 %
2. Gesangsteil	28 %
Mittelteil	20 %

Dritter Vers, soweit Binnenvers

1. Gesangsteil	15 %
2. Gesangsteil	47 %
Mittelteil	64 %

Weitere Binnenverse zusammen (4., 5. und 6. Vers, soweit vorhanden)

1. Gesangsteil	27 %
2. Gesangsteil	90 %
Mittelteil	42 %

Schlußvers

1. Gesangsteil	90 %
2. Gesangsteil	140 %
Mittelteil	143 %

Sehen wir von dem Gebot der Textverständlichkeit ab, so bleibt die Frage nach dem formalen Sinn, nach der zeitgestaltenden Wirkung der Textdisposition. Die meisten Textwiederholungen gehen ja mit musikalischen Motivwiederholungen parallel. Man wird die Arien der Zeit so charakterisieren dürfen, daß sie konzentriert beginnen und breit verebben. Daß Text und Motive gegen Ende in Wiederholungen, Koloraturen und Kadenzten versinken, wird durch zusammenfassende, energisch abkadenzierende Schlußverse nicht immer wirksam aufgefangen. Auch bezüglich des harmonischen Verlaufs geht die historische Tendenz dahin, die schließenden Kadenzschritte ad infinitum zu wiederholen bzw. die bereits erreichte Tonika noch eine Weile lang auszuspinnen. Noch zu Beginn des Jahrhunderts war die Gesamtarchitektur der Arie anders konzipiert. W. Fischer hat beobachtet, daß die „barocke“ Gestaltungsweise in der Schlußkadenz nichts wiederholt, sie allerdings mit ritardando usw. gern pathetisch hervorhebt²⁰⁴. Komplementär zu der neueren Tendenz seit etwa 1720, Schlußkadenz, Schlußmotive und Schlußverse zu wiederholen, ist das gleichzeitige Verschwinden der Devisen. Diese nämlich bedeutete eine Verbreiterung der Anfangsbasis, einen gestufteren und zögernderen Beginn. In der neueren Gestaltungsweise setzen Text, Motive und Harmonie mit voller Energie ein; manchmal kann man dafür das Ende kaum finden. Es entspricht der Motivökonomie schon der klassischen Sinfonie und Sonate, daß uns, je mehr wir uns dem Schluß nähern, um so mehr bereits Bekanntes geboten wird.

²⁰⁴ W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte . . .*, p. 58.

DIE DACAPOANLAGE

ÜBER DEN BEGRIFF DER DACAPOANLAGE

Jene Art musikalischer Gliederung, die von den zwischen 1720 und 1730 vertonten italienischen Opernarien zwar nicht alle, aber gewiß über 95 v. H. gemeinsam haben, nennen wir „Dacapoanlage“ oder „Dacapoform“. Das formale Kennzeichen des Dacapo war für die Musikwissenschaft sogar so auffällig, daß sie den Begriff der „Dacapoarie“ als Bezeichnung für die Gattung selbst einbürgerte. Die damalige Epoche kannte den Begriff nicht; es sollte zu denken geben, daß von den damals üblichen Gattungsbezeichnungen keine - außer „Partita“ und „Suite“ - sich auf die „Form“ bezieht. Das Dacapo ist nicht das einzige Merkmal, das die erwähnten 95 v. H. der Arien gemeinsam haben: Alle enthalten instrumentale Ritornelle - denkbar wäre also auch die Bezeichnung „Ritornellarie“. Andererseits findet sich das Dacapo - die in die Partitur eingezeichnete Vorschrift, einen vorher erklangenen musikalischen Abschnitt zu wiederholen - auch in Musikstücken, die sonst ganz anders angelegt sein können, z. B. in Vivaldis Solokonzertsätzen oder Bachs Kantatenarien.

Trotz solcher Bedenken läßt sich der Begriff der „Dacapoanlage“ als charakteristisch für die meisten Arien der Zeit in dem Maße weiterverwenden, in dem es gelingt, ihn mit konkreteren und spezielleren Bedeutungsgehalten zu füllen. Doch ergibt sich hier eine Schwierigkeit. Die formale Aussage „ABA“ ist trivial²⁰⁵. Unserem an der Musik der Wiener Klassiker geschulten Interesse für musikalische Form hat die Dacapoarie nicht mehr zu bieten als die Trivialität ABA, oder, wenn man sie bis aufs Äußerste auspreßt, etwa A₁ A₂ B A₁ A₂²⁰⁶. Dies bleibt aber nur so lange ein Ärgernis, als wir an einem Formbegriff festhalten, wie ihn die klassisch-romantische Musik verlangt. Im Unterschied hierzu verwirklichen die Dacapoarien keine Form-Idee, sondern sie sind nur als applizierte Form vorhanden. Eben deswegen sind sie sich formal alle viel ähnlicher als etwa die klassischen Sonatensätze: Der Grundriß ABA war „schematisch“, weil es nicht auf ihn selbst, sondern auf seine Zweckbestimmung ankam. Eben deswegen hatte die Dacapoanlage auch keinen Nachfolger: An ihr war nichts weiterzuentwickeln, weil ihr keine Form-Idee zugrundelag. Um diesen Unterschied nicht zu

²⁰⁵ Vgl. hierzu besonders W. Osthoff, *Monteverdi-Studien I . . .* (Literaturverzeichnis), p. 90 ff.

²⁰⁶ So definiert R. Gerber, *Der Operntypus . . .* (Literaturverzeichnis), p. 143 ff., die Form der Dacapoarie (mit den Symbolen „Ia Ib II Ia Ib“).

verwischen, spreche ich im Folgenden nur von „Dacapoanlage“ oder „Dacapoarie“, nicht aber von „Dacapoform“.

Fast ebenso alt wie der Vorwurf des „Schematismus“ gegen die Dacapoanlage ist in der musikwissenschaftlichen Literatur der Versuch, sie gegen diesen Vorwurf in Schutz zu nehmen. Wenig überzeugend klingt schon die Apologie E. J. Dents, *Italian Opera...* (Literaturverz.), noch weniger die von J. H. van der Meer, *Johann Josef Fux...* (Literaturverz.), p. 99 f., der behauptet, die Dacapoanlage weise eine ebenso große formale Vielfalt auf wie der klassische Sonatensatz.

R. Gerber, *Der Operntypus...* (Literaturverz.), p. 160 ff., deutet einige formale Eigenschaften der Arien bereits des frühen Hasse, vor allem die Unterschiedlichkeit der Abschnitte „Ia“ und „Ib“, sowie das *dal segno*-Ritornell (vgl. u. p. 194), irrig als einen Versuch Hasses, vom „starrten Schematismus der Dacapoarie“ wegzukommen. Ähnlich wird die *dal segno*-Praxis noch von H. Hucke, *Die neapolitanische Tradition...* (Literaturverz.), p. 268, interpretiert. In Wirklichkeit sind für die Arien um 1720 bis 1730 schlechterdings alle Merkmale, die dem bei Gerber a. a. O. entworfenen Bild der Dacapoanlage nicht ganz entsprechen, entweder durchaus gebräuchlich für diese Zeit oder sogar Relikte älterer Arten der Anlage. Ein Wegstreben von der Dacapoanlage ist erst in denjenigen formalen Eigenschaften zu erkennen, die Gerber a. a. O. p. 166 ff. an nach 1740 entstandenen Arien Hasses beobachtet hat. Wenn in einer Arie um 1720 bis 1730 kein Dacapo oder ein verändertes Dacapo vorliegt, hat dies andere Gründe als etwa ein Unbehagen an der ABA-Anlage, das erst der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts vorbehalten sein sollte. Viele Auftrittsarien („*escite*“, zu Szenenbeginn) werden schon im Mittelteil oder in der Wiederholung des Dacapoteils durch Rezitativ unterbrochen; die Handlung geht hier weiter. Von den Auftrittsarien sagt P. J. Martello, *Della tragedia...* (Literaturverz.), p. 286: „... per lo più la figura apocope e l'anima loro“. Während es sich hier um ein bewußtes Verstümmeln der eigentlich intendierten Anlage (aus dramatischen Gründen) handelt, das die formale Geschlossenheit überhaupt aufhebt, ist eine Dacapoarie ohne Dacapo, deren Schlußkadenz also die des Mittelteils ist, ein Widersinn. Insgesamt zweiteilige Arien haben mit der Dacapoanlage nichts zu tun, es sind zumeist „Ariette“ (vgl. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister...*, p. 212), die sich formal an instrumentale Tänze anlehnen; jeder der beiden Teile wird wiederholt, und vor allem schließt der zweite Teil in der Tonika. Unter den in Italien um 1720 bis 1730 komponierten Arien treten sie fast überhaupt nicht mehr auf, dagegen noch für einige Zeit in der konservativeren Opernpraxis nördlich der Alpen, innerhalb derer dann allerdings auch die fortschrittlichere Idee entsteht, das Dacapo müsse aus textlichen Gründen manchmal wegfallen.

Keinesfalls ist für die hier besprochene Praxis die Ariendefinition Matthesons (a. a. O. p. 212) anwendbar, der das Dacapo als fakultativ hinstellt. Ein ganz singulärer Fall ist die von H. Hucke (a. a. O. p. 268 f.) zitierte Arie „*Dimmi che un empio sei*“ aus Vincis *Artaserse* (1730): Hier hatte Metastasio in Anlehnung an ältere Textschemata einen Text vorgeschrieben, der sich gar nicht mit einem regulären Dacapo vertonen läßt.

Das Dacapo ist kein formaler Selbstzweck. Die Reprise eines klassischen Sonatensatzes ist als Ereignis im musikalischen Verlauf um ihrer selbst willen da. Das Dacapo dient dazu, daß der Sänger seine Verzierungen anbringen kann - dies ist jedenfalls die Erklärung, die die Zeitgenossen am häufigsten geben (vgl. etwa P. J. Martello, *Della tragedia...*, p. 287). Selbstverständlich trifft diese Erklärung nur eine Teil-Applikation. Es lassen sich drei Gruppen von Applikationen angeben.

1. Der Text. Er besteht aus zwei unterschiedlichen Teilen AB, und somit auch die Arie. Daß sie den ersten davon wiederholt, hat zumindest entwicklungs-geschichtlich damit zu tun, daß der erste Textteil seiner Herkunft nach einem Refrain, der zweite einer Strophe entspricht. Keineswegs ist die Dacapoanlage nur Mittel zum Zweck der Textanlage; ebensogut kann man es umgekehrt sagen. Im ersten Satz von Bachs E-Dur-Violinkonzert wird die Dacapoanlage nicht ihrem Zweck entfremdet, sie wird sich selbst entfremdet: Sie ist Mittel ohne Zweck und Zweck ohne Mittel.
2. Die gemeinsame vokal-instrumentale Aufführung. Instrumentale Ritornelle und Gesangsteile wechseln miteinander ab, umrahmen sich gegenseitig: Hierin besteht bereits die Anlage. Dies unterscheidet die Epoche besonders charakteristisch von der folgenden: Man denke an das Verhältnis von Besetzungskriterien und musikalischer Anlage in der Geschichte des Solokonzertsatzes. Im Kopfsatz des klassischen Solokonzerts ist nämlich der Solo-Tutti-Wechsel gleichsam nur noch formaler Vordergrund, während den Hintergrund die Sonatensatzform bildet.
3. Die harmonische Tonalität. Die Dacapoanlage dient der Festlegung einer Tonart. Diese bislang meist übersehene Applikation ist die einzige, die weniger in die Vergangenheit zurück als in die Zukunft vorausweist: nämlich in dem Sinn, daß die gefestigte harmonische Tonalität ihre Festlegung durch die Dacapoanlage überdauert hat. Es ist nicht einmal ein Paradox, daß die Dacapoanlage von da an außer Gebrauch kam, als man ihrer fortschrittlichsten Applikation nicht mehr bedurfte.

Von diesen drei Applikationen reicht keine allein aus, die Dacapoanlage zu determinieren. Wie sie tatsächlich beschaffen ist, das resultiert aus dem Bemühen vieler Jahrzehnte, allen drei gemeinsam gerecht zu werden. Daß dies schließlich

möglichst war und daß ein relatives Gleichgewicht zwischen den heterogenen Bestimmungen erreicht wurde, ergibt sich schon aus folgender Tatsache: Die Dacapoanlage läßt sich als ein Wechsel von Ritornellen und Gesangsteilen einerseits und als „ABA“ andererseits beschreiben. In keiner der beiden Beschreibungen ist auch nur eine Spur der anderen enthalten. Ob man von „Ritornellform“ oder „Dacapoform“ spricht, ist dann nur eine Frage der Optik. So gesehen, können sich beide Arten der Anlage nur überlagern: Die Arie folgt einem von beiden oder beiden oder keinem, nicht einem mehr und dem anderen weniger, eben da es nichts Vermittelndes zwischen beiden gibt. Die extrem vereinfachten Betrachtungsweisen sind untereinander gleichberechtigt; nur hinterläßt jede von ihnen einen ungelösten Rest. Die Dacapo-Perspektive muß die Ritornelle als bloße Scharniere der drei Hauptteile auffassen - die hervorragende Rolle des Anfangsritornells bleibt unerklärt. Die Ritornell-Perspektive erklärt nicht die Rückkehr zur Tonika im dritten Ritornell. Die tonale Perspektive schließlich erklärt nicht den steten Wechsel Ritornell-Gesang.

ZUR GESCHICHTE DER ARIENANLAGE BIS 1720

Um dem „dreidimensionalen“ Ganzen der Dacapoanlage beizukommen, versuche ich zunächst, es analytisch aufzufächern. Dabei zeigt sich, daß die analytische Methode zugleich die historische ist: Zuerst findet sich der Wechsel Ritornell-Gesangsteil, der dann von der tonalen Ordnung und schließlich dem Dacapo überschichtet wird. Gleichzeitig wird aus einer parataktischen eine hypotaktische Anlage, d. h. aus einer Folge verschiedener Einheiten eine in verschiedene Teile differenzierte Einheit.

Zu den ältesten Quellen, in denen vokale und instrumentale Stücke nicht nur gemeinsam auftreten, sondern auch als zusammengehörig ausgegeben werden, gehören G. G. Gastoldis *Concenti musicali con le sue sinfonie a otto voci* ... (Venedig 1604)²⁰⁷ und Monteverdis *Scherzi musicali* von 1607²⁰⁸. Beide Musikdrucke gehen nach Auskunft ihrer Vorreden auf dieselbe Musikpraxis zurück. Zwar bestehen zwischen ihnen charakteristische und an sich überraschende Unterschiede gerade hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen vokalen und instrumentalen Sätzen, doch läßt sich zumindest ein Gemeinsames feststellen: Der Rahmen, innerhalb dessen die einzelnen Sätze zusammengehören, ist nicht jeweils der einer einzelnen Komposition, sondern der einer ganzen Aufführung, die Gesang, Instrumentalspiel und Tanz vereinigte.

²⁰⁷ Vgl. E. Vogel, *Bibliothek der weltlichen Vocalmusik Italiens*, 2 Bde., Ndr. Hildesheim 1962, Bd. 1, p. 271.

²⁰⁸ Vgl. Cl. Monteverdi, *Tutte le opere*, Bd. I-XVI, hrsg. von G. F. Malipiero, Asolo 1926 ff., Bd. X, p. 25 ff.

Anders wäre es nicht zu erklären, daß etwa bei Gastoldi ein und dieselbe Sinfonia bei zwei verschiedenen Vokalstücken abgedruckt ist, obwohl sogar motivische Zusammenhänge mit dem einen von ihnen bestehen, mit dem anderen aber nicht. Jedenfalls konnten die Sinfonien ausgetauscht werden; eher als einzelne instrumental-vokale Paare gehörten alle Sätze zusammen. Es gibt aus der Folgezeit noch viele vergleichbare Musikdrucke; manchmal hat es den Anschein, daß erst der Herausgeber oder Drucker aus einer größeren Anzahl vokaler und instrumentaler Stücke jeweils zusammenpassende auswählte oder sie unter diesem Gesichtspunkt anordnete.

In der Oper ist der Rahmen, innerhalb dessen Ritornelle und Vokalstücke zusammengehören, noch für lange Zeit nicht der eines abgegrenzten musikalischen Stücks. Die Prologe des *Orfeo* und des *Ritorno d'Ulisse* von Monteverdi²⁰⁹ haben gemeinsam, daß Ritornelle und Gesänge sich nicht etwa zu einer „Arie“ oder deren mehreren, sondern zu ganzen Szenen vereinigen²¹⁰. Ein außermusikalisches Konzept veranlaßt also erst dazu, musikalische Einheit zu schaffen. Noch Serenaten von Stradella sind so angelegt, daß die verschiedenen Ritornelle nicht als zu einer der Arien, sondern nur als zum Ganzen der Serenata gehörig aufgefaßt werden können. Aufschlußreich ist schon die Nomenklatur: Zwischen den Bezeichnungen „Sinfonia“ und „Ritornello“, von denen der späteren Terminologie nach die „Sinfonia“ stets zu einem größeren musikalischen Ganzen gehört als das „Ritornello“, wird im frühen 17. Jahrhundert überhaupt nicht konsequent unterschieden. Oft heißen „Sinfonie“ die am Anfang stehenden Instrumentalstücke, „Ritornelli“ alle anderen, und zwar auch dann, wenn sie mit der „Sinfonia“ identisch sind²¹¹.

Dies muß alles unabhängig davon bemerkt werden, auf welche Weise im Einzelfall eine Einheit nun tatsächlich hergestellt wird. Außer der allgemeineren Übereinstimmung in Tonart und Rhythmus, wie sie schon die instrumental-vokalen Paare von Monteverdis *Scherzi musicali* von 1607 kennzeichnet, ist die Übereinstimmung dann oft konstruktiver Art: Die klangliche Gesamtanlage, verkörpert im Continuopart, schafft den Zusammenhang.

Wie setzt sich nun das Ganze (was es auch immer sei) vermöge dieses konstruktiven Mittels aus den Teilen zusammen?

1. Die elementarste Art, die Teile zu ordnen, wird besonders bei strophischen Gesängen angewandt. Strophen und Ritornelle wechseln miteinander ab,

²⁰⁹ Vgl. Cl. Monteverdi, *Tutte le opere*, Bd. XI (*Orfeo*) und Bd. XII (*Ritorno d'Ulisse*).

²¹⁰ Vgl. zur Szenenanlage beim späten Monteverdi W. Osthoff, *Monteverdi-Studien* ... (Literaturverzeichnis), p. 92 ff., sowie A. A. Abert, *Claudio Monteverdi* ... (Literaturverzeichnis), p. 44-64.

²¹¹ Vgl. A. A. Abert, *Claudio Monteverdi* ... (Literaturverzeichnis), p. 254.

wobei jede Strophe mit einem Ritornell konstruktiv verbunden sein kann. Diese Ordnung ist in musikalischer Hinsicht rein parataktisch: Jedes Paar Ritornell-Strophe ist jedem anderen gleichwertig.

2. Bei dem steten Wechsel Ritornell-Strophe können die Ritornelle gleichbleiben, während die Strophen musikalisch verschieden sind. Ein solches Bild ergibt der Drucküberlieferung nach z. B. Monteverdis „*Ohimè ch'io cado*“ (1624)²¹². Bei diesem Stück sind jedoch die Ritornelloberstimmen nicht Bestandteil der Komposition; man darf zumindest vermuten, daß sie in ähnlicher Weise variiert werden können wie die Gesangsstimme, deren Baß seinerseits gleichbleibt. Ein konstruktiver Zusammenhang besteht zwischen Ritornellbaß und Strophenbaß; die Gesamtordnung ist aber ebenfalls parataktisch, da alle vokalen und instrumentalen Teile sich zum Ganzen grundsätzlich gleich verhalten; auch diese Ordnung ist eine Kette von vokal-instrumentalen Paaren, die beliebig fortgesetzt werden könnte. Allerdings kommt gegenüber der ersten beschriebenen Art die Textgliederung mehr zur Wirkung: Die Musik des Strophenbasses wiederholt sich analog zum Metrum der Strophen des Textes.
3. Ein wichtiger Ansatz zu einer nicht bloß reihenden musikalischen Ordnung zeigt sich in den Kompositionen, wo zuerst das Ritornell als Ganzes erklingt, nach den einzelnen Strophen aber nur noch Teile davon wiederholt werden. Hier verhalten sich zumindest die einzelnen Ritornelle nicht gleich zum Ganzen; die späteren sind dem ersten untergeordnet. Dies ist nur möglich, weil ein konstruktiver Plan besteht, der sich auch den instrumental-vokalen Wechsel unterordnet. Im *Orfeo*-Prolog Monteverdis (a. a. O. Bd. XI) wird der erste Teil des Anfangsritornells im Folgenden jeweils tonal durch eine auf derselben Tonstufe stehende Strophe „ersetzt“ (nach der Interpretation von T. Georgiades); die restlichen drei Ritornellteile erklingen zwischen den Strophen. Ähnliche Fälle finden sich in Monteverdis „*Tempo la cetrà*“ (a. a. O. Bd. VII), im „*Ballo delle Ingrate*“ (a. a. O. Bd. VIII) und in der „*Notte*“-Strophe des *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (a. a. O. Bd. VIII). Hier bahnt sich eine hypotaktische Ordnung zumindest der instrumentalen Teile an, doch bleibt die Parataxe des Ganzen bestehen, da jedes Paar Ritornell-Strophe tonal komplett und dem Anfangsritornell gleichwertig ist. Jedoch zeigt die Idee, einen instrumentalen Abschnitt vermöge tonaler Gleichwertigkeit durch einen vokalen zu substituieren, noch bis ins 18. Jahrhundert ihre Wirkungen (vgl. u. p. 208 f.).
4. In der Canzonetta Monteverdis „*Amor che deggio far*“ (a. a. O. Bd. VII) herrscht dieselbe Ordnung. Darüber hinaus ist hier aber die Gesamtlänge schon mit dem Anfangsritornell abgegrenzt, da von dessen drei Teilen (über

gleichem Baß) jeweils ein anderer nach der Strophe wiederholt wird. Hier könnte die Kette also nicht beliebig fortgesetzt werden: Die dreiteilige Gesamtanlage bestimmt sich nicht nur nach dem Text, sondern auch nach dem Bau des Anfangsritornells, das außerhalb davon steht. Zugleich bahnt sich in diesem Stück auch eine Verschiedenwertigkeit der Vokalteile untereinander an: nämlich in deren verschiedener Besetzung, die hier im Gegensatz zu den *Scherzi musicali* (vgl. o.) Bestandteil der Komposition ist.

5. In der frühen venezianischen Oper, angefangen mit Monteverdis *Ritorno d'Ulisse*, finden sich dann auch klangliche Konstruktionspläne, die sich nicht nur in jeweils einem Ritornell-Strophen-Paar erschöpfen, sondern die weit über einzelne Satzpaare hinausgreifen. Andererseits werden kurze Ostinati verwendet, die innerhalb sogar eines einzelnen Ritornell- oder Strophenabschnitts mehrmals wiederholt werden. Die klanglich-konstruktive und die vokal-instrumentale sowie textliche Gliederung überschneiden sich. Gleichzeitig beginnt bei der Anordnung der instrumentalen und vokalen Teile das zyklische, hypotaktische Prinzip (bei dem die Mitte gegenüber den Außengliedern ungleichwertig ist) das strophische, parataktische zu verdrängen. Der Rahmen, innerhalb dessen die verschiedenen Gliederungsmittel von Text, Besetzung und Klanggerüst zur Deckung kommen, ist aber jedenfalls bei Monteverdi noch die große Einheit der Opernszene.

Der Vorgang, wie sich strophische und nichtstrophische „Arien“ in den Sieben- und Elfsilblertext des Dramas (*versi sciolti*) einnisten, bedarf noch einiger Erhellung²¹³.

In dem Maße, wie der Gesamtverlauf des Operntextes in Rezitative (*versi sciolti*) und „geschlossene“ Stücke polarisiert wurde, ordneten sich in der Vertonung die instrumentalen Ritornelle wie von selbst den letzteren zu. Diese entscheidende Wendung vom Szenenritornell zum Arienritornell ist aber sogar nach 1700 noch nicht ganz vollzogen. Schon die Aufzeichnung läßt manchmal offen, ob etwa ein der Arie folgendes Ritornell nicht eher als Einleitung der folgenden Rezitativszene zu gelten habe. J. Mattheson unterscheidet noch im *Neu-eröffneten Orchestre* 1713 (Literaturverz.), p. 183 f. zwischen „à partem“ Ritornell, das nach der Arie zur nächsten Szene überleitet, und dem eigentlich zur Arie gehörigen Ritornell - mit anderen Worten, er unterscheidet noch immer

²¹³ Wichtige Hinweise verdanken wir B. Hjelmberg, *Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in: Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario, Kopenhagen 1962, p. 173-198; ders., *Une partition de Cavalli*, Acta musicologica XVI/XVII (1944/45), p. 39-54. Aus dem letztgenannten Aufsatz geht hervor, daß in Cavallis Oper *L'Erismena* (1655) neben der großen Passacaglia-Opernszene mit konstruktivem Gesamtplan schon die Dacapo-Arie mit nur ihr allein zugehörigen instrumentalen Ritornellen existiert.

²¹² Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, Bd. IX, p. 111-116.

nicht streng zwischen den Bezeichnungen „Sinfonia“ (als zum Ganzen gehörig) und „Ritornell“ (als zur einzelnen Arie gehörig).

Die Zuordnung des Ritornells zum „geschlossenen“ Stück, der Arie, ist es gerade, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts solche „Geschlossenheit“ erst mit herstellen muß. Dafür wurden gegenüber Monteverdis und Cavallis Szenenritornellen die vielschichtigen Beziehungen zwischen instrumentalen und vokalen Teilen entschlüsselt. Während die zur ganzen Oper oder zu einem Szenenwechsel gehörige „Sinfonia“ als isoliertes Instrumentalstück für sich stehen bleibt, beschränkt sich die Gliederungsfunktion der „Ritornelle“ darauf, die einzelne Arie zu eröffnen und zu schließen, gegebenenfalls auch ihre (meist zwei) Strophen voneinander abzutrennen. Entsprechend dieser einfacheren und auf einen engeren Bereich eingeschränkten Gliederungsfunktion wird oft auch die musikalische Faktur der Ritornelle einfacher; vor allem ihre Bässe verlieren an konstruktiver Bedeutung.

Als eine der wichtigsten Errungenschaften der venezianischen Arienritornelle um 1660 bis 1670 wird die Motivähnlichkeit der Oberstimmen zum Gesang angesehen²¹⁴. Dies ist berechtigt; man darf nur nicht vergessen, daß in venezianischen Partituren der Zeit die Ritornelloberstimmen oftmals gar nicht ausgeschrieben sind, und man muß folglich für die Oberstimmen zwei Arten der Materialbeziehung unterscheiden: eine sekundäre Beziehung, die sich aus der konstruktiven Verwandtschaft der Bässe wie von selbst ergibt - diese findet sich schon in den ältesten Ritornellen -, und eine primäre, bei der das Motivmaterial des Gesangs im Ritornell (in dessen Oberstimme oder Baß) explizit vorimitiert und verarbeitet wird, oder umgekehrt. Solcher primärer Materialzusammenhang zwischen Ritornell und Gesang, der noch im 18. Jahrhundert keineswegs für alle Arien verbindlich ist, bedeutet die Verwirklichung des konzertanten Prinzips in der Arie: Die Verbindung zwischen vokalem und instrumentalem Partner wird nicht mehr nur durch Konstruktion und äußere Anordnung vermittelt, sondern im Motivmaterial sinnfällig vorgestellt. Das konzertante Prinzip in der Arie kann so umschrieben werden, daß sich vokaler und instrumentaler Partner voneinander (und vor dem Publikum) als Solisten hervortun, daß sie sich die Motive zuwerfen, alternieren, und daß sie dabei vorgeben, in gleicher Weise von dem darzustellenden Affekt durchtränkt zu sein²¹⁵.

Die engste Form vokal-instrumentalen Konzertierens in der Arie ist die von H. Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1922, Bd. II, 2, p. 410 f.) so

²¹⁴ Nach R. Gerber, Artikel *Arie* in MGG, läßt sie sich erstmalig in den Werken von Cesti und Pallavicino bemerken.

²¹⁵ Diese Formulierung des konzertanten Prinzips orientiert sich an W. Kolneder, *Die Solo-konzertform bei Vivaldi*, in: Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 42, Straßburg 1961, p. 15 ff.

benannte „Devis“, bei der Singstimme und Instrumente sich in die Anfangsphrase entweder teilen oder mit ihr alternieren, bevor die Singstimme den eigentlichen Gesangsabschnitt beginnt (vgl. auch p. 190). Aber auch sonst wandelt sich in der konzertierenden Arie das starre Gegenüber von Strophe und Ritornell: Die verschiedenen Instrumentalanteile dringen als kurzes Zwischenritornell, als Echo-Phrase, als kleine und kleinste Einwüfe, ja als simultane Begleitung selbst in das Innere der Strophe ein. Daneben können die großen, einrahmenden Ritornelle bestehen bleiben. Es gibt Ritornelle, die von einem konzertierenden Instrument (z. B. dem Continuoinstrument) allein, und solche, die vom Streicherchor ausgeführt werden; es gibt Ritornelle mit und ohne primäre Materialverwandtschaft zum Gesang. Nicht alle bewahren die Gliederungsfunktion; andere übernehmen dafür von der Singstimme die affektdarstellenden Motive und erheben damit Anspruch, den Affektcharakter des Ganzen zu repräsentieren. In dieser Funktionsverteilung der instrumentalen Anteile macht die Arienanlage einen wichtigen Fortschritt zu einem einzigen, hypotaktisch differenzierten Ganzen hin. Gliederungs- und Affektfunktion fallen gewöhnlich nur bei dem großen Schlußritornell zusammen, das durch Zitat und Verarbeitung eines oder sogar mehrerer Gesangsmotive, durch seine Länge und privilegierte Stellung, auch durch seine meist vollständigeren Besetzung noch einmal das Ganze der Arie zusammenfassen und repräsentieren soll.

Mit am wichtigsten für die Folgezeit ist die tonale Funktion, die die Ritornelle der konzertierenden Arien im späten 17. Jahrhundert haben. Bei den älteren Venezianern hatten sie sich zumeist darauf beschränkt, die Haupttonstufe am Anfang festzulegen und am Ende zu bestätigen. Nicht nur innerhalb der Tradition der Ostinato-Arien, bei denen der Zusammenhang Ritornell-Arie konstruktiv vermittelt war, sondern auch bei den freier konzertierenden Arien ging man um 1670 bis 1680 dazu über, die verschiedenen Gesangsabschnitte auf verschiedenen Tonstufen abkadenzieren zu lassen, wobei instrumentale Eingriffe zwischen diesen Abschnitten als Kadenzbestätigung verwendet werden konnten. Dies hatte für die tonale Verfestigung der Gesamtanlage erhebliche Konsequenzen:

1. Das Einzelritornell ist mit dem jeweils zunächst stehenden Gesangsabschnitt (gewöhnlich dem vorausgehenden) nicht nur durch konstruktive und Materialbeziehungen verbunden, sondern außerdem durch die gemeinsame Tonstufe ihrer Kadenzen, die sie von anderen „Paaren“ unterscheidet. Dies führt dazu, daß vokaler und instrumentaler Partner gemeinsam gegenüber dem Ganzen eine bestimmte Tonstufe repräsentieren, ja es kann schließlich der Eindruck erweckt werden, daß sie zusammen das Ganze selbst auf einer bestimmten Tonstufe repräsentieren.

2. Eine Folge verschiedener Tonstufen bedeutet hypotaktische Ordnung: Die Unterordnung der Binnenstufen unter die Anfangs- und End-„Tonika“. Nun haben Ritornelle und Gesangsteile unter sich jeweils schon gewisse hypotaktische Ordnungen erreicht (die der Ritornelle in der konzertierenden Arie wurde soeben beschrieben), diese kongruieren jedoch nicht miteinander. Denn die textlichen Gliederungsmittel Reim und Versmetrum lassen sich nicht analog auf die instrumentalen Teile übertragen. In der Tonstufenfolge liegt aber ein Ordnungsprinzip, dem sich Vokalteile und Ritornelle gemeinsam unterwerfen können, was den Zusammenhalt des Ganzen außerordentlich stärkt.
3. Dies ist wichtig besonders für das Anfangs- und Schlußritornell. Die Tonstufenordnung entlastet das Schlußritornell in seiner gliedernden Aufgabe: Nicht das Erklingen des Schlußritornells allein (das zu diesem Zweck entsprechend beschaffen sein und entsprechend selbständig ausgeformt sein muß), sondern schon die vorherige Rückkehr zur Hauptstufe in der Gesangskadenz zeigt an, daß die Arie zu Ende ist. Die Entlastung bedeutet für das Schlußritornell, daß es sich enger an das Ende des Gesangsteils anschließen kann, weil es nicht mehr allein den Schub der ganzen Anlage aufzuhalten hat. Dies vollzieht sich sowohl graphisch - trennende Doppelstriche und der Untertitel „Rit.“ fallen weg, man schreibt auf derselben Akkolade weiter - als auch musikalisch, vor allem indem Verschränkung zwischen Gesangsende und Ritornellbeginn möglich wird. Andererseits aber wird der Schub der Anlage insgesamt stärker, da bei der Verwendung verschiedener Tonstufen die Hauptstufe um so deutlicher festgelegt werden muß. Die „Tonika“-Basis muß verbreitert werden - solche Verbreiterung findet sich jedoch häufiger am Anfang als am Ende der Arie. Das Anfangsritornell wird außerdem in seiner Gliederungsfunktion nicht vom Gesang entlastet. Es wird länger - die Arien ohne Anfangsritornell werden seltener -, und es spaltet sich auch graphisch vom Gesangsteil ab. Die „Devise“ ist das beste Beispiel für die Verbreiterung der Tonikabasis am Anfang, hierin liegt ihr tonaler Sinn. Denn gewöhnlich besteht sie einfach darin, daß ein zusätzliches, in Gesang und Devisenritornell aufgeteiltes Tonikaglied an den Anfang gestellt wird, oft auch zusätzlich zu einem vorher schon erklingenden Anfangsritornell.
- Die tonale Abrundung der Arien um 1680, die den konzertierenden Wechsel in sich einschließen konnte, bezog sich stets nur auf eine Arienstrophe: Bei den damals noch zahlreichen zweistrophigen Arien wurde die Tonika schon mit dem Schluß der ersten Strophe wieder erreicht. Hypotaktisch war somit nur jede der beiden Strophen in sich angelegt; das Ganze der Arie blieb parataktisch - abgesehen nur von dem Umstand, daß das Mittelritornell zwischen den Strophen kürzer sein konnte als die Eckritornelle.

Es war nur konsequent, wenn von nun an die zweite Strophe immer häufiger weggelassen wurde. Dies ist eine Änderung, die sich nicht auf die Arbeit des Komponisten, wohl aber auf die des Textdichters auswirken mußte: Hatte er doch das Sinn- und Affektganze in einer einzigen Strophe darzustellen, nachdem ihm der Komponist mit der Herstellung der tonalen Einheit in einer Strophe vorausgegangen war. Das wichtigste Mittel der Poesie, Einheit herzustellen, lag außer im Endreim und in der Übereinstimmung der Versart in der wörtlichen Übereinstimmung ganzer Verse, d. h. im Refrain.

Daß wörtlich gleiche Verse auch musikalisch gleich vertönt werden, ist von jeher die Regel gewesen, das Gegenteil die Ausnahme. Deshalb gibt es überall dort, wo Textformen mit Refrain vertont werden, auch ein musikalisches Dacapo. Es ist nur ein entscheidender Unterschied, ob mehrstrophige Texte vertont werden, bei denen sich ein Refrain am Ende (oder Anfang) jeder Strophe befindet, oder einstrophige. Im ersteren Fall wäre die musikalische Anlage „ab cb db . . .“ die naheliegende. Im zweiten Fall befindet sich der Refrain an Anfang und Ende der ersten Strophe, was eine musikalische Dacapoanlage „aba“ nahelegt. Nun gibt es in den venezianischen Arien gegen 1680, die zweistrophig sind, vor allem zwei Arten der Refrainposition:

1. Der Refrain erscheint am Ende jeder der beiden Strophen. Die Textform wäre dann grob mit „ab cb“ darzustellen.
2. Der Refrain erscheint an Anfang und Ende einer einzelnen Strophe: „abacdc“ - wobei zusätzlich die Schluß-Refrains beider Strophen übereinstimmen können, also im Sinne von „abacda“.

Es ist klar, daß bei der ersten Art die zweite Strophe nicht weggelassen werden kann, ohne daß die Klammer des Refrains entfällt. Dies ist aber möglich bei der zweiten Art. Vorausgesetzt also, daß überhaupt ein Refrain erwünscht war - und dies war in der venezianischen Librettistik damals der Fall -, mußte der Übergang von der zweistrophigen zur einstrophigen Arie die Dacapoanlage nach sich ziehen. Selbstverständlich läßt sich auch umgekehrt formulieren: Vorausgesetzt, daß von der Musik selbst her die Tendenz zur einstrophigen Arie bestand - und dies habe ich oben wahrscheinlich zu machen versucht -, mußten die Librettisten den erwünschten Refrain in der Arienstrophe als Dacapo-Refrain unterbringen.

Die einstrophige Arie mit Dacapo-Refrain erinnert ihrer internen Struktur nach nicht zufällig an die ältere italienische Ballata, die ebenfalls aus einer mehrstrophigen Form (als Tanzlied) in die einstrophige (als Kunstpoesie) übergegangen war: Die „stanza“ in der Mitte wird von „ritornello“ oder „ripresa“ umrahmt; sie selbst ist zweigeteilt in „piedi“, einen paarigen Abschnitt, und „volta“, deren Endreime zwischen „stanza“ und „ripresa“ vermitteln. Diese Reimvermittlung durch die „volta“ ist der historische Grund dafür, daß in der

Dacapoarie die Enden des Dacapoteils (ripresa) und des Mittelteils (piedi + volta) aufeinander reimen. Ebenso versteht sich, daß bei den dem Ballata-Modell nächststehenden Arien - es sind die älteren - der Mittelteil länger ist als der Dacapoteil, während der spätere Ausgleich des Längenverhältnisses zugleich eine Entfernung vom Ballata-Modell ist. Folgende Arie Metastasios (*Siroe* II, 7) steht ihm relativ nahe:

Fra sdegno ed amore,	a	} ripresa		
tiranni del core,	a			
l'antica sua calma	b			
quest'alma perdè.	c			
Geloso del trono,	d	} piede 1	} stanza	
pietoso del figlio,	e			
incerto ragiono,	d	} piede 2		
non trovo consiglio;	e			
e intanto non sono	d	} volta		
nè padre nè re.	c			

Man beachte übrigens, wie nicht nur metrisch, sondern auch inhaltlich und syntaktisch (Satzzeichen) das Ballata-Modell verwirklicht ist.

Der enge Zusammenhang zwischen dem Übergang von der zweistrophigen zur einstrophigen Arienanlage und der Ausbreitung der Dacapoanlage, auf den bisher noch nicht mit der hier gegebenen Begründung hingewiesen wurde, ändert natürlich nichts daran, daß die Dacapoanlage sich auch aus der rein musikalischen Geschichte der Arienkomposition erklären läßt: Beide Begründungen gehören zusammen, so wie auch der Übergang zur einstrophigen Arie mit der rein musikalischen Abrundung interdependent ist. Jedenfalls hat nach einer Übergangszeit um 1680 bis 1700, während derer es noch zweistrophige Arien - mit oder ohne Dacapo im Innern der Einzelstrophe - neben einstrophigen - mit oder ohne Dacapo - gibt, sich um 1700 die zugleich einstrophige und als Dacapo angelegte Arie allein durchgesetzt²¹⁶.

Nach 1700 hat man den textmetrischen Sinn der Dacapoanlage zugunsten einer rein musikalischen Erklärung mehr und mehr aus dem Gedächtnis verloren. Gerade die Librettisten, die sich ja selbst innerhalb der Tradition des Ballata-Modells halten, betonen den rein musikalischen Zweck. Im Vorwort zum Textbuch einer Oper *Rosmene* (Neapel 1709, Musik von Vignola) begründet der Textbearbeiter die Umänderungen gegenüber der Vorlage von 1688 (Musik von

²¹⁶ Wenn noch einmal darauf hingewiesen werden sollte, wie früh schon die Vorläufer der Dacapoanlage in der Arie auftreten, so wäre das wohl geeignetste Beispiel die mehrstrophige Ballata-Canzonetta „Maledetto sia l'aspetto“ in Monteverdis *Scherzi musicali* von 1632 (a.a.O. Bd. X, p. 76).

Scarlatti) mit folgenden Worten: „Il mutar dell'ariette era inevitabile, à cagion del metro, privo dell'intercalare, che va usato oggidì da' compositori di musica“. „Intercalare“ bedeutet „Refrain“ (also dasselbe wie „ripresa“) und wird auch 1713 von Martello und 1723 von Tosi als der unter Fachleuten übliche Name für den Dacapoteil erwähnt.

Auch A. Zeno behauptet, „il dover cantarsi da capo a piede le ariette musicali“ ergebe sich aus „necessità e natura del componimento“ (sc. musicale)²¹⁷.

Der Übergang von der zweistrophigen zur einstrophigen Arie und zugleich zur Dacapoanlage hatte sich um 1700 hinsichtlich des Textes und damit des Gesanges vollzogen. Was geschah mit den Ritornellen, die an der Abrundung der Arienstrophe vorher so großen Anteil gehabt hatten? Das bisherige Mittelritornell zwischen den Strophen wurde zum Schlußritornell; sofern es nicht ohnehin mit diesem identisch, sondern etwa kürzer gewesen war, mußte es eben auf die Ausdehnung und das musikalische Gewicht gebracht werden, das der privilegierten Stellung entsprach. Das eigentliche und für die ersten zwei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts wichtigste Formproblem aber bestand in der Frage, inwieweit die Ritornelle insgesamt an der Dacapoanlage von Text und Gesang teilhaben sollten.

Faßt man die Ritornelle als eng zusammengehörig mit dem jeweils anstoßenden Gesangsabschnitt auf, so muß das Anfangsritornell der Arie auch das Dacapo eröffnen, das Schlußritornell der Arie auch den Anfangsteil beschließen. Umfaßt die Dacapovorschrift also auch die Ritornelle - und dies war in der Tat die Lösung, die sich um 1720, mit gewissen Einschränkungen, durchgesetzt hat -, so müssen die Eckritornelle zugleich ins Innere verlagert werden, wo sie eine ganz andere Gliederungsfunktion annehmen:



Nicht nur werden Eckritornelle zu Binnenritornellen; im Innern stehen ja schon Ritornelle (beiderseits von Teil B), mit denen die von außen hineinverlagerten sich stoßen. Dieses Problem hat für viele Jahre eine gewisse Unsicherheit ins Ritornellwesen gebracht; man gelangte bis etwa 1720 zu den verschiedensten Lösungen.

1. In den ältesten Dacapoarien ist der Wiederholungsteil oft ausgeschrieben und stimmt nicht ganz mit dem Anfang überein²¹⁸. Meistens ist er kürzer; jedenfalls kann er das Anfangsritornell weglassen.

²¹⁷ Brief an G. Gravis vom 3. 11. 1730, in: A. Zeno, *Opere*, 2^a ed., Venezia 1785, vol. IV, 756.

²¹⁸ In den Wiener Opernpartituren nach 1720 wird er gewöhnlich aus bloßer Konvention noch ausgeschrieben, obwohl er mit dem Anfangsteil stets identisch ist.

2. Sonst, wenn der Gesangsteil wörtlich wiederholt wird, gehen die Ritornelle des Anfangsteils mit verschiedener Bereitwilligkeit ins Dacapo mit. Zu dem in älteren Arien meist kürzeren Anfangsteil gehört außer dem Anfangsritornell höchstens ein Zwischenritornell. Dieses fehlt in der Wiederholung nicht (jedenfalls lassen die Quellen keinen gegenteiligen Schluß zu), das Anfangsritornell aber oft. Es wird dann „dal segno“ wiederholt, d. h. von einem erst nach dem Schluß des Anfangsritornells angebrachten Zeichen an (auch „alla parte“, d. h. vom Beginn des Gesangs an). Die dal segno-Praxis ist noch sehr lange in Gebrauch geblieben. Sie beweist, wie unabhängig das Anfangsritornell der Dacapo-Gesamtanlage gegenüberstand. Nach 1720 war ihr Zweck jedoch meist nicht mehr ein Weglassen, sondern ein Verändern des Anfangsritornells: Es wird in der veränderten Fassung ans Ende geschrieben, dann wird „dal segno“ wiederholt (vgl. Hasses Arie „*Ecco alle mie catene*“, Beisp. 113).
3. Wenn das Anfangsritornell wiederholt wird, so kann es dabei gekürzt werden, entsprechend der Tatsache, daß es an der Wiederholungsstelle nur noch Zwischenritornell ist. Die Kürzung kann auf zweierlei Weise erfolgen: a) Es wird am Ende des Mittelteils in der neuen Fassung noch einmal notiert und anschließend „dal segno“ wiederholt. b) Es werden in ihm selbst Kürzungszeichen (Kreuze) angebracht, die für die Wiederholung gedacht sind. Letztere Art findet sich häufig bei Vivaldi, aber sehr selten bei anderen Komponisten²¹⁹.
4. Das zwischen dem ersten und dem zweiten Teil stehende Ritornell schwankt in seiner Zuordnung nach vorn oder hinten. Ein trennender Doppelstrich kann vor ihm oder nach ihm stehen. Ersteres ist in den älteren Arien häufiger: also enthält die Wiederholung an sich kein Schlußritornell. Manchmal wird ein solches dann nach der Dacapo-Vorschrift am Ende noch eigens notiert; dabei differiert es zuweilen - auch z. B. der Besetzung nach - erheblich vom Schlußritornell des Anfangsteiles, das ja nur Binnenritornell ist. Diese Praxis ist um 1720 völlig verschwunden.
5. Der zweite Textteil, der durch das Dacapo zum Mittelteil wird, ist als die eigentliche Strophe zunächst stets länger als der erste, der Refrain. Zunächst entspricht dem auch die Musik. Sie ist zweiteilig (meist durch Wiederholung des gesamten Textes), wobei zu jedem der beiden Teile am Ende ein Ritornell gehört. Dazu kommt in manchen Fällen noch das rein graphisch angebundene Ritornell, das zwischen Anfangs- und Mittelteil steht. Beim Übergang vom

²¹⁹ Solche Kürzungen Vivaldis finden sich auch in seiner Oper *La Fida Ninfa*. Die Ausgabe von R. Monterosso (Literaturverzeichnis) berücksichtigt diese Kürzungen nicht, kürzt dagegen das Dacapo regelmäßig auf andere Weise, die sich nicht auf die Quellen stützen kann.

Mittelteil zum Dacapo stoßen also zwei Ritornelle zusammen, sofern das Dacapo das Anfangsritornell einbezieht. Manchmal wird in älteren Arien ein solches Zusammenstoßen durch verschiedene Besetzung aufgefangen. Für die Arie des 18. Jahrhunderts ist aber das Zusammenstoßen zweier Ritornelle grundsätzlich ein Unding, da sich deren Gliederungsfunktionen ja gegenseitig aufheben würden. Es fällt also eines von ihnen weg, und das ist - entsprechend der allgemeinen Tendenz zur Verkürzung des Mittelteils - immer häufiger das Endritornell des Mittelteils.

6. Eine Schreibpraxis, die mit der Vorschrift „Da Capo“ nur die Wiederholung des Anfangsritornells fordert, gehört nicht in den Bereich der hier beschriebenen Dacapoanlage. Sie ist vor allem aus Bachs Kantatenarien und Vivaldis Solokonzertsätzen bekannt. Beide gehen noch auf eine historische Stufe vor der Dacapoanlage zurück, in der nur gerade Anfangs- und Schlußritornell identisch sind.

DIE DACAPOANLAGE UND IHRE TEILE SEIT 1720

Im Folgenden beschreibe ich die normale Dacapoanlage, wie sie sich um 1720 allgemein durchgesetzt hat. Die ihr adäquateste Gruppierung der Teile, in der weder die dreiteilige Anlage noch der Ritornell-Gesangsteilwechsel rein aufgeht, sieht folgendermaßen aus:

- Anfangsritornell
 1. Gesangsteil mit Zwischenritornell
 2. Gesangsteil mit Schlußritornell
- Mittelteil
 - Anfangs- oder dal segno-Ritornell
 1. Gesangsteil mit Zwischenritornell
 2. Gesangsteil mit Schlußritornell.

Funktion und Arten des Anfangsritornells

Das Anfangsritornell der Arie ist das einzige, das sich dem Wiederholungszwang und damit der dreiteiligen Anlage nicht immer unterwirft. Auch seiner Beschaffenheit nach ist es meist so ausgeformt, daß es als musikalische Einheit dem Ganzen der Arie oder zumindest deren erstem Teil Widerpart halten kann. Nicht alle, aber doch die Mehrzahl der hier in Frage kommenden Arienritornelle lassen sich sowohl ihrer Funktion als auch ihrer relativen Länge nach mit dem Anfangsritornell gleichzeitiger Solokonzertsätze (etwa bei Vivaldi) vergleichen. Sie nehmen das Ganze sowohl in den wichtigsten Motiven als auch in den wichtigsten

allgemeinen Merkmalen (Tonart, Tempo, Takt, Vortrag usw.) in geraffter oder verkürzter Form vorweg²²⁰.

J. A. Scheibe mißt dem Anfangsritornell von Arie und Konzert durchaus dieselbe Bedeutung für die Gesamtanlage und für die Affektdarstellung bei, wenn er schreibt²²¹:

„Hieraus“ (sc. aus der „freyen Imitation“, wie Scheibe die Materialverwandtschaft zwischen Ritornell und Gesang nennt) „fließet auch eine in einer Arie so nöthige und gleiche Ausdrückung der darinnen befindlichen Gemüths-Bewegung; denn der Anfang oder die von denen Instrumenten voraus gespielten Reihen der Tackte müssen eine der Sache gemäße Melodie spielen, durch solche das innerliche Wesen ausdrücken, und folglich uns gleichsam zu der Gemüths-Bewegung, die die Arie in sich faßt, vorbereiten. Diese Melodie so vorangegangen, muß nunmehr der Sänger bekommen, oder wenigstens einen gleichförmigen und daraus fließenden Gesang hören lassen; Ist aber die Piece allein vor Instrumente gesetzt, und etwan ein Concert, so gehen wo nicht allemahl doch meistens die Ripien-Stimmen mit der Haupt-Melodie, so das ganze Stück dirigiert voraus, und man hält bey nahe eben die Ordnung, so in der Arie bemerckt worden ist: also daß alles aus dem ersten Saze entstehet . . .“ (a. a. O. p. 43).

Daß das Anfangsritornell der Arie den oder die wichtigsten musikalischen Gedanken und damit Affekte schon vorwegzunehmen hat, erinnert auch an die Funktion der Opernsinfonie der späteren Zeit in bezug auf das Ganze der Oper, angefangen mit Gluck²²² und bis hin zu Verdi.

Das Anfangsritornell als „Sinfonia“ der Arie: Dieser Gedanke drängt sich bei manchen Arien der Zeit noch von einer anderen Seite her auf. Ihre Anfangsritornelle sind vielseitig angelegt, groß und konzertierend besetzt und den gleichzeitigen Sinfonien sehr ähnlich. Dafür tritt aber ihr Materialzusammenhang mit der Arie sehr zurück. Sie sind eben die Sinfonia der Arie in jenem älteren Sinn, der keinen motivischen Zusammenhang zwischen Sinfonia und Oper voraussetzt

²²⁰ Nicht nur die gleichzeitigen Solokonzertsätze, sondern auch das Arienritornell selbst dürfte mit ein unmittelbares Vorbild für die Orchesterexposition des späteren klassischen Solokonzertsatzes gewesen sein, die aus einer „Verschmelzung des Concerto-Prinzips . . . mit der Sonatenform“ entsteht; vgl. W. Osthoff, *Beethoven: Klavierkonzert c-Moll*, in: Meisterwerke der Musik, Werkmonographien zur Musikgeschichte Heft 2, München 1965, p. 4 f. Die dort abgedruckte Formulierung Karl Czernys „Das Ritornell darf nicht ermüdend lang sein, und doch alle Hauptideen des Concerts in abgekürztem Umriß enthalten“ ließe sich wörtlich auch auf die Arien bereits des frühen 18. Jahrhunderts anwenden.

²²¹ J. A. Scheibe, *Compendium musices Theoretico-practicum* . . . (1729), § 10. Hrsg. von P. Benary, in: Die deutsche Kompositionslehre . . . (Literaturverzeichnis).

²²² Vgl. dessen Dedikation der *Alceste* (1768), abgedruckt bei A. Einstein, *Gluck*, London 1936, p. 98-100. Auch in Fr. Algarottis 1754 erschienenem *Saggio sopra l'opera in musica* (Literaturverzeichnis) ist die Meinung ausgedrückt, die Sinfonia müsse zur „Azione“ passen (p. 159).

(vgl. N. Porpora, „*Nobil onda*“, Beisp. 103). Der hier berührte Aspekt der Geschichte von Sinfonia und Ritornell ließe sich folgendermaßen skizzieren: Im 17. Jahrhundert sind weder Sinfonia noch Ritornell eindeutig einem bestimmten musikalischen Ganzen zugeordnet, was sich auch in ihrer ähnlichen Beschaffenheit ausdrücken kann. Im frühen 18. Jahrhundert hat sich die musikalische Einheit der Arie so sehr verfestigt - und dies nicht zuletzt eben durch die Mit Hilfe des instrumentalen Partners -, daß das Ritornell der einzelnen Arie ausschließlich und eindeutig zugeordnet werden kann, während die Zuordnung Sinfonia - Oper weiterhin locker bleibt, entsprechend der Tatsache, daß die Oper als musikalische Einheit selbst noch nicht verfestigt ist. Nicht zufällig treten dann vor allem bei Gluck die Tendenzen, einerseits die Oper als musikalisches Ganzes zu konzipieren und andererseits die Sinfonia enger mit ihr zu verkoppeln, gleichzeitig auf. Diese neueren Opernsinfonien greifen nun auf Kompositionsmittel der Arienritornelle zurück - denn in ihnen wurden ja schon Jahrzehnte vorher die Möglichkeiten eindeutiger Zuordnung des instrumentalen Anteils zum vokal-instrumentalen Ganzen erprobt.

Nicht nur in bezug auf die Anlage der einzelnen Arie spielt das Anfangsritornell eine wichtige Rolle, sondern auch in bezug auf den musikalischen und dramatischen Verlauf der ganzen Oper. Dieser ist um 1720 bis 1730 im wesentlichen nichts anderes als ein Wechsel von Rezitativen und Arien; die ganze Oper lebt von dieser Polarität. Somit sind jeweils die Stellen, an denen Rezitativ und Arie zusammenstoßen, die kritischen Punkte des Gesamtverlaufs. Die Zäsur nach dem Arienschluß fällt seit dem frühen 18. Jahrhundert gewöhnlich mit dem Abgang des Sängers zusammen: Hier ist der musikalische Umbruch durch einen bühnentechnischen gedeckt. Nicht so am Anfang der Arie: Der Umbruch vom Rezitativ zur Arie wird als ein musikalischer erlebt, er seinerseits hat den bühnentechnischen zu legitimieren. An diesem neuralgischen Punkt im musikalischen Ablauf steht das Anfangsritornell. Ist es nicht höchster Aufmerksamkeit wert, daß dort, wo die vokale Gattung Oper ihre Verbindlichkeit als musikalischer Zusammenhang zu erweisen hat, Instrumentalmusik erklingt? Der Schritt vom Rezitativ zur Arie ist ein Eintreten in die Gefühlswelt der Personen; Instrumentalmusik ist es, die das Tor öffnet.

In der Geschichte der italienischen Oper haben die Anfangsritornelle in eben dem Maße, in dem sich die Affektdarstellung aus den Rezitativen verflüchtigte und auf die Arien beschränkte, an Umfang und musikalischem Gewicht zugenommen. Daß eine Interdependenz besteht, beweist die Klage Tosis (1723)²²³, die Komponisten seiner Zeit vernachlässigten zu sehr das Rezitativ und legten stattdessen zuviel Wert auf die Ritornelle.

²²³ P. F. Tosi, *Opinioni* . . . (Literaturverzeichnis), p. 46 f.

Unsere besondere Aufmerksamkeit verdienen gerade deswegen die Fälle, in denen der Umbruch vom Rezitativ zur Arie nicht durch ein regelrechtes Anfangsritornell markiert wird.

Einige Instrumentaleinleitungen zwischen 1720 und 1730 bestehen nur aus einem oder zwei Takten. Sie enthalten nichts als den Tonikaklang; melodisch ähneln sie am ehesten den Schlußformeln in den Tonikaschlußtakt der großen Ritornelle (Beisp. 86). Daß solche Einleitungen überhaupt möglich sind, deutet darauf hin, daß man den Beginn der Arie erst als den eigentlichen Schluß des tonal schweifenden Rezitativs ansehen kann. Im Tonartenverhältnis zwischen Rezitativschlüssen und Arien gibt es keine Einheitlichkeit. Vorherrschend ist die Dominant-Tonika-Beziehung, daneben finden sich aber oft Terzbeziehungen, das Unterdominant-Tonika-Verhältnis sowie Stufengleichheit. Das Rezitativende ist ja auch nur einer von mehreren im Rezitativ vorkommenden verschiedenen Ganzschlüssen; sein tonales Verhältnis zur Arie muß nicht generell geregelt werden²²⁴. Wo die Arie nur mit einem instrumentalen Tonika-Klang eingeleitet wird, hat man manchmal den Eindruck, ein instrumentales Kontinuum sei nur zeitweilig, für die Dauer des tonal ungefestigten Rezitativs, unterdrückt worden und trete nun, schließend, wieder ans Licht. Ist dieser Eindruck richtig, dann muß das Kontinuierliche im musikalischen Ablauf der Oper eher im Instrumentalen als im Vokalen gesehen werden; es ist der Zusammenhang der harmonischen Tonalität, der sich primär in instrumentaler Formulierung behauptet.

Die Arie der Doralie „*Sì dolce mia vita*“ in A. Scarlattis *Trionfo dell'onore* (1718), die ihrem rhythmischen Charakter und ihrer zweiteiligen Anlage nach ein Tanz ist, beginnt mit fünf Takten Instrumentaleinleitung, welche beim Hören als der Schluß eines vorausgehenden Instrumentaltanzes aufgefaßt werden müssen. Zu dieser Wirkung trägt der auf zwei Takte ausgedehnte, fanfarenartig repetierte Schlußakkord bei. Der Hörer meint, „gerade noch“ das Ende einer Bühnenmusik zu erfassen, deren Anfang er versäumt hat. (Genau denselben Effekt erzielt Mozart mit dem *Don Giovanni*-Menuett: Leporello öffnet das Fenster des Ballsaales, so daß aus dem Innern die dort seit einiger Zeit gespielte Tanzmusik hörbar wird.)

Scarlattis Ritornell sowie wenige ähnliche Beispiele und die auf ein Minimum reduzierten Instrumentaleinleitungen markieren den kritischen Punkt am Übergang vom Rezitativ zur Arie immer noch instrumental. Es gibt aber, und zwar fast in jeder Oper, immer wieder auch Arien ganz ohne Anfangsritornell. Es handelt sich dabei um zwei recht verschiedene Gruppen.

Bei der einen Gruppe weist das Fehlen des Anfangsritornells auf die älteren Arien zurück, bei denen ein Anfangsritornell noch nicht notwendiger Bestandteil

²²⁴ Zum tonalen Verhältnis Rezitativ-Arie vgl. E. O. D. Downes, *Secco Recitative in Early Classical Opera Series*, JAMS XIV (1961), p. 50-69.

der Arie war: Die Tonikabasis am Anfang wird stattdessen mit der Devisen geschaffen (vgl. o. p. 190).

Die andere Gruppe besteht aus Stücken, bei denen der Gesangstext aus dramatischen Gründen unverzüglich auf das Rezitativende folgen soll. Der Arientext ist eine unmittelbare Replik auf die im Rezitativ zuletzt geäußerten Worte, die er manchmal sogar zitiert²²⁵. Die Arie wird Bestandteil des Dialogs; auch bei Ensemblestücken ist diese Art häufig, bei der sich der rezitierte Dialog einfach in einen gesungenen verwandelt. Das unvorbereitete Umschlagen wird bewußt als dramatischer Effekt ausgenützt, der kritische Punkt bedeutet nicht ein Stocken, sondern gerade eine Verdichtung der Handlung. Diejenige am Dialog beteiligte Person, die in der Auseinandersetzung letztlich die Oberhand behalten will, indem sie in der Arie das letzte Wort spricht, muß dafür auf die instrumentale Pause verzichten²²⁶. Diese instrumentale Pause ist sonst wichtig: Sie bietet dem Sänger Gelegenheit, sich in Positur zu stellen und sich und das Publikum auf sein Gefühlsleben zu konzentrieren. Das Ritornell unterbleibt also nicht etwa, weil man es als unwahrscheinlich empfände, wenn sich jemand erst ein längeres Instrumentalstück anhört, bevor er seine Gefühle äußert. Hierin sah die Zeit noch kein *inverosimile*: Die Polemik dagegen stammt aus späterer Zeit²²⁷.

Algarotti (a. a. O. p. 161) stößt sich überhaupt an dem zu schroffen Gegensatz „tra l'andamento del recitativo e l'andamento delle arie“. Als „rimedio“ empfiehlt er die Vorbereitung der Arie mit einem „recitativo obbligato“. Noch für H.

²²⁵ Als ein Beispiel unter vielen sei eine Szene aus Metastasio's *Issipile* genannt (III 5): Rodope versucht Issipile zu ermutigen; ihr Rezitativtext endet mit den Worten „... fidati e spera“. Issipile antwortet mit der Arie „*Ch'io spero? Ma come? Se nacqui alle pene ...*“. In Hesses Vertonung (vgl. Beisp. 24) beginnt die Arie ohne Ritornell.

²²⁶ Außer diesem dramatischen Grund für das Fehlen des Ritornells gibt R. S. Freeman, *La verità ...* (Literaturverzeichnis) noch zwei musikalische für Caldara an, die ich bei den hier untersuchten Autoren nicht gegeben sehe: erstens einen Zusammenhang mit langsamem Tempo der Arie und zweitens mit allegretto-Tempo und $\frac{3}{8}$ -Takt.

Zum allgemeinen dramaturgischen Problem der Arienleitung vgl. vor allem U. Baur, *Studien zur Arienleitung ...* (Literaturverzeichnis), p. 133 ff. Baur stellt die dramatische Funktion der instrumentalen Einleitung bzw. die Gründe für ihr Fehlen zutreffend dar, verfällt aber in eine etwas zu einseitige Periodisierung: Die Opern der um 1700 tätigen Komponistengeneration bis hin zu A. Scarlattis *Telemaco* (1718) lassen sich nicht allein deswegen als „Handlungsopern“ von der Folgezeit abtrennen, weil vielen ihrer Arien das Anfangsritornell fehlt, sondern dies hat auch innermusikalische Gründe; andererseits ist dieses Fehlen in den Metastasio-Opern etwa Vincis und Porporas nicht eine „gelegentliche Abweichung“, sondern ebenso oft dramatisch begründbar.

²²⁷ Vgl. Fr. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica ...* (Literaturverzeichnis), p. 161 f.: „... troppo ha dell'inverosimile che un uomo in collera se ne stia ad aspettare con le mani a cintola che sia finito il ritornello dell'aria, per dare sfogo alla passione che bolle dentro il cor suo.“ Etwa bei den früheren Opern Hesses ist das Ritornell gerade dazu da, den Gefühlsausbruch zunächst einmal zu bändigen, vgl. U. Baur, a.a.O., p. 144 f.

Abert gehört das Akkompagnato-Rezitativ zum Gefühlskreis der Arie, deren Form hier gleichsam nach vorne geöffnet wird²²⁸.

Der Aufbau des Arien-Anfangsritornells wird durch die Funktion bestimmt, die es im Ganzen der Dacapoanlage hat. Es muß (in den meisten Fällen) motivisches Material exponieren, das dann in den Gesangsteilen wiederverwendet werden kann, und es muß auf eine Kadenz zustreben, die es als ersten Pfeiler des tonalen Aufbaus der Arie aufzurichten hat. Zwischen diesen beiden letztlich einander widerstreitenden Aufgaben kann das Anfangsritornell keine musikalische Anlage entwickeln, die es unter den verschiedenen Teilen der Arie nur für sich allein hätte; es gibt überhaupt keine spezifische Ritornell-Anlage. Vom ersten motivischen Ansatz, der gewöhnlich der wichtigste ist, führen zur Schlußkadenz die verschiedensten Wege; sie alle sind gekennzeichnet durch ein Vorwärtstreben, das sich durch neues Motivmaterial oder kurzatmige Wiederholungen bereits erklangenen Materials nur kurzfristig verzögern, nicht aber aufhalten oder umlenken läßt. Zu einem Dacapo etwa kann es im Ritornell nicht kommen. Hierin haben ihm die anderen Arienteile nichts voraus: Im Hinblick auf den Bau besteht die Gemeinsamkeit der Arienteile untereinander nur in dieser negativen Bestimmung. Eine positive Gemeinsamkeit liegt hingegen im musikalischen Material selbst und, wie wir später sehen werden, in dessen Reihenfolge, die aber selbst den Gesamtaufbau des Ritornells nicht hinreichend determiniert.

Das traditionelle Schema der Ritornellanlage lautet: Vordersatz - Fortspinnungsteil - Epilog. In ihm ist eine Feststellung über die Verknüpfung des Materials im einzelnen („Fortspinnung“) mit einer Feststellung über die Gesamtanlage (Dreiteiligkeit) vermengt. In dieser Zusammensetzung wird das Schema meistens nichtssagend oder gar falsch. Alle Teile des Ritornells können fortspinnend sein, es müssen aber nicht drei sein. Man kann das Anfangsritornell unabhängig von seiner motivischen Beziehung zur Arie als ein Stück Instrumentalmusik beschreiben²²⁹. Hierbei werden sich ganz ähnliche Probleme ergeben wie bei der Beschreibung des Aufbaus etwa von Konzertritorneilen und Sinfonia-Sätzen, und die verschiedenen Arten der Gliederung können nach ähnlichen Kriterien unterschieden werden, wie sie oben (vgl. p. 154 ff.) eingeführt wurden. Orientiert man sich dagegen an der Funktion des Anfangsritornells im Ganzen der Arie, so geht es darum, ob Motivverwandtschaft zu den Gesangsteilen besteht oder nicht, und wie sich die Motivverwandtschaft in Partiturgestaltung und formaler Anlage äußert - die Beschreibung der Anfangsritornelle geht aus dem

²²⁸ Vgl. H. Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte* ... (Literaturverzeichnis), p. 31. Diese Charakterisierung des Akkompagnatorezitivs trifft aber für die Opern um 1720-1730 weniger zu, da noch in sehr vielen Fällen dem Akkompagnato keine Arie folgt.

²²⁹ Diese Methode wählt U. Baur, *Studien zur Arieneinleitung* ... (Literaturverzeichnis), p. 126 ff. Vgl. hier p. 159.

Vergleich mit den übrigen Teilen der Arie, insbesondere dem ersten Gesangsteil, hervor. Dabei ist die tonale Funktion von Ritornell und Gesangsteil mit zu berücksichtigen.

Die Anfangsritornelle ohne Motivverwandtschaft zum Gesang sind um 1720 bis 1730 besonders bei größeren Arienbesetzungen (also vor allem mit Bläsern) häufig; sie ähneln in vielem dem ersten Satz einer Sinfonia (vgl. o. p. 196) - wie sie denn auch nur bei solchen Arien auftreten, deren rhythmischer und Besetzungscharakter dem eines ersten Sinfonia-Satzes entspricht (vgl. Beisp. 103). Unter den Ritornellen, die Gesangsmotive verwenden, könnte man diejenigen für sich betrachten, die ausschließlich aus Zitate des Gesangsbegins bestehen - und die dementsprechend kurz sind: vgl. Beisp. 98, 106, 112. Meist gehören sie auch zu kürzeren Arien, die ihrerseits auf ein Ausspinnen und Verarbeiten der Motive (etwa in Koloraturen) verzichten.

Die weitaus meisten Anfangsritornelle hingegen enthalten außer der „Haupt-Melodie“ (J. A. Scheibe: vgl. o. p. 196 f) noch andere Motive und unterscheiden sich vom Gesangsteil auch hinsichtlich der Partiturgestaltung. Die tonale Funktion dieser Ritornelle besteht im Errichten eines Tonika-Pfeilers am Anfang; das relativ seltene Abbrechen auf der Dominante ist eine besondere Art des Übergangs vom Ritornell zum Gesangsteil, ändert aber nichts an der tonalen Funktion beider im Ganzen.

Allgemeine Unterschiede zwischen Ritornellen und Gesangsteilen

Die Unterschiede von Ritornellen und Gesangsteilen haben im wesentlichen zweierlei Gründe: Der erste hängt mehr mit den allgemeinen Möglichkeiten und Grenzen der Gesangstechnik einerseits und der instrumentalen Technik andererseits zusammen, der andere bezieht sich auf die speziellen Beschränkungen, denen der Gesang wegen seiner Aufgabe, Text vorzutragen, unterliegt.

J. Mattheson spricht im *Vollkommenen Capellmeister* (II. Theil, 12. Hauptstück = p. 203 ff.) ausführlich „Vom Unterschiede zwischen den Sing- und Spiel-Melodien“. Von den siebzehn Punkten, die er anführt, sind für unsere Fragestellung und für die Kompositionspraxis italienischer Arien um 1720 bis 1730 folgende ergiebig:

Nr. 3 (§ 12): „... daß nēhmlich die Instrumental-Melodie durchgehends mehr Feuer und Freiheit habe, als die Vocal.“

Nr. 4 (§ 13, 14): „... daß die Sing-Melodie keine solche Sprünge, als die spielende zuläßt.“

Nr. 5 (§ 15-17): „... daß bei der Vocal-Melodie die Beschaffenheit des Athems beobachtet werden muß.“

- Nr. 7 (§ 20, 21): „... daß die Vocal-Melodie kein solches reißendes, punktiertes Wesen zulasse, als die Instrumente.“
- Nr. 8 (§ 22, 23): „... daß die Gränzen“ (sc. des Ambitus) „bey Instrumenten nicht so enge sind, als bey Sängern.“
- Nr. 10 (§ 26, 27): „... daß die Instrumente mehr Kunstwerke zulassen, denn die Singestimmen.“
- Nr. 11 (§ 28, 29): „... daß, wenn beide zusammen arbeiten, die Instrumente nicht hervorragen müssen.“
- Nr. 12 (§ 30): „... daß die Instrumentalisten mit keinen Worten zu thun haben, wie die Sänger.“
- Nr. 13 (§ 39, 40): „Und hierin weiset die Sing-Melodie einen abermahligen, und zwar den zwölften“ (Druckfehler!) „Unterschied von der Instrumental-Melodie, weil bey dieser die metrische Music nicht so zu thun hat, wie bey jener, die trefflich gerne Verse leiden mag.“
- Nr. 14 (§ 41, 42): „... daß eine Vocal-Melodie ihre geometrischen Fortschreitungen lange nicht so genau beobachten darf, als die Spiel- absonderlich die Tanz-Melodien thun.“

Die Unterschiede 5 und 8 sind - unter anderem - die Gründe für die Unterschiede 3, 4, 7 und 10: Es geht hier um die instrumentale und vokale Figurierung; auffallend ist, wie Mattheson in diesen Punkten immer wieder betont, daß es sich nicht um einen generellen und ausschließenden Unterschied, sondern um einen graduellen handle. Unterschied 11 betrifft die wichtige Verschiebung der Partiturgestaltung zwischen Ritornell und Gesangsteil, vgl. u. p. 204. Unterschied 12 bis 14 besteht darin, daß der Gesang im *Kleinen* (im „Metrischen“) durch den Versrhythmus geregelt wird, im *Großen* (im „Geometrischen“) aber ungebundener ist als das Ritornell, bei dem eine proportionierte Gesamtanlage wichtiger ist; der Hinweis auf die „Tanz-Melodien“ läßt vermuten, daß Mattheson damit eine *periodische* Anlage meint.

In den hier behandelten Arien hat die Singstimme grundsätzlich dieselben Arten der Figurierung zu bewältigen wie etwa die Streichinstrumente, zumindest in den Koloraturen. Die stärksten graduellen Einschränkungen finden sich bei den Arpeggien und Sprüngen hinsichtlich Weite und Schnelligkeit, sowie bei Tonrepetitionen hinsichtlich der Schnelligkeit. Das ist fast alles. Grundsätzlich geht das Bestreben des Komponisten dahin, die Singstimme am gesamten Figurenmaterial teilhaben zu lassen. Selbstverständlich unterscheidet er, und zwar ebenfalls nur graduell, nach den Fähigkeiten des Sängers, für den die Arie bestimmt ist, sowie nach den Stimmgattungen: Jedenfalls wird der Vokalbaß erheblich vorsichtiger behandelt, dies jedoch aus eher klanglichen als stimmtechnischen Gründen. Manche stark figurierten Motive klingen in der Baßlage schlecht - gleichgültig, ob sie vom Vokal- oder Instrumentalbaß ausgeführt werden. Die generelle Übereinstimmung des Figurenmaterials bedeutet keine „Instrumentalisierung“ des Gesangs (Sänger und Gesangslehrer wie Tosi, Bernacchi oder

Porpora hätten ein solches Lob vermutlich als Herabsetzung empfunden), so wenig sie eine Vokalisierung des Instruments bedeutet²³⁰.

Sehr häufig formen die Komponisten ein Motiv bei der Übernahme in den Gesang um, wobei nicht selten gerade seine spezifischen instrumentaltchnischen Probleme verschwinden. Es geht ihnen also primär um das gestaltete Motiv und darum, daß der Hörer es in der vokalen Formulierung wiedererkennt, als Zeichen dafür, daß Gesang und Instrument in der Affektdarstellung solidarisch sind. Metaphorisch könnte man sagen, Singstimme und Instrument sprechen dieselbe Sprache, nur in verschiedenen Dialekten.

Instrumentales und vokales „Idiom“ können in verschiedenem Grade übereinstimmen.

Völlige Identität kennzeichnet besonders die wichtigsten Melodien „kantabler“ Art: Hier schließt sich das Instrument eher der Singstimme an. So wie die Violine die Gesangsmelodie *colla parte* begleiten kann, so kann sie dieselbe Melodie natürlich auch im Ritornell allein vortragen (vgl. Beisp. 102, 104, 105, 106, 107, 114). Jenseits der strikten Übereinstimmung liegen verschieden gestufte Teilverwandtschaften, wieder entsprechend den Möglichkeiten eines mehr oder weniger abgewandelten, „paraphrasierenden“ *colla parte*. Meist erlaubt sich die instrumentale Fassung eine weitergehende Figurierung. Die vokale Fassung kann aber wieder andere Figuren bei gleichem melodischen Duktus enthalten, so daß sich die Frage, welches die Ausgangsform sei und welches die Paraphrase, sehr bald erübrigt²³¹.

Übrigens notieren die meisten Komponisten zwar die instrumentalen Figurierungen, lassen aber die als selbstverständlich vom Sänger erwarteten Verzierungen weg. So ergibt das Schriftbild oft nur scheinbare Unterschiede.

Gleichbleiben kann weiterhin der rhythmische Duktus, z. B. wenn er vom Vers her gegeben ist, während die Diastematik frei verändert wird (vgl. Beisp. 99, 105, 105 a).

Den rhythmischen Zusammenhang aufzugeben und dennoch Materialverwandtschaft herzustellen, haben wenige Komponisten gewagt: Manche Arienanfänge von L. Leo zeigen bei deutlicher rhythmischer Divergenz Übereinstimmung zwi-

²³⁰ Von einer „Instrumentalisierung“ des Gesangs spricht G. Haubwald, *Instrumentale Züge im Belcanto des 18. Jahrhunderts*, Kongreßbericht Ges. für Musikforschung Bamberg 1953, BVK 1954, p. 256-258. Die meisten seiner Argumente für die Abhängigkeit des Gesangs von der Instrumentaltechnik lassen sich auch umkehren; dies gilt insbesondere für die pausendurchsetzte „motivische Reihungstechnik“ mit knappen, modellartigen Gliedern - eine solche kann sich ja gerade aus der Regulierung des Gesangs durch den Versrhythmus ableiten. Auch würde die begrenzte Atemlänge (Matthesons Unterschied Nr. 5, vgl. o.) sogar eher zu abgeteilten, kurzen Melodiephrasen führen. Vgl. zu dem gesamten Problem besonders die Veröffentlichungen von F. Haböck (Literaturverzeichnis).

²³¹ Vgl. Beisp. 108, 110.

schen Ritornell und Gesangsteil in der Harmoniefortschreitung und der Phrasenbildung, indem die Harmonien jeweils taktweise übereinstimmen.

In Hesses Arie „*Son qual rupe*“ (Beisp. 111) stimmen die Hauptnoten des Basses überein, während das Übrige differiert: Es ist einer der ganz seltenen Fälle, wo die traditionsreiche Art der konstruktiven Beziehung vom Baß her (Ciacona-Baß in diesem Fall) wieder aufgegriffen wird.

In vielen Arien werden Instrumentalmotive zwar in den Gesangsteil übernommen, aber nicht von der Singstimme selbst, sondern von den Instrumenten als Begleitung oder Einwurf ausgeführt. Sie sind von vornherein als Begleitmotive konzipiert; der Satz wird erst durch das Hinzutreten der Gesangsmelodie komplett (Beisp. 101, 104).

Handelt es sich nur um einzelne, wiederholte Motive - es sind meistens die am stärksten figurierten -, so können sie den Gesangsteil als Begleitung oder konzertierende Einwurfe in vielfacher Wiederholung durchziehen; die Anspielung auf den Textinhalt, die sie oftmals enthalten, macht sie gleichsam zu einem instrumentalen Kommentar des Textvortrags (Beisp. 108, 109).

Manchmal taucht das Ritornellmaterial im Gesangsteil in verschiedenen Funktionen wieder auf: Es erscheint dieselbe Figur sowohl als paraphrasierendes *colla parte* wie auch als Einwurf oder Koloraturbegleitung (Beisp. 109: Synkopen); anderswo wird eine Figur darüber hinaus auch von der Singstimme selbst in die Koloratur übernommen (Beisp. 108: Synkopen).

Besonders dort, wo sie Text vorträgt, darf die Singstimme nicht von den Instrumenten zugedeckt werden. Der Komponist wird deshalb auch bei gleichen Motiven im Gesangsteil den instrumentalen Anteil etwas zurücknehmen müssen, er wird also die Partitur anders gestalten. Die wichtigsten Mittel sind Reduzierungen des Satzes: Wegfall einer oder mehrerer Begleitstimmen, klangliche Verdünnung des Figurenwerks (akkordbrechende Figuren werden zu Tonrepetitionen abgeflacht, Tonrepetitionen rücken um einen Diminutionsgrad auf, durchgehende Figuren werden mit Pausen durchsetzt usw.).

Außerdem kann die Besetzung reduziert werden: Der Continuo wird ohne Cembalo oder nur vom Violoncello ausgeführt oder als *bassetto* in einen höheren Streicherpart verlegt (Beisp. 85).

Die oben bei den *colla parte*-Techniken beschriebene, sehr häufige Art der Partiturveränderung vom Ritornell zum Gesangsteil (Violinen-Unisono wird *colla parte* Gesang-Violine 1) ergibt andererseits sogar einen Begleitpart mehr, sie wird aber durch andere Techniken klanglicher Verdünnung meist wieder aufgehoben oder sogar überkompensiert.

Daß die Singstimme zur Partitur hinzutritt, ist ja auch abgesehen vom Text schon ein Grund, diese zu verändern oder umzuschichten. In Scarlattis Arie „*Dell'empio la morte*“ (Beisp. 85) übernimmt die Singstimme Motivmaterial

aus verschiedenen Ritornellparten zugleich und verschiebt so die ganze Partitur. Dort beobachten wir auch das charakteristische Mittel des Registerwechsels: In der Altstimme erklingt das Hauptmotiv eine Oktave tiefer als in den Violinen, gleichzeitig rückt der Baß eine Oktave nach oben, die Partitur ist also in die Mittellage zusammengedrängt.

Es ist keine Selbstverständlichkeit, daß das textungebundene Ritornell musikalische Phrasen von derselben metrischen Beschaffenheit bildet wie der textgebundene Gesang. Manchmal wird die Übereinstimmung beider fast gewaltsam erreicht, indem z. B. die Deklamation auf eine sonst kaum übliche Weise gedehnt wird, um die Länge der vom Ritornell vorgegebenen Phrase zu erhalten (Beisp. 106: „*fedele*“). Umgekehrt enthält eine Arie von Vinci im Ritornell ein aus dem unmittelbaren Zusammenhang kaum verständliches Motiv in langen Noten, das sich schließlich als mit einer Textstelle identisch entpuppt, die aus inhaltlichen Gründen gedehnt vorgetragen werden muß. Viel öfter wird aber auf metrische Übereinstimmung verzichtet, sofern andere Faktoren gleichbleiben (Orlandini: „*Mira la quercia*“, Beisp. 101).

Schließlich aber bestimmen metrische und inhaltliche Struktur des Textes den musikalischen Aufbau des Gesangsteils auch im Großen, und zwar unabhängig davon, ob er mit dem des Ritornells identisch ist oder nicht. So ist es für den Gesangsteil entscheidend, ob musikalische Wiederholungen mit Textwiederholungen zusammenfallen oder nicht, ob der Text stehenbleibt, während die Musik weitergeht oder umgekehrt - im Ritornell wäre von all diesen Unterschieden selbst bei identischem Aufbau nichts zu spüren. Sogar die Gesamtlänge des Textes ist hier ein modifizierender Faktor: Relativ kurzer Text bei relativ reichem Motivmaterial erfordert Textwiederholungen, der umgekehrte Fall Musikwiederholungen.

Die Anordnung des Materials in Anfangsritornell und erstem Gesangsteil

Zwischen dem Beginn des Anfangsritornells und dem Beginn des ersten Gesangsteils besteht nicht nur im Material, sondern auch in dessen Anordnung zu meist der deutlichste vokal-instrumentale Zusammenhang, der in einer Arie überhaupt vorkommt. Oftmals bilden Ritornell und Gesangsteil zunächst analog gebaute und aus gleichem Material gebildete Perioden. Im weiteren Verlauf des ersten Gesangsteils ist es fast von Arie zu Arie verschieden, wieviel neues Motivmaterial eingeführt und wieviel Ritornellmaterial wiederverwendet wird. Übereinstimmend läßt sich Folgendes beobachten: Außer dem Anfang ist vor allem am Schluß die motivische Übereinstimmung relativ am häufigsten. Der Gesangsteil kann als ein Bogen beschrieben werden, der denselben Ausgangspunkt hat

wie die Grundlinie des Ritornells, sich dann von ihr entfernt und schließlich wieder zu ihr zurückkehrt. Treten im Innern Ritornellmotive auf, so ist hier die Motivverwandtschaft häufig qualitativ verschieden von der am Anfang und Ende: z. B. wird das Ritornellmaterial nur als Instrumentalbegleitung übernommen, oder es ist hier abgewandelt, während Anfang und Ende unverändert sind. Der Bogen des Gesangsteils ist fast immer ausladender als der des Ritornells, und zwar dadurch, daß er die Motive durch Wiederholungen und Ableitungen streckt und/oder mehr neues Material einführt als er wegläßt (Beisp. 96). Bei alledem zielt seine Klangfolge aber im Unterschied zum Ritornell auf eine Kadenz in der fünften Stufe am Ende. Somit ist die Rückkehr zum Ritornellmaterial nur partiell; nicht selten erfolgt sie gerade in dem Augenblick, in dem der Gesangsteil die neue Tonstufe erreicht hat (Beisp. 96, 114, u. a.).

Man gewahrt gleichzeitig motivisches Zusammenfinden und tonales Auseinanderücken. Anderswo freilich ist die neue Tonstufe auch durch neues Material markiert, das gerade dann die wichtigste Kontrastgruppe im Ganzen sein kann (Beisp. 104, 112).

Ein Vergleich mit Orchester- und Soloexposition des klassischen Solokonzerts drängt sich auf. Vor allem ist es eine genaue Entsprechung zur Arienanlage, daß das Konzert-Tutti in der Tonart bleibt, während das Solo in Dur zur fünften, in Moll zur dritten Stufe moduliert. Daß mit dem Eintreten der neuen Tonstufe nicht immer das Ritornellmaterial wieder aufgegriffen wird, ist kein entscheidender Unterschied zwischen Arie und Konzertsatz: Noch in Mozarts Klavierkonzerten bringt das Solo öfter einen anderen Seitengedanken als das Tutti, oder es bringt sogar deren mehrere. Schon deshalb ist es müßig, in den Arien des frühen 18. Jahrhunderts nach einem „Themendualismus“ zu suchen. Ein in beiden Teilen übereinstimmendes Anfangsmotiv ist gewöhnlich vorhanden, aber daß im Innern dann ein ähnlich prägnant hervortretendes zweites Motiv erscheint, das auch noch in Ritornell und Gesangsteil übereinstimmt, ist nur einer von vielen möglichen Fällen. Ferner unterliegt die Differenzierung der „Themen“ in der Arie besonderen Bedingungen, die es ihr stets unmöglich gemacht haben, einen Themendualismus wie die klassische Sonatenform aufzustellen:

Erstens engt die Textdeklamation die rhythmischen Kontrastmöglichkeiten stark ein; die Verse sind metrisch sämtlich analog gebaut. Zweitens bildet die Singstimme klanglich ein Kontinuum, über das die reine Instrumentalmusik nicht verfügt. Die Einheit der singenden Person muß erhalten werden²³².

²³² Hieraus ergibt sich ein scheinbares Paradox: Die „dramatische“ Komponente des Themendualismus (nicht nur er, sondern die Musik der Wiener Klassiker überhaupt hat nach T. G. e. o. r. g. i. a. d. e. s. „Theaterstruktur“) kommt nur in der reinen Instrumentalmusik zum Vorschein; die Opernarie kann sie nicht nachvollziehen. In ihr läßt sich eher eine Person darstellen, in der Instrumentalmusik eher ein Geschehen.

Wo Ritornell und Gesangsteil mehrere Motive gemeinsam haben, treten diese in derselben Reihenfolge auf. Der Gesang kann die Motive, die er aus dem Ritornell übernimmt, zwar wiederholen oder durch eingeschobenes, eigenes Material auseinanderrücken, er kann sie aber nicht umstellen. Die Reihenfolge der Motivgruppen läßt sich schematisch folgendermaßen darstellen (abc... sind die übereinstimmenden Motivgruppen, xy die neu eingeschobenen des Gesangsteils):

Beispiel 96:	
Ritornell	Gesangsteil
a b c d	a b b x y c d
Beispiel 108:	
Ritornell	Gesangsteil
a b c	a x b c

Solche Erscheinungen, die auch das Verhältnis der anderen Gesangsteile und Ritornelle zum Anfangsritornell kennzeichnen, deuten darauf hin, daß die Reihenfolge der Motivgruppen bereits im Anfangsritornell nicht zufällig ist, sondern einem Plan folgt, der auch den anderen Teilen zugrunde liegt.

Einen solchen Plan liefert zunächst der Textverlauf: Auch die Textverse können - außer in der Koda, vgl. u. p. 213 - nicht umgestellt werden; sie dulden keine Sprungwiederholungen (vgl. o. p. 154), sondern gewöhnlich nur Anschlußwiederholungen. Sollen die Motive bestimmten Textversen nach Struktur und Inhalt entsprechen und mit deren Vortrag zusammentreffen, so müssen sie sich deren Reihenfolge anschließen. Darüber hinaus ist offenbar auch die Beschaffenheit der Motive selbst nicht von deren Reihenfolge unabhängig: Manche von ihnen scheinen als Anfangs-, Binnen- oder Schlußmotive konzipiert zu sein und eine andere Placierung schlecht zu vertragen. So wie die volle harmonische Kadenz stets einen Schluß markiert, mag es noch andere Festlegungen im Material geben. Das Motivmaterial selbst weist den Weg vorwärts durch den musikalischen Ablauf, es ist nicht umkehrbar. Rückwärtsbewegungen im musikalischen und textlichen Ablauf erfolgen nicht innerhalb der einzelnen Arienteile, sondern nur im Gesamtverlauf der Arienanlage, im Dacapo (vgl. o. p. 165).

Die übrigen Ritornelle

Das zwischen erstem und zweitem Gesangsteil stehende Zwischenritornell und das zwischen zweitem Gesangsteil und Mittelteil stehende Schlußritornell ist gewöhnlich aus Motiven des Anfangsritornells gebildet, seltener nur aus solchen des vorangehenden Gesangsteils (Beisp. 99, Zwischenritornell); manchmal werden Motive aus Gesangsteil und Anfangsritornell kombiniert (Beisp. 106 und 112, Schlußritornell). Sind die Motive nur dem Anfangsritornell

entnommen, so stellt das Zwischenritornell fast immer (Ausnahme Beisp. 107), das Schlußritornell jedenfalls häufig eine Verkürzung des Anfangsritornells dar. Diese kann dadurch erfolgen, daß ganze Motivgruppen weggelassen werden und/oder daß die Motive selbst verkürzt werden, indem etwa Wiederholungen wegfallen.

In Beisp. 102 erscheint im Zwischenritornell nur der Kopf des Anfangsritornells, viel öfter fällt gerade der Beginn weg (Beisp. 110, 113, 114), oder die mittlere Motivgruppe (Beisp. 108). In Beisp. 104 ergänzen sich die Takte von Zwischen- und Schlußritornell fast genau zum Anfangsritornell - eine (anscheinend für Leo charakteristische) konstruktive Verteilung des Ritornellmaterials. Hasse macht in Beisp. 113 von mehreren Arten der Kürzung Gebrauch; es werden sowohl einige der zahlreichen Anschlußwiederholungen weggelassen, als auch ganze Motivgruppen. In fast allen Fällen bleibt die Regel von der gleichbleibenden Reihenfolge der Motive (s. o. p. 207) in Kraft, um welche Art von Kürzung oder Erweiterung es sich auch handelt.

Manche Ritornell-Kürzungen muten fast mechanisch an. Den Komponisten geht es beim Zwischen- und Schlußritornell primär um ein Wiederholen einiger Motive und erst sekundär darum, diesen Ritornellen eine eigenständige, sinnvolle Disposition zu geben. Sie sind manchmal nicht mehr als Scharniere zwischen den Gesangsteilen - oder nicht mehr als Endglieder des jeweils vorausgehenden Gesangsteils²³³. Dies läßt sich an Folgendem erkennen:

1. Statt eines regelrechten Ritornells erscheinen nach dem ersten und zweiten Gesangsteil öfters nur einer oder wenige Takte, die lediglich den vorausgehenden Kadenzschluß bestätigen, wobei sie sich eigener oder bereits erklungener Motive bedienen können.
2. Sehr häufig setzen diese Ritornelle schon auf dem Tonikaschlußtakt des vorausgehenden Gesangsteils ein, wodurch die Zäsur etwas überspielt wird. Um ein echtes „fuggir la cadenza“ handelt es sich freilich nicht, da die Gesangsteile trotzdem immer mit einer vollen Kadenz schließen. Es ist aber bemerkenswert, daß solches Überspielen der Zäsur gewöhnlich am Anfang dieser Ritornelle stattfindet, fast nie am Ende. Das Gegenbeispiel ist das Ende des Anfangsritornells, das trotz gleicher Tonstufe meist kadenzmäßig abgetrennt ist.
3. Oft fehlt diesen Ritornellen das Kopfmotiv des Anfangsritornells oder Gesangsteils. Die Wirkung eines ohne „Kopf“ eintretenden Ritornells ist die, daß etwas schon Begonnenes nur weitergeführt wird. Man könnte dies folgendermaßen erklären: Der Gesamtplan der Arie ist als ein instrumentaler Verlauf konzipiert - man kann ihn sich im Continuo verkörpert vorstellen -, in den die Gesangsteile nur eingelegt sind. Sie drängen die instrumentale

Durchführung des Motivmaterials nur zeitweilig zurück, wobei sie besonders den Ritornellkopf substituieren können. Der Rest des Motivmaterials tritt nach dem Gesangsende wieder in den Instrumenten hervor. Vgl. o. p. 186.

Das Zwischenritornell befindet sich zwischen einem in der Dominante bzw. der Durparallele schließenden und einem in der Tonika schließenden Gesangsteil. Welchem von beiden es enger zugeordnet ist, müßte also schon von seiner Tonstufe her zu entscheiden sein. In der Tat beginnen und schließen die meisten Zwischenritornelle auf der Dominantstufe - sie transponieren also das vom Anfangsritornell übernommene Material. Es gibt allerdings auch andere Möglichkeiten:

Als ein nach beiden Seiten offenes harmonisches „Scharnier“ kann das Zwischenritornell dort gelten, wo es in der Dominante beginnt und in der Tonika endet; der zweite Gesangsteil beginnt dann gleich wieder in der Tonika (Beispiel 100). Um diese Rückleitung Dominante-Tonika zu ermöglichen, kann eine Änderung des Motivmaterials erforderlich sein. Es wird auch der Kunstgriff benutzt, die Rückleitung selbst schon vorausgegangenen Teilen zu entnehmen. In Vincis Arie „*Non so se sdegno*“ (h-Moll) beginnt das Anfangsritornell mit einer harmonischen Sequenz von h nach D; nach dem Schluß des ersten Gesangsteils in D beginnt das Zwischenritornell gleich mit dem zweiten Sequenzglied in D und führt, ohne Verlust an motivischer Substanz, zum h zurück. Hier wird also der von h nach D führende Beginn des Anfangsritornells harmonisch später durch den ersten Gesangsteil „substituiert“.

Für sich steht eine Gruppe von Arien, deren Zwischenritornell unvermittelt in der Tonika beginnt. Es ist harmonisch eindeutig dem folgenden Gesangsteil zugeordnet, dementsprechend beginnt es auch motivisch meist mit dem Ritornellkopf, und auch die Zäsur vorher bleibt erhalten. Vivaldi, der im Solokonzert viele Möglichkeiten der harmonischen Verbindung Soloteil-Ritornell erprobte, hat diese Art in der Arie relativ oft verwendet.

In den Dacapoarien seit 1720 wird der Dacapoteil nicht ausgeschrieben, sondern durch die Vorschrift „D. C.“ gefordert - mit einer Ausnahme: Die Wiederholung des Anfangsritornells wird öfters am Ende ausgeschrieben, es folgt die Vorschrift „dal segno“ (manchmal „al segno“), die die Wiederholung vom Gesangsbeginn an fordert. Diese Schreibweise erfüllt ausschließlich den Zweck, das Anfangsritornell bei der Wiederholung verändern zu können (Beisp. 113). In der Art der Veränderung stimmt es genau mit den anderen Ritornellen überein; gewöhnlich hat es etwa die Länge des Schlußritornells. Es wurde auch schon die Schreibweise Vivaldis erwähnt, der zwar das Anfangsritornell nicht noch einmal notiert, aber Strichvermerke anbringt: Hier handelt es sich um Kürzungen nur im Innern des Ritornells (vgl. o. p. 194).

²³³ Vgl. L. K a m i e ů s k i, *Die Oratorien von J. A. Hasse* (Literaturverzeichnis), p. 290.

Das Anfangsritornell hat sich dem Zwang zum Dacapo niemals vollständig unterwerfen lassen. Außer dem kompositorischen Grund für die Kürzung im *dal segno*-Ritornell gibt es noch einen aufführungspraktischen: Man wollte den Sänger nach begonnener Arie nicht mehr so lange warten lassen wie vorher - umgekehrt ließ eher er das Orchester zunehmend länger warten (vgl. Tosis Beschreibung der Vokalkadenzen, a. a. O. p. 80 ff.). Es muß erwähnt werden, daß in Hasses Oper *Artaserse* von 1730 in keiner einzigen Arie das Anfangsritornell voll wiederholt wird, in der *Issipile* von 1732 nur in ganz wenigen Arien²³⁴.

In den Arien, die nach 1720 in Italien aufgeführt wurden, wird selten von dem hier beschriebenen Schema der Ritornellverteilung abgewichen. Manchmal wird ein Zwischenritornell weggelassen; etwas häufiger findet sich ein zusätzlicher Instrumentaleinwurf innerhalb der Gesangsteile einschließlich des Mittelteils. Solche Erscheinungen sind Relikte aus früheren Stadien der Dacapoanlage. Wir finden sie regelmäßig bei Komponisten, die auch in anderer Hinsicht konservativer eingestellt zu sein scheinen, so z. B. bei den etwas älteren (und z. T. außerhalb Italiens wirkenden) Bononcini, Caldara, Vivaldi, Gasparini, sowie bei Händel. Das einzige, was sich auch bei jüngeren Komponisten immer wieder findet, ist ein instrumentaler Einwurf vor der Koda des zweiten Gesangsteils (vgl. Beisp. 113, 114).

Der zweite Gesangsteil

Die Stellung des zweiten Gesangsteils im Ganzen der Arie ist durch drei Momente charakterisiert: 1. In ihm wird die schon einmal vollständig vorgetragene erste Halbstrophe wiederholt. 2. Er leitet nach einer Tonika-Kadenz zurück. 3. Er ist, beim Dacapo, der letzte größere Gesangsabschnitt der Arie.

Die besonderen Merkmale des zweiten Gesangsteils sind vielfach aus diesen drei Bedingungen gleichzeitig zu erklären. Daß der Text nicht neu ist, enthebt den Komponisten hier weitgehend der Aufgabe, die Textverständlichkeit zu sichern; andererseits ist die Wirkung des Textvortrags abgeschwächt. So wird - auch wegen der Schlußposition des Teils - eine rein musikalische Steigerung angestrebt, die in der Umgestaltung der Partitur, des Materials und der Art der Textvertonung liegen kann. Auch ist der zweite Gesangsteil fast stets länger als der erste, und außerdem folgt ihm oft noch eine Koda (vgl. u. p. 213). Das Anwachsen der Textwiederholungen, das Auftreten von Koloraturen und freien Vokalkadenzen läßt sich aus den oben zusammengestellten Tabellen (s. p. 175 ff.) ersehen. Das Motivmaterial ist im wesentlichen dasselbe wie im ersten Gesangsteil. Etwaige Veränderungen von Motiven aus dem Anfangsritornell gehen unmittel-

²³⁴ Mit einem Wegstreben von der Dacapoanlage hat dies nichts zu tun, vgl. o. p. 182.

bar auf deren erste Gestalt zurück, nicht auf die Fassung, in der sie im ersten Gesangsteil erschienen sind. Sie sind häufiger diastematischer und harmonischer als rhythmischer Art; manchmal verliert eine Melodie - und gerade die des Beginns - weitgehend ihre diastematische Prägnanz. Dies kann damit zusammenhängen, daß sie auf einer anderen Tonstufe erscheint als vorher und so in den vokalen und instrumentalen Ambitus anders eingepaßt werden muß²³⁵. Andererseits wird die Lagenänderung gerade für gesteigerte Effekte ausgenützt; der Wechsel des Stimmregisters bei analogem Text und Material, vor allem aber das Aufsuchen zuvor nicht ausgenützter Extremlagen und Melodiespitzen, oftmals langsamer vorbereitet, geben dem Sänger größere Entfaltungsmöglichkeiten (Beisp. 103, 114). Eine ältere, mehr konstruktiv wirkende Technik kehrt bei den wichtigsten Motiven, vor allem am Anfang, die Melodierichtung ganz um; verankert ist diese Gestaltungsweise im melodischen Verhältnis der Stufen I-V und V-I (Beisp. 99).

Das langsamere Vorbereiten der Spitzentöne gehört zum Verlängern und Ausspinnen der musikalischen Glieder überhaupt; wichtigstes Mittel ist dabei die Sequenz (Beisp. 103, 110).

Derjenige Abschnitt, der fast immer verlängert, aber auch oft motivisch reicher ausgestattet wird, ist die Koloratur, und dies nicht zufällig, da ja die Steigerungsmöglichkeiten gerade nicht im Text liegen. Oft bringt der zweite Gesangsteil überhaupt die erste Koloratur der Arie (Beisp. 110). Zumindest sind die Koloraturen niemals ganz gleich: Sie sollen ja die Fähigkeiten des Sängers ausschöpfen.

Nicht selten enthält der zweite Gesangsteil Motivmaterial aus dem Anfangsritornell, das im ersten Teil nicht vorgekommen ist - also bewußt ausgespart wurde, um dem zweiten eine Steigerungsmöglichkeit vorzubehalten. Manchmal tritt dieses erst in der Koloratur, dem Höhepunkt des zweiten Teiles, auf. Wie der erste, so bringt auch der zweite Gesangsteil die Motive in derselben Reihenfolge wie im Ritornell. Kleinere Verschiebungen ergeben sich manchmal hinsichtlich der Textunterlegung.

Das kompositorisch wichtigste Problem des zweiten Gesangsteils ist die Rückleitung zur Tonika. Man kann zwar ohne jeden Verzug einfach aus einer fünften Stufe in eine erste wechseln: Dies geschieht in vielen Arien schon in den ersten Versen, oder der Teil beginnt gar schon auf der ersten Stufe (Beisp. 100, 107, 111, 112). Die Schwierigkeit ist dann gerade das *Verbleiben* in dieser einmal berührten Stufe, da ja die Verwandtschaft zum ersten Gesangsteil, die den musikalischen Ablauf bestimmt, ständig den Übergang in eine fünfte bzw. dritte Stufe erwarten läßt. Nur wo trotzdem ein befriedigender Abschluß erreicht wird,

²³⁵ Hierzu vgl. einige Bemerkungen bei E. J. Dent, *Italian Opera ...* (Literaturverzeichnis), p. 503 ff.

kann der Eindruck vermittelt werden, man sei in der „Tonika“ angelangt. Die Frage, wie bei analogem Material ein Rückleiten zur Tonika möglich ist, ist die Frage nach der „Reprise“. Ich kann hier nur skizzenhaft die beiden wichtigsten Lösungsmöglichkeiten andeuten.

1. Die erste Stufe wird erst bei dem Material erreicht, das im ersten Gesangsteil schon auf der fünften (dritten) Stufe steht. Die Rückleitung muß also vorher erfolgen; umgestaltet werden also eher die am Anfang stehenden Motive. Dafür kann von dem Punkt an, wo die Grundstufe wieder erreicht ist, unter völliger Materialanalogie bis zur Schlußkadenz fortgeschritten werden: Die Analogie selbst ist es nun, die, statt den Abschluß in Frage zu stellen, ihn als gültig und befriedigend erscheinen läßt (Beisp. 108).
2. Die erste Stufe wird bereits mit dem Material erreicht, das im ersten Gesangsteil noch auf der ersten Stufe steht. Dieser Fall ist problematischer: Hier wird auffallend häufig entweder in die vierte Stufe ausgewichen (Beisp. 102, 104, 107, 110), oder es wird die Grundstufe in eine harmonisch-metrische Position gebracht (z. B. Halbschluß), die vorher die fünfte (dritte) Stufe einnahm. Von dieser Position kann dann nämlich ein dem ersten Gesangsteil entsprechender harmonischer Weg beschritten werden, der schließlich, durch die Materialanalogie unterstützt, befriedigend in die Tonikakadenz ausläuft. „Entsprechend“ ist der Weg im Sinn der harmonischen Funktionalität: Wirklich findet sich hier im zweiten Gesangsteil ein echter Ansatz zur harmonischen Modulation (vgl. Beisp. 111 und die Beschreibung S. 62).

Der Dacapoteil der Arie hat als Ganzes dieselbe harmonische Anlage wie der - klassische und vorklassische - Sonatensatz, nur mit der Besonderheit, daß er aus zwei annähernd gleichen Teilen besteht, in denen die Motive in derselben Reihenfolge erscheinen müssen. Deswegen schwankt seine Behandlung der Reprise, unter der ich eine gleichzeitige harmonische und motivische Wiederkehr verstehe. Soll die harmonische Reprise schon mit dem Anfangsmotiv erfolgen - wie es im klassischen Sonatensatz der Fall ist -, so muß doch der Rest noch in bestimmter Weise umgestaltet werden, damit ein Verbleiben in der Tonika gerechtfertigt ist (Nr. 2); soll dagegen von der Tonikawiederkehr an motivisch alles gleichbleiben, so muß der Anfang zur Rückleitung dienen, was sich auch auf das Material verändernd auswirken kann (Nr. 1) - wir haben dann eine „Teilreprise“ vor uns, wie sie auch im vorklassischen Sonatensatz noch vorkommt²³⁶. Nicht möglich aber ist es, die harmonische Rückleitung in einem eigenen Zwischenteil vorzunehmen und dann erst mit dem Anfangsmotiv neu zu beginnen,

²³⁶ Zum Problem der Reprise im klassischen und vorklassischen Sonatensatz vgl. H. Engel, *Die Quellen des klassischen Stils*, Kongreßbericht New York 1961, Bd. 1, p. 296 f.

sei es, daß dieser Zwischenteil eigene Motive enthielte (wie z. B. in manchen Tanzsätzen) oder übernommene (wie z. B. in der Sonaten„durchführung“). Denn welcher Text sollte zu einem solchen Zwischenteil vorgetragen werden? Anfangsmotiv und Textanfang müssen zusammenfallen, wenn überhaupt eine Korrespondenz zwischen Textablauf und Musikablauf in der Arie bestehen soll.

Die Behandlung der Reprise in den zwei Gesangsteilen gibt dem Komponisten ganz ähnliche Probleme auf wie in den zwei Teilen des gleichzeitigen Sonatensatzes, und es ist wahrscheinlich, daß man beispielsweise in einem Großteil der Sonaten des Klavier- und Arienkomponisten Domenico Scarlatti, dessen Motive sich locker aneinanderschließen wie die Verse eines Gedichts, auch die Regel von der gleichen Reihenfolge der Motivgruppen wiederfinden wird.

Auf die Tonika-Schlußkadenz des zweiten Gesangsteils folgt in vielen Arien noch eine Koda: So lautet die angemessenste Bezeichnung für diesen von R. Gerber (*Der Operntypus* . . ., Literaturverz.) übersehenen Abschnitt der Arie, die erstmalig von J. H. van der Meer (*J. J. Fux* . . ., Literaturverz., p. 110 ff.) verwendet wird. Er sieht aber ihre Funktion nur in den Textwiederholungen und -umstellungen, aus denen sie besteht (vgl. die Tabellen o. p. 175 ff.). Harmonisch hat die Koda die Funktion einer Verbreiterung der Tonikabasis am Ende des Dacapoteils; schon deshalb ist sie nur in auch sonst ausladender proportionierten Arien am Platze (Beispiel 113, 114). Die Koda ist vornehmlich um des Sängers willen da, der hier noch einmal alle Register an affektgeladener Deklamation, aber auch an Koloratur ziehen darf. Man kann unter bestimmten Voraussetzungen an der Koda den Rang abmessen, den eine Arie in der Arienhierarchie der Oper und den ein Sänger in der Hierarchie des Ensembles einnimmt. Neben den Koloraturen macht vor allem die Koda die Gesamtlänge einer Arie aus: Es verhält sich hiermit wie mit der Länge der Schleppe, dem Rangabzeichen der Primadonnen²³⁷. Die Koda scheint erst kurz nach 1720 in Gebrauch gekommen zu sein. Man sonderte sie damals von der zweiten Textdurchführung ab, in der früher unbedenklicher Textumstellungen vorgenommen wurden; man schied also einen Teil mit freierer von einem Teil mit strengerer Textbehandlung.

Der Mittelteil

Es entspricht den textlichen Voraussetzungen des Mittelteils, daß er in den Arien des beginnenden 18. Jahrhunderts zweiteilig angelegt war. Wie bekannt, wurden seit etwa 1710 die Proportionen der Gesamtanlage derart verschoben, daß der zweiteilige Mittelteil schließlich sogar von einem einzelnen Gesangsteil des Da-

²³⁷ Das Wort „coda“ bezeichnet übrigens beides; vgl. B. Marcello, *Il teatro alla moda* . . . (Literaturverzeichnis), p. 51.

capo an Ausdehnung übertroffen wurde, und zwar obwohl (bis zu Metastasio) sein Text sogar häufig länger ist. Er wurde überdies seiner Ritornelle beraubt: Das vor ihm stehende „Schlußritornell“ gehört motivisch und tonal zum Vorausgegangenen, das nach ihm erklingende Anfangs- oder dal segno-Ritornell zum Folgenden. Es fällt auf, daß dieser nunmehr kürzeste der drei Arienteile die Tendenz zur Zweigliedrigkeit trotzdem nicht aufgegeben hat.

Sie zeigt sich schon in der Textverteilung, sowie in tonaler Hinsicht. Mindestens ein Schlußvers, nicht selten sogar der gesamte Text wird wiederholt (Beisp. 99, 102). Der erste Textschluß wird mit einer eigenen Kadenz ausgestattet. Die so entstehende Zäsur kann verschieden scharf sein. Oft wird auf einer anderen Stufe kadenziert als im darauf folgenden Gesamtschluß, oder eine der beiden Kadenzen - meist die erste - ist nicht authentisch, sondern ein Halbschluß, phrygischer oder Trugschluß (Beisp. 97, 98, 112, 114, 107). Dies hängt mit zwei Dingen zusammen: Erstens befindet sich an dieser Stelle gewöhnlich die Fermate für die Vokalkadenz (dementsprechend bleibt hier oft die Begleitung plötzlich weg); es wird also dem Sänger die Möglichkeit einer anderen Kadenzgattung geboten (Beisp. 108). Zweitens endet hier der Text des Mittelteils nicht selten mit einer Frage, die durch solche irregulären Schlüsse ausgedrückt wird (Beisp. 97, 98, 112). Außer der Frage ist am Ende des Mittelteils vor allem ein Zerflattern ins Rezitativartige beliebt, wobei ebenfalls die Begleitung fehlt oder zumindest ins Stocken gerät. Von Komposition und Aufführung her bedeutet das Ende des Mittelteils das wichtigste Ritardando der Arie.

Die beiden Abschnitte können ungleich lang sein, je nachdem, wieviel Text wiederholt wird; es kann sein, daß der zweite Abschnitt auf dem Papier nur aus zwei Takten besteht. Auch wenn die Kadenzstufen verschieden sind, erfolgt der harmonische Übergang oft auf knappstem Raum (Beisp. 106). Solche harten Übergänge sind nur in diesem Teil möglich, sie werden hier geradezu gesucht. Allerdings schafft in der Ausführung die lange Vokalkadenz noch etwas Raum zwischen den Kadenzen und verlängert gleichzeitig den unterproportionierten zweiten Abschnitt.

All dem steht in diesem widersprüchlichsten Teil der Arie eine Tendenz zur Vereinheitlichung gegenüber, die die anderen Teile sogar noch übertrifft, und zwar zunächst in bezug auf das Motivmaterial. Hier wird auf Abwechslung oft verzichtet, und manchen Komponisten könnte man vorwerfen, die Arienmittelteile motivisch vernachlässigt zu haben. Oftmals begnügt sich die Singstimme mit wenigen Motiven aus dem Ritornell oder deren Ableitungen; die Melodie verliert an Prägnanz, der Rhythmus läuft einheitlicher durch. Allenfalls der Beginn heischt Aufmerksamkeit durch eine neue Geste (Beisp. 110), die auch durch Umkehrung aus dem Anfangsmotiv gewonnen sein kann (Beisp. 99), und die im ersten oder zweiten Teilabschnitt vorgetragene Koloratur ist nach Ausdehnung

und Beschaffenheit gegenüber den früheren gesteigert. Es kommt auch vor, daß im Mittelteil ein Ritornellmotiv auftaucht, das in den ersten Gesangsteilen fehlte, da es von vornherein auf den Text des Mittelteils hin konzipiert wurde. Doch ist er dort, wo sein Text keine wichtigeren strukturellen oder inhaltlichen Impulse bietet, in bezug auf das Material der uninteressanteste Teil der Arie: gleichsam als ein dritter, blassester Abzug von der Ritornellvorlage²³⁸.

Dagegen hat seine Partitur fast immer ein eigenes Gesicht, schon deswegen, weil auf kürzerem Raum gleich viel oder mehr Text vorgetragen werden muß, der außerdem neu ist. Der instrumentale Anteil wird also eingeschränkt, sei es durch Besetzungsänderung - in vielen Mittelteilen älterer Arien begleitete nur der Continuo -, sei es durch Verdünnung des Satzes (Beisp. 102), deren technische Mittel wir schon kennengelernt haben. Die eventuell in der Arie beteiligten Bläser bleiben sehr oft weg (Beisp. 110). Viele Mittelteile scheinen außerdem relativ ältere Techniken der Partiturgestaltung zu konservieren als die jeweiligen Dacapoteile: mehr „arbeitende“ Bässe, dünnere, einwurfartige oder konzertierende Instrumentalbegleitung (Beisp. 104). Dazu kommen die unbegleiteten oder rezitativartigen Schlüsse.

Doch gibt es andererseits Mittelteile mit dichterem Figurenwerk und größerer Stimmzahl (Beisp. 100). Die Textverständlichkeit ist also nicht der einzige Grund für die Änderung der Partitur: Primär scheint der Wunsch zu sein, diesen Teil durch vorwiegend klangliche Mittel von der übrigen Arie abzusetzen.

Dieses Bestreben beeinflusst nicht nur den musikalischen Satz selbst, sondern manchmal auch die Takt- und Tempovorschriften, ja sogar das Tongeschlecht, also den musikalischen Charakter insgesamt.

Tempowechsel und Taktwechsel sind in einer ganz bestimmten Weise interdependent. An etwa 100 Arien der Zeit um 1720 bis 1730, die im Mittelteil eine neue Taktvorzeichnung und/oder Tempovorschrift bringen, war Folgendes festzustellen:

1. Wechselt das Tempo von schnell zu langsam, dann wird aus geradem Takt, und zwar fast immer C, ungerader Takt, und zwar am häufigsten $\frac{3}{8}$ (etwa 30 v. H. aller Fälle), seltener $\frac{3}{4}$ (etwa 10 v. H. aller Fälle).
2. Ist kein Tempowechsel vorgeschrieben, so geht fast immer eine Verlangsamung schon aus dem Takt hervor, der von C nach $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ wechselt: Diese Fälle gehören also zu Nr. 1 (etwa 10 v. H.).
3. Wechselt das Tempo von langsam zu schnell, dann ist fast immer das schnellere Tempo nicht nur allegro, sondern sogar allegro molto oder presto usw.

²³⁸ Eine Reihe von Beispielen zum Verhältnis Dacapoteil-Mittelteil bietet E. Kurth, *Die Jugendoper Glucks* . . . (Literaturverzeichnis), p. 201 ff. Die Technik dieser Beispiele unterscheidet sich nicht wesentlich von der um 1720-1730. Auch die dortige Besprechung der Mittelteil-Schlüsse (p. 215 f.) ergibt Übereinstimmungen.

Der Takt wechselt in etwa 10 v. H. aller Fälle von $\frac{3}{4}$ zu $\frac{2}{4}$ oder C, in etwa 5 v. H. von $\frac{3}{8}$ zu $\frac{2}{4}$ oder C, in etwa 8 v. H. von C zu $\frac{3}{8}$, wobei C dann meistens andante ist.

4. Ist kein Taktwechsel vorgeschrieben, so ändert sich in nahezu allen Fällen das Tempo von langsam zu schnell (insgesamt etwa 25 v. H. aller Fälle), und zwar geschieht dies im geraden und ungeraden Takt.
5. Alle übrigen Fälle bleiben unter etwa 3 v. H.

Zusammenfassend läßt sich zunächst formulieren, daß im Dacapoteil fast nie schnell und ungerade, im Mittelteil nie C und allegro vorgezeichnet ist. Auch sind fast immer beide Teile im Tempo beträchtlich verschieden.

Stellen wir uns nun aber vor, wir hätten es mit zwei Sätzen einer Sinfonie oder eines Instrumentalkonzerts zu tun. Dann wird klar, daß die unter Nr. 1 und 2 genannten Merkmale ziemlich genau den Übergang vom ersten zum zweiten Satz wiedergeben, die unter Nr. 3 und 4 genannten den Übergang vom zweiten zum dritten Satz.

Der Dacapoteil kann also nicht die „Rolle“ des Schlusssatzes übernehmen, der Mittelteil nicht die des Anfangssatzes. Auch ist wegen des Tempounterschieds das Verhältnis Anfangssatz-Schlusssatz nicht möglich.

Es handelt sich hier nicht darum, daß die einzelnen Arienteile Konzertsätzen analog zu setzen wären oder gar die Dacapoarie als Ganzes einem dreisätzigen Instrumentalkonzert. Dagegen spricht schon, daß der Dacapoteil Takt und Tempo sowohl des Anfangs- als auch des Mittelsatzes haben kann, der Mittelteil sowohl des Mittel- als auch des Schlusssatzes. Eindeutig analog ist aber die Art und Weise, in der sich der Übergang vom Dacapoteil zum Mittelteil vollzieht, also die jeweils spezifische Änderung des musikalischen Charakters, mit dem im Instrumentalkonzert tatsächlich erfolgenden Übergängen. Das Takt- und Tempoverhältnis Anfangssatz-Schlusssatz, die im Konzert nicht zusammenstoßen, tritt in der Arie bezeichnenderweise nicht auf. Auch vollzieht sich der Übergang stets in derselben Richtung wie im Konzert. Die Gegenprobe liefern jene zahlreichen Arien, die Takt und Tempo eines Konzertschlusssatzes haben: In ihnen weicht der Mittelteil nicht ab. Das Ergebnis dieser Untersuchung ist zunächst lediglich dies: In bezug darauf, wie sich ein architektonisch bedingter Wechsel des musikalischen Charakters vollzieht, lassen sich die Komponisten in Arie und Konzert von denselben Prinzipien leiten.

Unsere Feststellungen werfen aber doch ein Licht auf die Dacapoanlage insgesamt. Während nämlich der Übergang vom Dacapoteil zum Mittelteil eine Analogie im Konzert findet, fehlt sie beim umgekehrten Übergang. Das bedeutet, daß dort nicht etwa das umgekehrte Prinzip gilt, sondern überhaupt keins. Der Affektwechsel wird einfach wieder zurückgenommen. Man kommt bei der

Schlusskadenz des Mittelteils wie am Ende einer Sackgasse an. Der Rück-Übergang ist nicht mehr Bestandteil der Komposition.

Die obigen etwa 100 Fälle stammen aus einer Gesamtzahl von etwa 2000 Arien. Die Anzahl der Arien, deren Mittelteil einen Takt- und/oder Tempowechsel bringt, ist also prozentual gering. Dies relativiert nicht unsere Schlußfolgerungen, sondern zeigt, daß dieses Kompositionsmittel in der Arie normalerweise nicht benötigt wird.

Die Analogie zum Instrumentalkonzert zeigt, daß der etwa im Text enthaltene Affektwechsel vom Dacapoteil zum Mittelteil nicht als genereller Grund für die Änderungen im musikalischen Charakter angesehen werden kann, wenn auch der Text deren Motivierung im Einzelfall bietet. Daß ein Umschwung erfolgt, mag vom Text her verständlich zu machen sein, die Art und der Grad dieses Umschwungs jedoch richten sich eher nach innermusikalischen Determinanten (vgl. auch Beisp. 102, 113 und die Beschreibungen dazu, p. 37 f. und p. 66).

Ebensowenig genügt der Text, um die Tendenz des Mittelteils zur Zweigliedrigkeit zu erklären, sondern man muß das der Musik und Poesie gleichermaßen innewohnende Prinzip der Korrespondenz hinzuziehen. Da der Mittelteil kein Gegenüber hat wie der Dacapoteil, sondern für sich allein steht, muß er die notwendige Korrespondenz in seinem Innern herstellen. Wäre freilich das Prinzip paariger Korrespondenz das in der Arie allein herrschende gewesen, so hätte sich der Mittelteil als selbständiges Bauglied kaum halten können. Seit der Einführung der Dacapoanlage haben die Außenteile unaufhaltsam an Länge zugenommen, während der Mittelteil geschrumpft ist. Es sollte der einzige nicht als Ganzes korrespondierende Arienteil soweit verdrängt werden, daß er schließlich nicht mehr als eine Art Scharnier zwischen zwei großen, gleichberechtigten Hauptteilen dargestellt hätte. In den Arien ist diese extreme Konsequenz, die nun wieder das hypotaktische Prinzip gefährdet hätte, nie gezogen worden. Auf rein instrumentalem Gebiet jedoch wurde der Konflikt zwischen paarig-korrespondierender und hypotaktisch-dreiteiliger Anlage tatsächlich bis zu dieser Konsequenz ausgetragen, wie Bachs 3. *Brandenburgisches Konzert* beweist.

DIE TONALE ORDNUNG

Die tonale Ordnung, die durch den Wechsel verschiedener Tonstufen und die Rückkehr zur Tonikabasis am Ende erzielt wurde, war vor der Einführung der Dacapoanlage das wichtigste Einheit stiftende Prinzip in der Arie. Von der Dacapoanlage, einem zunächst nicht nur tonal zu verstehenden Prinzip, wurde sie gleichsam überholt; seitdem galt es, ein Zusammenspiel beider Ordnungsprinzipien im Hinblick auf die Einheit des Ganzen zu finden. Auch in dieser Hinsicht

hat sich gegen 1720 unter verschiedenen Lösungen eine Normalform durchgesetzt. Das Dacapo bedeutete eine Projektion der Tonikastufen ins Innere der Arie: Da die Arie mit der Tonika beginnt, beginnt auch ihr dritter Teil mit der Tonika, und da sie mit der Tonika schließt, schließt auch ihr erster Teil mit der Tonika. Die instrumentalen Teile der Arienanlage seit etwa 1720 unterstützen überwiegend die Tonika: Das zwischen erstem und zweitem Teil stehende Ritornell bekräftigt als Schlußritornell des Dacapoteils dessen Tonikaschluß, das zwischen zweitem und drittem Teil stehende Ritornell legt als Anfangsritornell die Tonikagrundlage für den dritten Teil. Der tonal abweichende Mittelteil dagegen ist seiner umrahmenden Ritornelle beraubt (meist sogar seines Binnenritornells), die er vor 1720 oftmals noch besaß. Er ist nach beiden Seiten offen, seine Nebenstufen sind nur noch vokal, nicht mehr in Ritornellen vertreten. Dies ist zugleich die Konsequenz der Verbreiterung der Tonikabasis, die in älteren Arien schon mit anderen Mitteln (z. B. der Devis, vgl. o. p. 190) angestrebt wurde. Dies zeigt uns, daß auf der historischen Stufe der Dacapoanlage die harmonische Tonalität noch der Festigung bedurfte. Architektonische Mittel geben der ersten Stufe erst jene fundamentale Bedeutung, die in unserem Begriff von Tonika steckt. Man kann die Dacapoanlage als eine Festlegung der Tonalität mit architektonischen Mitteln verstehen.

Daß diese Charakterisierung berechtigt ist, läßt sich auch an der Behandlung der Nebenstufen zeigen. In der harmonischen Tonalität haben die verschiedenen Nebenstufen je nach ihrer Beziehung zur Tonika verschiedenwertige Funktionen. In den älteren Arien war seit dem Tonstufenwechsel zwar eine Hypotaxe zwischen äußeren („Tonika“-)Stufen und Binnenstufen erreicht worden, die Nebenstufen untereinander aber waren prinzipiell eher gleichberechtigt. Die Stufenfolge einer Arie konnte z. B. lauten: I - V - III - I. (V und III sind gleichberechtigt). Der instrumentale Konzertsatz hat diese Art der tonalen Ordnung zunächst konserviert. In der Dacapoanlage werden die Nebenstufen jedoch differenziert. In Dur erhält die V, in Moll die III einen besonderen Rang: Seit etwa 1710 kadenziiert der Dacapoteil in seinem Innern immer ausschließlicher auf diesen Stufen; sie werden also gewöhnlich durch ein Zwischenritornell instrumental abgestützt, und außerdem kommen sie im Gesamtablauf zweimal vor. Der Tonika sind sie eng zugeordnet: Sie werden von ihr aus angesteuert und in Richtung auf sie hin wieder verlassen. Die übrigen Nebenstufen dagegen (es sind in Dur gewöhnlich II, VI, III und IV, in Moll V, II und IV, manchmal VI) bleiben dem Mittelteil vorbehalten. Sie kommen meist nur einmal vor und sind nicht durch Ritornelle abgestützt. Ihre Verbindung zur Tonika ist lose: Abgesehen von kurzen melodischen Übergängen im Continuo vom alten zum neuen Grundton tritt der Mittelteil unvermittelt mit der neuen Stufe ein, ebenso das

Dacapo nach dem Mittelteil: Dieser soll als tonal fremdartiger aufgefaßt werden.

Wir finden also zwei verschiedene Arten von Nebenstufen: Die erste Art, vertreten durch die Binnenstufen der Eckteile, ist die jeweils tonikanächste Stufe; die andere Art, vertreten im Mittelteil, umfaßt die eher tonikafremd wirkenden übrigen Nebenstufen, sie steckt den Rahmen der Tonart nach außen ab. Die Nebenstufen umschreiben die Tonalität einer Arie, allerdings - wenn dieser Vergleich gestattet ist - nicht mehr wie früher auf einer gemeinsamen Peripherie, sondern auf einer inneren und einer äußeren Kreisbahn um das tonale Zentrum. Im Dacapoteil sind mit der 5. Stufe in Dur und der 3. in Moll jene Stufen befestigt, die die tonale Ordnung noch des klassischen Sonatensatzes bestimmen. Die anderen Stufen überleben nur im Mittelteil, und zwar auch diejenigen, die in einer älteren Phase der harmonischen Tonalität mit den ersteren durch gemeinsame Zugehörigkeit zum Dreiklang gleichgestellt waren: die 3. Stufe in Dur und die 5. in Moll. In den Arien um 1720 bis 1730 scheint es keine feste Regel zu geben, welche Stufen im Mittelteil verwendet werden - auch der Grad der Festlegung ist ein Unterscheidungskriterium zwischen den beiden Arten von Nebenstufen.

Alfred Lorenz (*Alessandro Scarlattis Jugendoper*, Literaturverz.) hat die Tonalität von Scarlattis Arien (einschließlich des Spätwerks) von den Kirchentönen her zu bestimmen versucht, und dafür außer der Vorzeichensetzung das Verhältnis der Schlußstufen von Dacapoteil und Mittelteil als Kriterium verwendet. Unwiderlegbar ist, daß die Tonalität dieser Arien noch weitgehend modal zu verstehen ist; selbst Lorenz' Versuch, jede einzelne Arie noch einem bestimmten Kirchentone zuzuordnen, erscheint zunächst legitim. Doch ist seine Bestimmungsbasis zu begrenzt und kann allenfalls für die frühen Dacapoarien (aus der mittleren Schaffensperiode Scarlattis) zu glaubwürdigen Ergebnissen führen, während ja bereits im Spätwerk die Binnenzäsur des Dacapoteils immer wichtiger wird. Dadurch wird vor allem Lorenz' Ergebnis hinfällig, es hätten sich aus einem zunächst reicheren Vorrat an Modi schließlich das Lydische und das Dorische durchgesetzt (mit einer „Modulation“ im Mittelteil zur 3. bzw. 5. Stufe): Nimmt man die Binnenzäsur des Dacapoteils hinzu, die immer einheitlicher in Dur auf der 5. und in Moll auf der 3. Stufe kadenziiert, dann hebt sich diese Feststellung genau auf²³⁹. Für den späten Scarlatti und vor allem für die

²³⁹ Allerdings scheint sich eine partielle Bestätigung der Lorenzschen Theorie bei Tosi zu finden. Dieser klagt nämlich (a.a.O. p. 72), derzeit (1723) seien nur noch der 5., 6. und 8. Ton im Gebrauch und die anderen vernachlässigt. Es ist aber nicht deutlich, ob Tosi nicht einfach nur die derzeitige Vorherrschaft der Dur-Modi über die Moll-Modi ausdrücken will. Im übrigen ist Tosis Einstellung in solchen Fragen notorisch restaurativ; vgl. H. H u c k e, Rezension der Neuausgabe Agricola-Tosi (Literaturverzeichnis), Mf 23 (1970), p. 236 f.

auf ihn folgende Komponistengeneration, bei der zumindest modale Vorzeichen- setzung noch teilweise beibehalten wird, müßte man also schon alle im Innern vorkommenden Kadenz in Betracht ziehen. Falls Scarlatti in seinen späten Arien sich bei der Wahl der Kadenz des Mittelteils noch an modalen Vorstellungen orientiert haben sollte, wie Lorenz meint, so müssen wir für die Zeit um 1720 in dieser Hinsicht einen Traditionsbruch annehmen. Es ist mir, von ganz geringen Ausnahmen abgesehen, nicht gelungen, bei den Arien nach 1720 Zusammenhänge zwischen Vorzeichensetzung und Finalis einerseits und der Schlußkadenz des Mittelteils andererseits zu erkennen. Ich muß mich darauf beschränken, hier einige Beobachtungen mitzuteilen, ohne daran jedoch Schlußfolgerungen knüpfen zu können.

1. In den Durtonarten erscheint die fünfte Stufe nicht mehr im Mittelteil, in den Molltonarten nicht mehr die dritte - eine einfache Folge der Tatsache, daß diese Stufen im Dacapoteil nun regelmäßig auftreten. Speziell D-Dur scheint die sechste Stufe vor der dritten klar zu bevorzugen, während sie bei den übrigen Durtonarten etwa gleich oft verwendet werden. Die Molltonarten verwenden ganz überwiegend die Kadenz nach der fünften Stufe, und zwar meist als einzige Kadenzstufe.
2. In Dur kommen im Mittelteil eine oder mehrere Stufen vor; es werden aber gewöhnlich mehrere Stufen zumindest berührt, auch wenn sie nicht mit einer vollen Kadenz bedacht sind. Mehr als zwei verschiedene Stufen erhalten keine Vollkadenz. Die häufigsten sind in Dur die dritte und die sechste, daneben sind noch die vierte und zweite möglich. Die dritte und vierte Stufe kommen kaum gemeinsam vor. Hinsichtlich der Reihenfolge von zwei nacheinander verwendeten Stufen scheint es gewisse Prinzipien zu geben. So erscheint die III gewöhnlich nach der VI, fast nie umgekehrt: VI - III ist überhaupt die häufigste Stufenfolge in Dur. Die VI erscheint nicht nach der IV, sondern stets umgekehrt. Somit sind die (alternativ auftretenden) Stufen III und IV „Endstationen“ des Mittelteils, während von der VI und II aus auch weitergegangen werden kann. Dort, wo nur eine einzige Stufe erreicht wird, steht numerisch die VI an der Spitze. Man könnte folgende Erklärung versuchen: Falls bei der gewöhnlich zuerst erreichten VI nicht angehalten wird, kann man alternativ zur III oder IV fortschreiten. Die II ist normalerweise nur eine Zwischenstufe.

Es sind Stufen mit kleiner Terz, die den harmonischen Charakter des Mittelteils ausmachen, und in Durarien schaffen sie damit einen zusätzlichen Kontrast zum Dacapoteil. So mag man auf den Gedanken gekommen sein, den Mittelteil überhaupt in die gleichnamige Molltonart zu setzen. Dies ist aber ein entscheidender

Grenzübergang. Sobald etwa A-Dur und a-Moll in demselben Musikstück nacheinander vorkommen (Beisp. 101), ist keines von beiden mehr modal erklärbar; es handelt sich um zwei selbständige Tonarten im Sinn der harmonischen Tonalität. Der Moll-Mittelteil hat denselben Grundton wie der Durteil und kadenziert auch ausschließlich auf ihm; der Stufenwechsel, dessen Folge eine Änderung des musikalischen Charakters der Motive ist, hat sich erübrigt, da diese Änderung schon durch die Vorzeichnung herbeigeführt wird. Die Vorzeichnung, d. h. die Auswahl der Tonart und des Tongeschlechts, gehört eben zu jenen musikalischen Merkmalen (Takt, Tempo, Dynamik), die zunächst mit dem musikalischen Satz selbst in engem Zusammenhang standen und die sich im 18. Jahrhundert langsam von diesem emanzipieren, zu frei manipulierbaren Kompositionsmitteln werden, wodurch sich der Begriff des Komponierens selbst weitet.

Im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gibt es noch wenige Arien mit gleichnamigem Moll-Mittelteil; später werden es prozentual mehr. Freilich dürfte ihre Ausbreitung dadurch gehemmt worden sein, daß der prononcierte Affektwechsel vom „Maggiore“ zum „Minore“ nicht für alle Arientexte gleich gut paßt.

Wenn es zum Sinn der Dacapoanlage gehört, daß sie eine bestimmte Tonart befestigt, dann hat sie in solchen Arien etwas von ihrem Sinn verloren: Wo das Abstecken des tonartlichen Rahmens durch Stufenwechsel unnötig geworden ist, wo sogar ein Minore-Mittelteil möglich geworden ist, muß der Dacapoteil allein zur Befestigung der Tonart genügen. Für die Geschichte der harmonischen Tonalität ist die Dacapoanlage damit nicht mehr von Belang.

3. ARIENCHARAKTERE UND INHALTSDARSTELLUNG

Die Opernarien vermitteln Bedeutungs- und Affektgehalte nicht nur durch ihren Text. Jede von ihnen hat einen bestimmten und bestimmbareren musikalischen Charakter, der selbst „von Bedeutung“ ist und Inhalte darzustellen vermag - freilich nicht von sich aus, sondern nur vermöge eines die Musik begleitenden semantischen Systems, einer Art musikalischen „Sprachgebrauchs“, der mit ihr historischen Veränderungen unterworfen ist.

Jeder einzelnen Arie einen bestimmten und bestimmbareren Charakter zuzuschreiben²⁴⁰ bedeutet zweierlei: erstens, daß sie als eine semantische Einheit für sich betrachtet werden kann und nicht nur als eine Kombination aus verschiedenen Charakteren; zweitens, daß jede Arie ihren eigenen Charakter hat und den durch gemeinsame Eigenschaften der Arien gebildeten Gruppierungen (Typen) keine Realität zukommt. Inwieweit Arientypologien von Wert sein können, muß jedoch untersucht werden.

DIE SEMANTISCHE EINHEIT DER ARIEN

Im Jahre 1727 warnt Giuseppe Riva²⁴¹, die Komponisten sollten nicht so häufig den „primo soggetto“ zugunsten einer „varietà affettata“ verlassen. Was ihm mißfällt, ist eine einseitige „varietà“ ohne die zugehörige „unità“; sein Ideal ist die harmonische Verbindung beider, die „varietà uniforme“. Mag Riva auch durch den Motivreichtum mancher ihm bekannter Arien (er lebte damals in London) persönlich erschreckt worden sein - sein Einwand ist ziemlich akademisch, was schon der dem lateinischen Mittelalter abgeborgte Begriff „varietà uniforme“ zeigt, den Riva auch gar nicht auf die Inhaltsdarstellung, sondern auf das Zusammenstimmen von Gesang und Orchester anwendet. Ernster ist die Kritik Francesco Algarottis an der motivischen und semantischen Dissoziierung der Arie zu nehmen²⁴². Dieser stellt an den Arien seiner Zeit geradezu eine „dissonanza d'espressione“ fest, die aufzuheben sei - ebenso wie übrigens die Uneinheitlichkeit der Oper als Ganzes. Algarotti spricht zum erstenmal deutlich den Wunsch aus, daß der Arienkomponist von einem zentralen Bedeutungsgehalt auszugehen habe; Vorbild ist ihm hierin Tartini, der vor der Komposition seiner Konzertsätze sich gewöhnlich eine bestimmte Anregung aus Petrarca holt, und zwar zu dem Zweck „per avere dinanzi una data cosa a dipingere con le varie modificazioni che l'accompagnano, e non perder mai d'occhio il motivo o il soggetto“. Algarotti muß nicht einmal erwähnen, daß sein Freund Tartini oftmals seinen

²⁴⁰ „Proprio, riconoscibile e differente carattere“ (P. Metastasio): vgl. p. 228.

²⁴¹ G. Riva, *Avviso ai compositori*... (bei Degrada, Literaturverzeichnis), p. 120.

²⁴² Vgl. Fr. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*..., p. 163 f.

Konzertsätzen ein literarisches „Motto“ voranstellte²⁴³, das allerdings entgegen Algarotti meist nicht aus Petrarca, sondern aus den Arien Metastasios geholt ist. Tartini jedenfalls muß die Arien Metastasios als einheitliche, ein bestimmtes Motiv vermittelnde semantische Struktur aufgefaßt haben.

In seinen besten Arientexten ist es Metastasio gelungen, schon mit wenigen Worten den poetischen Gehalt einer ganzen Arie anzudeuten. Manche seiner Arienanfänge bedürften gar keiner Fortsetzung, um verstanden zu werden. In striktem Gegensatz zu seinen Vorgängern war es für Metastasio selbstverständlich, eine einzige Versart für eine ganze Arie beizubehalten (mit der erwähnten Ausnahme des *settenario* + *quinario*, vgl. p. 114), so daß vor allem der rhythmische Charakter einer Arie von Anfang an feststand. Eine der scharfblickendsten Metastasio-Interpretationen (von 1785)²⁴⁴ hat die Bedeutung dieser Tatsache erkannt, wenn sie an Zenos häufigem Wechsel der Versarten tadelt „si farà un graduale, non un'aria“ und - freilich leicht übertreibend - Metastasio das Verdienst zuschreibt, die Komponisten „la continuazione del motivo“ gelehrt zu haben.

Der zu verschiedenen Zeiten während des 18. Jahrhunderts erhobenen Forderung der Theoretiker nach einheitlicher Ausarbeitung eines Grundmotivs kommen einige generelle Merkmale der Arienkomposition um 1720 bis 1730 durchaus entgegen.

Eine gewisse Einheitlichkeit des motivischen Materials wird in der *Dacapo*-anlage nicht nur durch die Wiederholungen erzielt, die mit den Textwiederholungen verknüpft sind: Sehr häufig ist auch der Mittelteil motivisch mit dem *Dacapo*teil zumindest verwandt, obwohl er anderen Text hat; selbst inhaltliche Kontraste zwischen den beiden Texthälften werden von den Komponisten häufig außer acht gelassen, während umgekehrt musikalische Kontraste fast nie der Legitimation durch den Text entbehren.

Die wichtigsten mit dem Textinhalt zusammenhängenden Motive erscheinen in vielen Arien nicht nur an der Stelle, wo der betreffende Textteil vorgetragen wird, sondern über längere Strecken hinweg, in der Instrumentalbegleitung sowie in den *Ritornellen*. Besonders Naturdarstellungen (Sturm, Meer usw.) mit instrumentalen Mitteln charakterisieren gewöhnlich die Arie als Ganzes, nicht nur denjenigen Gesangsabschnitt, der das Bezugswort enthält. Manchmal sind wenige „Schlüsselwörter“ für die Partiturgestaltung im Ganzen bestimmend (vgl. Beisp.

²⁴³ Vgl. M. Dounias, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis*, Ndr. Wolfenbüttel-Zürich 1966, p. 94 ff; P. Petrobelli, *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, *Analecta musicologica* 2 (1965), p. 83 f. und Anm. 33.

²⁴⁴ Die anonyme *prefazione* zu Bd. 4 der Metastasio-Gesamtausgabe, Nizza 1785, zit. nach R. Giazotto, *Poesia melodrammatica*..., p. 91.

101, 102, 103, 104 u. a.). Führt die Singstimme darstellende Motive aus, so können sie ebenfalls an anderen Textstellen erscheinen. Vincis Arie „*Il ruscelletto amante*“ (Eraclea 1724) enthält im Dacapoteil drei Koloraturen, die alle den „ruscelletto“ darstellen; gesungen werden sie aber auf die Worte „amante“, „piante“ und „và“. Der formale Rahmen, innerhalb dessen der Begriff und seine musikalische Darstellung zusammengehören, ist die Arie als Ganzes.

Wenn wir die Grenzen abstecken wollen, bis zu denen die semantische Einheit einer Arie gelockert werden kann, muß zunächst auf die oben (p. 213 ff.) besprochenen Abweichungen des Mittelteils verwiesen werden. Es handelt sich dabei meist um ein Auskomponieren schon rein begrifflicher Polaritäten - die Einheit der Arie besteht also darin, daß ein Begriffspaar affektmäßig ausgelotet wird. In Pollarolos Arie „*Padre amoroso*“ (Beisp. 102) ist das Gegensatzpaar „*crudele* - *pietoso*“ zum Grundkonzept der Arie geworden. Nicht so häufig sind Gleichnisarien mit abweichendem Mittelteil. Hier geht es ja noch deutlicher um ein und dieselbe Sache, die nur von zwei verschiedenen Seiten betrachtet wird. Daß in Orlandinis „*Mira la quercia*“ (Beisp. 101) der Mittelteil ein Minore ist, fällt fast weniger auf als der musikalisch-semantische Kontrast im Innern des Dacapoteils selbst. Ein anderer Fall ist Hasses „*Ecco alle mie catene*“ (Beisp. 113): Die Worte der ersten Halbstrophe richtet Ezio an den Rivalen, die der zweiten an die Geliebte, wodurch sich ein Affektwechsel ergibt. Arien, die an zwei verschiedene Personen gleichzeitig gerichtet sind, sind vor allem bei den älteren Librettisten zu finden. Die beiden Anreden wechseln miteinander in kürzeren Phrasen ab. Besonders beliebt - sicher auch wegen der darstellerischen Möglichkeiten - ist folgende Szenensituation: Die Prinzessin versichert gleichzeitig zwei Liebhabern ihre Zuneigung, sei es nur um sie zu heroischen Taten anzustacheln, sei es indem sie dem einen die Wahrheit sagt und den anderen (aus Not) anlügen muß. Ersteres gilt z. B. für folgende Arie aus Vincis *Gismondo* (1727): „*Tu sarai il mio diletto - Tu sarai l'idolo mio - se sarai tu vincitor. - Tu la gioia del mio petto - Tu mio genio e mio desio - Ma così non dice il cor.*“ Die erste, zweite, vierte und fünfte Zeile werden jeweils zu einem der Liebhaber gesprochen, die dritte zu beiden, die letzte „*tra se*“. Es verwundert nicht, daß der abgezirkelte Arientext als echtes Menuett vertont ist, das ohne Affektdarstellung, aber mit streng periodischen Abmessungen der Sängerin zugleich tänzerische Möglichkeiten bietet.

Neben der musikalischen Kontrastierung Dacapoteil-Mittelteil, die oben (p. 216) mit dem Wechsel des Charakters verglichen wurde, der im Solokonzert des frühen 18. Jahrhunderts beim Übergang vom ersten zum zweiten oder auch vom zweiten zum dritten Satz stattfindet, gibt es in manchen Arien auch einen musikalischen Charakterwechsel innerhalb des Dacapoteils, des Mittelteils selbst. Er scheint eine etwas ältere Tradition zu haben, und auch er findet ein Gegenstück

im instrumentalen Bereich: Es sind jene sehr raschen Tempowechsel zwischen „lento“ und „presto“, zwischen „adagio“ und „allegro“, die in der Instrumentalmusik des gesamten 17. Jahrhunderts eine Rolle spielen und deren letztes prominentes Beispiel Corellis op. 5 (Nr. 1 bis 6) ist. Solche noch von fern einem „stylus fantasticus“ zugehörigen Unregelmäßigkeiten sind aber in den Arien um 1720 bis 1730 gewöhnlich in die klare Polarität gegensätzlicher Begriffe gebannt. Liebe und Rache, Trauer und Zorn, auch die bekannten Naturgegensätze wie „tempesta“ und „calma“, „mare“ und „lido“ (vgl. Beisp. 87) werden einander gegenübergestellt und durch möglichst extreme Tempounterschiede abgehoben. Es ist nicht einmal der Normalfall, daß auch noch ein Taktwechsel eintritt wie in Beisp. 87. Ebenfalls seltener ist das nochmalige Abheben des Mittelteils (durch gemäßigte Taktart und Tempovorschrift) in diesem Beispiel.

Auch für diese Fälle kann man das oben Gesagte gelten lassen: Durch den Affekt- oder eher Begriffskontrast wird die semantische Einheit der Arie nicht gefährdet, sondern sie ist nur von vornherein auf die Darstellung einer bestimmten Polarität hin angelegt.

Es besteht in der Konzeption kein allzu großer Unterschied zwischen solchen Arien und anderen, in denen der Kontrast simultan in Gesang und Begleitung auftritt: In der Hasse-Arie „*Son qual rupe*“ (Beisp. 111) und in vielen ähnlichen Fällen wird die Standhaftigkeit des „scoglio“ mit dem Halteton der Singstimme, die „procella“ dagegen als Folie dazu mit den Sechzehntelfiguren der Instrumente dargestellt - ein völlig geschlossenes „tableau“ der Affekte.

Wirklich bedroht wird die semantische Einheit der Arie von einer ganz anderen Seite her. Es ist dort der Fall, wo während des Verlaufes unerwartete Ereignisse eintreten, die die musikalische Struktur bestimmen. Dies geschieht vorzugsweise bei Arien, die mit Aktion verbunden sind oder verbunden werden können.

Solche Arien sind im seria-Bereich relativ selten, und zumeist ist dabei der Aktionsradius ähnlich abgezirkelt wie in dem erwähnten Arienmenuett „*Tu sarai il mio diletto*“ (vgl. o. p. 225). Weit mehr Grund, die Wirkung des Gesangs mit Aktion zu steigern, hatten die *personaggi buffi* vor allem der *Intermezzi*: Sie waren auf den augenblicklichen Lacherfolg angewiesen und hatten an der geschlossenen Arie - mit Gelegenheit nur zum einmaligen Schlußapplaus - wenig Interesse. Die Vorgeschichte jener von szenischer Handlung durchdrungenen musikalischen Struktur²⁴⁵, wie sie in Pergolesis *Serva padrona* zutage tritt, ist im wesentlichen die Geschichte des Überraschungseffekts in Handlung, Text und Musik der frühen *Intermezzi*, zu dessen musikalischer Verwirklichung auch schon Komponisten vor Pergolesi beigetragen haben. Pergolesis Techniken

²⁴⁵ Vgl. T. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, Mozart-Jahrbuch 1950, p. 78 ff.

gehen größtenteils auf A. Scarlatti zurück, und die unmittelbaren Verbindungsmänner Sarri, Leo, Vinci und Hasse haben sie manchmal auch in die seria-Arie übernommen.

Einen vom Text her verständlichen, musikalisch strukturellen Überraschungseffekt, der die Kontinuität aufs Spiel setzt, hat L. Leo in der Arie „*Mi va serpendo in seno*“ (1723) meisterhaft in Szene gesetzt (Beisp. 104).

Ein weiterer Grund, die Kontinuität von Text und Musik zu durchbrechen, lag bei den Intermezzo- und auch den neapolitanischen commedia-Arien in dem hier vom Publikum gewünschten *Bilderreichtum*: Nicht so sehr abstrakte Begriffe, sondern Gegenstände der dinglichen Welt, vor allem „oggetti vezzosi“ wie „augelletti“, „pecorella“ usw. sollten möglichst konkret auffaßbar und ohne Rücksicht auf den musikalischen Zusammenhang dargestellt werden. Auch die musikalische Onomatopoeik gehört hierher (vgl. Beisp. 98, von Vinci). Eine viel subtilere Art diskontinuierlicher Vertonung weist Hasses Arie „*Ecco alle mie catene*“ (Beisp. 113) auf. Mit der unvermittelt hervorbrechenden, stolzen Geste des dritten Verses („*quel core è mio*“) erfaßt Hasse die szenische Situation. Allerdings ist dieser Umbruch der einzige im Dacapoteil der Arie, und der Rest bringt kaum neue Gedanken: Im Großen gesehen bleibt in jener Zeit die szenische Verselbständigung von Arienteilen eher die Ausnahme und auf Einzelverse beschränkt, selbst noch bei Pergolesi²⁴⁶.

ZUR FRAGE DER ARIENTYPOLOGIE

„Or cotesta musica istessa, che non è ne' recitativi se non se sola e semplice armonia, cangia nome, e melodia diventa quando, spiegando l'arte tutte le sue facoltà, l'adorna con le sempre nuove, artificiose, periodiche combinazioni di movimenti e di tempo, le quali ritmi o numeri si chiamano, e compongono le innumerabili idee, motivi e soggetti delle arie, che tutte distinte fra loro hanno per la varietà de' tempi, come le fisionomie de' volti per la varietà de' tratti, proprio, riconoscibile e differente carattere. Nè basta alla musica semplice per diventar melodia il solo suddetto uso più elegante del tempo; ma convien che abbia ancora equal cura della maggiore eleganza del suono, così nelle più artificiose e pellegrine modulazioni, come nell'uso magistrale de' tuoni maggiori e minori, e nel far finalmente ricerca delle più soavi, seduttrici ed efficaci inflessioni, con le quali possa una voce e più diletta di l'ascolta, e più vivamente esprimere le passioni che imita . . .“

(Pietro Metastasio, *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, ed. Brunelli, vol. II, 964.)

²⁴⁶ H. H u c k e hat solche Verselbständigung bei Sarri um 1730 festgestellt und mit der Formulierung beschrieben, die Arie nehme „szenenhafte Elemente“ an; vgl. H. H u c k e, *Die beiden Fassungen . . .* (Literaturverzeichnis), p. 116.

Die Worte, mit denen Pietro Metastasio den Unterschied der modernen Musik von der antiken und zugleich den der Arie vom Rezitativ²⁴⁷ zu beschreiben versucht, geraten ihm ganz offensichtlich zu einer grundsätzlichen Äußerung zur Ästhetik der Arie. Gleichzeitig spiegelt sich in ihnen die Faszination, welche die Opernmusik seiner Zeit auf ihn ausgeübt haben muß. Nicht zu überhören ist vor allem die Emphase, mit der er von der Fülle, der „*varietà*“ der verschiedenen musikalischen Gebilde spricht. An erster Stelle unter den Kategorien, die solche Vielfalt ermöglichen, steht der Rhythmus.

Von der Ästhetik Metastasios sind wir heute ungefähr ebenso weit entfernt, wie die Arien seiner Zeit für uns an Faszination verloren haben. Trotzdem fragt sich, ob eine wissenschaftliche Methodik, die im frühen 20. Jahrhundert ihre Berechtigung hatte, nicht an ihrem Gegenstand neu überprüft werden sollte: Die klassifizierende Reduktion von Einzelgebilden zu Typen, wie sie die Beschäftigung mit der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts heute weithin kennzeichnet und wie sie sich ihrerseits, besonders vor etwa einem halben Jahrhundert, an der damaligen psychologischen Typenforschung orientiert hat.

In der Tat scheint zunächst das Zuordnen auch von Kunstgebilden zu sprachlichen Allgemeinbegriffen unerlässlich; analog dem Zuordnen der sprachlichen Gebilde zu Bedeutungsgehalten stellt sich die Aufgabe einer „musikalischen Semantik“. Wenn aber Musik schlechthin, also auch Vokalmusik, als semantisch zunächst unbestimmt zu gelten hat, dann verlieren Typologien im Bereich der Vokalmusik in dem Maße an Überzeugungskraft, als sie sich darauf beschränken, die zu bildenden Allgemeinbegriffe einfach dem jeweilig vertonten Text zu entnehmen: Wo Untersuchungen des Wort-Ton-Verhältnisses nur darauf hinauslaufen, daß „Übereinstimmung“ zwischen Wort und Ton konstatiert wird, ist das semantische Problem eher zugeschüttet als offengelegt.

Der jeweils vertonte Text sollte, wenn überhaupt, so nur seinerseits als ein Merkmal unter anderen in die Bestimmung des Gesamtgebildes eingehen, wobei die Interdependenz textlicher und musikalischer Merkmale nicht generell vorausgesetzt, sondern ihrerseits am jeweiligen Gesamtgebilde überprüft werden sollte. Noch wichtiger aber ist die Frage, auf welche Weise die Allgemeinbegriffe überhaupt zu bilden seien²⁴⁸. Für Metastasio ist dies kein Problem, da sich für ihn die rhythmischen, harmonischen, melodischen Einzelmerkmale der Arien immer

²⁴⁷ Die Terminologie „armonia“ = Rezitativ, „melodia“ = Arie meint Metastasio sinngemäß aus Aristoteles ableiten zu können. Vgl. a.a.O. p. 963.

²⁴⁸ Vgl. zu den folgenden Überlegungen besonders: Carl G. H e m p e l und P. O p p e n h e i m, *Der Typusbegriff im Lichte der neuen Logik*, Leiden 1936; J. v. K e m p s k i, *Zur Logik der Ordnungsbegriffe, besonders in den Sozialwissenschaften*, in: *Studium Generale*, 5 (1952), p. 205-216; K. T. S c h u o n, *Typologie und kritische Theorie*, in: *Das Argument*, Heft 50/2, Berlin 1969, p. 93-124.

nur auf der Ebene des Einzelgebildes zusammenfügen; der höchstrangige Allgemeinbegriff ist der „carattere“ der einzelnen Arie.

Unter den eigentlich typologischen Methoden verdient vor allem diejenige Beachtung, die Rudolf Gerber auf die Arien J. A. Hasses anwendete²⁴⁹. Gerbers Einteilung der Hasseschen Arien in vier Typen, die als Typologie unbrauchbar ist, bietet gerade deshalb einen fruchtbaren Ansatz für eine Methodendiskussion, weil seine Einzelergebnisse, entkleidet man sie ihres typologischen Anspruchs, in der Mehrzahl zutreffend sind. Der wichtigste Grund für diesen Widerspruch scheint mir in einer unzulässigen Verbindung von klassifizierendem und idealtypischem Verfahren zu liegen. Einerseits sollen nämlich die Typen I bis IV die Gesamtheit der Hasseschen Arien abdecken (der beiläufige Hinweis auf „Verschmelzung“ der Typen, p. 45, steht dem keinesfalls im Wege); sie bilden also Teilklassen eines Ganzen. Andererseits aber sollen die jeweils zu einem Typus zusammentretenden Merkmale eine besondere Affinität aufweisen (etwa „E-Dur“ und „Largo“ in Typus IV), die sich aus der Häufigkeit ihres gemeinsamen Auftretens ergibt: Für Arien, die sich aus weniger eng zusammengehörigen Merkmalen zusammensetzen, ist dann kein Platz mehr im typologischen System. In der Tat ist das klassifizierende Verfahren ungenügend, insofern es Einzelmerkmale als typusbestimmend herausgreift und nach ihnen das Gesamtfeld ordnet. Wenn man stattdessen „Idealtypen“ feststellen will, die dadurch gekennzeichnet werden, daß ihre Einzelmerkmale eine besondere Affinität aufweisen, so muß man dafür den klassifizierenden Anspruch auf Allgemeingültigkeit und scharfe Grenzen aufgeben: Es gibt dann Einzelgebilde, die dem Idealtypus mehr oder weniger nahe stehen, es gibt „typischere“ und „untypischere“ Arien. Für die Ermittlung solcher Idealtypen, deren Gesamtzahl übrigens nicht festgelegt werden muß, hat Gerber allerdings den Weg gewiesen.

Wie der klassifizierende typologische Anspruch den Wert richtiger Einzelergebnisse wieder in Frage stellt, zeigt sich besonders an der von Gerber entdeckten Art der musikalischen Gliederung nach dem Schema „a b b'“ (vgl. hierzu auch oben p. 157). Diese spielt bei Hasse tatsächlich eine wichtige Rolle. Gerber erklärt sie zum typusbestimmenden Merkmal, so daß der damit konstituierte „Typus I“ vielleicht 60 v. H. aller Arien Hasses umfassen würde. Nun ist aber unter diesen 60 v. H. der Arien der häufigste Rhythmus der Synkopentrhythmus (und zwar weil er unter allen Arien der häufigste Rhythmus ist). Fast notwendigerweise ergibt sich die Folgerung, auch der Synkopentrhythmus sei ein spezifisches Merkmal des „Typus I“, und sogar einen „gewissen ursächlichen Zusammenhang“ zwischen beiden Merkmalen möchte Gerber feststellen (a. a. O., p. 49). Kurzum, Gerbers Methode führt sich selbst ad absurdum, weil zwar eine

²⁴⁹ Vgl. R. Gerber, *Der Operntypus* . . . , p. 45 ff.

- idealtypisch gemeinte - Affinität einzelner Typusmerkmale behauptet wird, diese Merkmale selbst aber nur im Rahmen eines von vornherein klassifikatorisch abgesteckten Typus aufgesucht werden.

Hierin liegt noch ein zweiter methodischer Fehler. Geben wir nämlich den klassifizierenden Anspruch auf und beschränken uns darauf, die Affinität der Merkmale an der absoluten Häufigkeit ihres gemeinsamen Auftretens zu messen, so ist das Ergebnis tatsächlich eine „Affinität“ etwa zwischen a b b'-Anlage und Synkopentrhythmus, daneben auch zwischen D-Dur und allegro (daß sie zusammengehören, ist eine weitverbreitete Meinung). In Wirklichkeit sind diese vier Merkmale jeweils für sich die häufigsten ihrer Kategorie, müssen also schon nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung am häufigsten gemeinsam auftreten. Wenn das Ermitteln von „Idealtypen“ besonderer innerer Homogenität sinnvoll sein soll, muß die Häufigkeit der Merkmalverbindungen stets in Relation zum Auftreten der Merkmale selbst gesetzt werden. Am Rande versteht sich, daß nicht geschätzt, sondern gezählt werden muß.

Ich habe an etwa 360 Arien von Leonardo Vinci nachgezählt, wie häufig sich die einzelnen Tonarten, Tempoklassen und Taktarten miteinander verbinden, relativ jeweils zu ihrer eigenen Häufigkeit. Das Ergebnis ist eine Rangstufenfolge größerer und geringerer Affinitäten zwischen je zwei oder drei der angegebenen Kategorien, auf Grund deren sich für eine Arie, von der Tonart, Tempoklasse und Taktart bekannt sind, der Grad ihrer Homogenität angeben läßt: Größte Homogenität würde diejenige Arie aufweisen, deren Merkmale die jeweils größtmögliche Affinität aufweisen²⁵⁰. Im Ergebnis kamen unter den Arien Vincis der höchstmöglichen Rangstufe (30) folgende Verbindungen am nächsten:

²⁵⁰ Sei n_i die Zahl der D-Dur-Arien, n_j die Zahl der allegro-Arien, n_{ij} die Zahl der D-Dur - allegro-Arien. Die Affinität zwischen D-Dur und allegro wird dann beschrieben durch den Quotienten

$$k = \frac{n_{ij}}{n_i \cdot n_j}$$

Dieser Affinitätsquotient wird nicht als absolute Zahl verwendet, sondern er erhält je eine Platzziffer unter den Quotienten derselben Kategorie, also in unserem Fall eine für die Tempoverbindungen, die D-Dur einget, und eine für die Tonartenverbindungen, die allegro einget. Bei jeder Dreierverbindung Tonart-Tempoklasse-Taktart ergeben sich sechs Platzziffern, deren Summe die Rangstufe der Verbindung anzeigt.

Rangstufe	Verbindung	Absolute Häufigkeit
30	(nicht besetzt)	
29	f lento C	3
28	E lento 3/4	3
28	g andante 3/4	1
27	A allegro 3/8	5
26	G presto 2/4	1
26	f andante C	1
26	c presto 2/4	0
25	C presto 3/8	2
25	F presto 2/4	2
25	E tempo giusto φ	0
24	D allegro 3/8	8
24	C andante 3/8	3
24	F allegro 2/4	2
24	d presto 2/4	1
24	c tempo giusto φ	1
24	Es lento 3/4	0
24	c lento φ	0
23	B andante C	9
23	A tempo giusto 3/8	3
23	F tempo giusto 2/4	3
23	B lento C	3
23	Es lento C	2
23	g andante 3/8	2
23	g lento 3/4	1
22	G allegro 2/4	4
	usw.	

Je weiter man in der Stufenfolge hinabrückt, desto zahlreicher werden die auf einer Rangstufe zusammengedrängten Verbindungen: „Untypischere“ Verbindungen sind zahlreicher als „typischere“. Schließlich geraten sogar die Verbindungen mit der absoluten Häufigkeit „0“ in die Überzahl, so daß der Aufwand der Tabelle nicht mehr lohnt. Daß jedoch auch in den höheren Rangstufen Verbindungen erscheinen, die Vinci nicht verwendet, daß überhaupt Rangstufe und absolute Häufigkeit völlig unabhängig voneinander sind, ist gerade das Kennzeichen eines idealtypischen Verfahrens, bei dem gar nicht festgelegt werden soll, ob der Typus in der Wirklichkeit vorkommt oder nicht.

Mit der hier vorgeschlagenen Methode ist aber die ohnehin fließende Grenze zwischen der idealtypischen Betrachtungsweise und einer „topologischen Typologie“²⁵¹, die nur noch die relative Stellung der Einzelercheinungen zueinander ausweist, fast schon überschritten. Da die Grenzen des jeweils zu untersuchenden Materials beliebig zu ziehen sind, lassen sich auch beliebig viele jeweils höchste

²⁵¹ Vgl. K. T. Schuon, a.a.O. p. 108 ff.; v. Kempfski, a.a.O. p. 215.

Rangstufen ermitteln, die man dann - in bezug auf ein abgestecktes Untersuchungsganzes - „Idealtypus“ nennen mag oder nicht. Es geht nur darum, dem Einzelgebilde seine relative Stellung innerhalb eines möglichst vielseitig und fein abstufbaren Untersuchungsganzes zuzuweisen.

Hierin aber liegt das Hauptproblem der Methode. Wenn mehr als nur die hier verwendeten drei Merkmalkategorien hinzugezogen werden könnten (was die Anzahl der nötigen Rechenoperationen progressiv erhöhen würde), müßten die Ergebnisse progressiv an Aussagewert gewinnen. Es lassen sich aber nicht alle Merkmalkategorien gleichermaßen in eine abstufbare Form bringen. Die Kategorie „Tonart“ - und mit gewissen Einschränkungen auch die Kategorie „Taktart“ - ist bereits in solcher Form verfügbar, nicht hingegen die Kategorie „Tempo“, deren durchgängige Skala vom langsamsten zum schnellsten Tempo unter Zuhilfenahme der Tempobezeichnung hier erst eigens in „Tempoklassen“ zerschnitten werden mußte (lento, tempo giusto²⁵², andante, allegro, presto). Auf der Ebene der Einzelmerkmale findet also das klassifikatorische Verfahren durchaus wieder Eingang (vgl. K. T. Schuon, a. a. O., p. 111).

Bei anderen wichtigen Merkmalkategorien wie Rhythmus, Partiturgestaltung, Melodik usw. fehlt jedoch selbst diese Möglichkeit: Sie sind nicht nur nicht in klassifizierter Form vorhanden, sondern es fehlt auch an Begriffen, denen gemäß sie sich längs einer Skala - wie der Temposkala - aufreihen und damit abstufen ließen. Relativ am einfachsten dürften sich noch die melodischen Fakten in quantifizierter Form darstellen lassen.

DIE SEMANTISCHE FUNKTION EINIGER KOMPOSITIONSMITTEL

Während die oben dargestellten typologischen Versuche auf eine Bestimmung des musikalischen Charakters der Arie abzielen, die jeweils nur innerhalb ihres eigenen typologischen Systems etwas „bedeutet“ (sei es nun die Bestimmung „Die Arie x gehört zum Typus y“ oder die Bestimmung „Die Merkmalverbindung x hat die Rangstufe y“), so gibt es daneben doch so viele Versuche, musikalische Merkmale unmittelbar mit sprachlich fixierten Bedeutungsgehalten analog zu setzen und ihnen auf dem Umweg über das semantische System der Sprache selbst „Bedeutung“ zuzuschreiben, daß kurz darauf eingegangen werden muß. Die Komponisten selbst hatten sich bis zu einem gewissen Grade auf einen musikalischen „Sprachgebrauch“ einzustellen, innerhalb dessen gewisse Tonarten, gewisse Instrumente, Rhythmen usw. semantisch besetzt waren.

²⁵² Die Einordnung dieser rein kompensierenden Bezeichnung zwischen „lento“ und „andante“ ist problematisch; sie beruht auf einer Schätzung des sich bei Vinci in diesem Fall vorzugsweise ergebenden Tempos. Vgl. o. p. 124.

Neuere Versuche, einen solchen „Sprachgebrauch“ der Opernkomponisten der hier behandelten Periode zu umreißen, haben allerdings öfter zu negativen als zu positiven Ergebnissen geführt²⁵³. Es besteht kein Zweifel, daß die Opernkomponisten der Zeit die musikalischen Mittel vorwiegend mit dem Zweck der Affektdarstellung einsetzten. Doch bringt uns dieses Wissen im Fall einer konkreten Arie um keinen Schritt weiter. Wenn wir wissen, welches der vom Komponisten intendierte Affekt ist, so bleibt dennoch völlig unentschieden, welches der vorliegenden musikalischen Merkmale dieser Intention unterworfen wird, ob es eines ist oder mehrere, gar alle Merkmale sind. Herauszufinden, wo in dem musikalischen Kontext denn nun die semantische Funktion steckt, läuft auf eben jene Schätzung der Häufigkeit von Merkmalverbindungen hinaus, die oben korrigiert werden mußte: Man wird in einer traurigen Arie, die in E-Dur steht, die semantische Funktion „traurig“ vorwiegend der Tonart zuschreiben, auf Grund eben der Schätzung, die Merkmale „E-Dur“ und „traurig“ träten besonders häufig (absolut oder relativ) gemeinsam auf.

Bei alledem ist noch vorausgesetzt, daß der darzustellende Affekt, beziehungsweise die Verbindung der darzustellenden Affekte, bekannt ist. Hierzu mag eine genaue Kenntnis der zeitgenössischen Affektenlehre dienlich sein²⁵⁴. Auf welchen gedanklichen Umwegen aber der darzustellende Affekt dem Text einer Arie entnommen werden kann, sofern er überhaupt dem Text selbst entnommen wird, dürften am besten Heinichens „*modi inveniendi*“ mit den dazugehörigen Musikbeispielen illustrieren, die er an den Anfang seiner Kompositionslehre (Literaturverz.) stellt. Außer den berühmten „*loci topici*“ spielt hierbei vor allem die Unterscheidung zwischen den generellen und den speziellen „*Expressiones*“ eine große Rolle. Der Komponist kann wählen, ob er seine Vertonung dem Gesamtsinn des Textes entnehmen oder etwa nur einen einzelnen Schlüsselbegriff, ein einzelnes Wort musikalisch ausdrücken will.

Solche Schwierigkeiten stellen sich der semantischen Bestimmung einzelner Merkmale schon entgegen, solange es nur um den Affektgehalt der Sprache geht. Man müßte aber den Rahmen noch viel weiter ziehen und alle Merkmale der poetischen Sprache - Affektgehalt, Bedeutungsgehalt, grammatische und lautliche Struktur - danach überprüfen, ob sie geeignet sind, bestimmte musikalische Merkmale zu erklären.

Manchmal ist es gerade das Fehlen gewisser Merkmale, das einer Erklärung bedarf. Der Ariertext „*Se resto sul lido, se sciolgo le vele*“ in Metastasio's *Didone*

²⁵³ Vgl. H. Ferdinand, *Die musikalische Darstellung der Affekte* . . . (Literaturverzeichnis), 1958: überwiegend negativ, für Händel; J. H. van der Meer (Literaturverzeichnis), 1961: teilweise positiv, für Fux; R. S. Freeman, *Opera without Drama* . . ., 1967, und ders., *La verità* . . ., 1968: negativ für Caldara.

²⁵⁴ H. Ferdinand, *Die musikalische Darstellung der Affekte* . . . (Literaturverzeichnis), Einleitung (mit weiterer Literatur).

abbandonata wird von Vinci ohne die sicher erwartete „tonmalerische“ Meeresdarstellung vertont. Der Grund muß darin liegen, daß sich der usus der musikalischen Meeresdarstellung nur auf diejenigen Texte erstreckt, in denen „Meer“ und „Strand“ ihrerseits nur wieder Metaphern für Affektbegriffe sind: im vorliegenden Fall aber sind „lido“ und „vele“ wörtlich gemeint.

Die Frage, inwieweit bestimmte musikalische Mittel von vornherein, also vermöge eines „Sprachgebrauchs“, als Affekt- oder Bedeutungsträger eingesetzt werden können, hängt eng mit ihrem Verhältnis zum Begriff der Komposition zusammen. Da die verschiedenen Merkmalkategorien der Komposition jeweils in verschiedener Weise angehören, stellt sich die Frage nach ihrer semantischen Funktion in jedem Fall ein wenig anders.

Daß es verfehlt wäre, in die Diskussion über den Charakter der Tonarten in bezug auf das 18. Jahrhundert das Argument der wechselnden absoluten Tonhöhen (Stimmungen) einzubringen²⁵⁵, liegt daran, daß die Wahl der absoluten Tonhöhe überhaupt nicht Bestandteil der Komposition ist²⁵⁶. Hingegen wäre zu fragen, inwieweit die schriftliche Fixierung der Tonart als frei verfügbarer Bestandteil der Komposition angesehen werden kann, indem sie nämlich weder einerseits dem Willen des Komponisten entzogen ist (beispielsweise durch Rücksichtnahme auf aufführungstechnische Zwänge) noch andererseits im musikalischen Satz ohnehin schon impliziert ist. Es scheint übrigens, daß in der Opernpraxis um 1720 bis 1730 extemporierte Transpositionen häufiger sind als schriftliche, was dafür sprechen würde, daß das notenschriftliche Bild der Tonart in hohem Maße als Kompositionsbestandteil gilt. Es scheint allerdings sogar so eng mit satztechnischen Merkmalen interdependent zu sein, daß seine Verfügbarkeit als eigener Bedeutungsträger schon wieder abnimmt. Für die Opernarien um 1720 bis 1730 ist bei der Diskussion der Tonartencharaktere vor allem die Frage der gleichschwebenden bzw. der ungleichschwebenden Temperatur der Tasteninstrumente zu berücksichtigen (vgl. vor allem J. H. van der Meer, *J. J. Fux* . . ., p. 96 f.).

Hiermit hängt vielleicht die öfters bemerkte affektmäßige Sonderstellung der extremen Tonarten (außer mit dem spieltechnischen Faktor) zusammen. Wenn, unabhängig voneinander, eine bei Heinichen (a. a. O., p. 83 ff. Anm.) angedeutete affektmäßige Übereinstimmung nicht nur der extremen Tonarten E- und Es-Dur, sondern auch der mittleren Tonarten D-Dur und B-Dur (sowie

²⁵⁵ Dies scheint mir auch der einzige schwache Punkt in Heinichens Abhandlung des Affektcharakters der Tonarten zu sein, die eine absolute „*proprietas modorum*“ sonst mit besseren Gründen leugnet, vgl. Heinichen, a. a. O., p. 83-87 Anm. Angriffspunkt seiner Polemik ist die naive Etikettierung der Tonarten mit Affektbegriffen, wie sie vor allem bei J. M. Atcheson, *Das neu eröffnete Orchestre* . . . (Literaturverzeichnis), p. 231 ff. auftritt.

²⁵⁶ Über die unterschiedlichen lokalen Stimmungen gibt Tosi, *Opinioni* . . ., p. 16 Auskunft, dazu Ergänzung Agricolas, a. a. O., p. 45 f.

A-Dur) sowohl in den Ergebnissen Ferdinands (Literaturverz.) für Händel als auch in der oben dargelegten Vinci-Statistik wiederkehrt, so mag dies ebenfalls auf eine Art Symmetrie der Affektverteilung im Quintenzirkel hindeuten.

J. J. Quantz' *Versuch*... (Literaturverz.) wird weitgehend von der Idee beherrscht, daß dem Tempo eigenständige Affektbedeutung zuzumessen sei. Er teilt überhaupt das gesamte Feld der musikalischen Gebilde in die beiden großen Halbklassen „Allegro-Stücke“ und „Adagio-Stücke“ ein und schreitet von dort aus zu einer feineren Unterteilung weiter. Die akuten Schwierigkeiten der Methode erscheinen im harmlosen Gewande der Ausnahme von der Regel. Quantz' Emphase und Systematik sind vor allem pädagogisch zu verstehen. Die richtige Temponalme wird als eine der vornehmsten und schwierigsten Aufgaben des musikalischen Vortrags angesehen. Dies aber ist, zusammen mit der wachsenden Verbreitung und Differenzierung der Tempobezeichnungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, seinerseits ein Zeichen dafür, daß das Tempo sich zum Bestandteil nicht mehr der Aufführungspraxis, sondern der Komposition selbst emanzipiert. Auffallend ist speziell bei den Opernarien der Zeit, wie häufig an Stelle der Tempobezeichnung reine Vortragsbezeichnungen auftreten, ja wie die Grenze zwischen beiden völlig zerfließen kann. Viele der Vortragsbezeichnungen aber sind in der Tat nichts anderes als eine Etikettierung des auszudrückenden Affekts. Vorschriften wie „con spirito“ sind zunächst mehr auf die Vortragsweise gemünzt, gewinnen aber zusammen mit bestimmten Tempobezeichnungen („allegro c. sp.“) Temporelevanz (schneller); in anderen, wie etwa Leos „spazioso“, auch „cantabile“, lassen sich Tempo- und Affektbedeutung ohnehin nicht trennen; wieder andere, wie „amoroso“, lassen die Tempobedeutung nur mittelbar über den konkret angegebenen Affekt erschließen. Daß in Leos „spazioso“, auch „cantabile“, lassen sich Tempo- und Affektbedeutung nicht möglich ist, spricht dafür, daß die Komponisten im Tempo zunehmend einen möglichen Bedeutungsträger sahen, der im musikalischen Satz nicht schon impliziert war und der andererseits auch nicht der Willkür der Ausführenden überlassen werden sollte²⁵⁷.

²⁵⁷ Die klassifizierende Arientypologie von Flögel (Literaturverzeichnis), die Ferdinand (Literaturverzeichnis) und van der Meer (Literaturverzeichnis) übernommen beziehungsweise weitergebildet haben, gründet auf Quantz' fundamentaler Zweiteilung in Allegro- und Adagiotypen, der noch ein Andante-Zwischentypus hinzugefügt wird. Diese Systeme können ihren Anspruch auf Abdeckung aller Möglichkeiten nur dadurch wahren, daß außer dem Tempo in geringerer Anzahl auch andere typusbestimmende Merkmale eingeführt werden, vor allem Tanzrhythmen, Affektbegriffe wie „heroisch“ und völlig undefinierbare Prädikate wie „volkstümlich“. Van der Meer erkennt (p. 71 ff.) diesen Mangel an Logik im Flögelschen System, meint aber, wegen praktischer Vorteile darauf aufbauen zu sollen. Der einzige praktische Vorteil des Flögelschen Systems scheint mir der zu sein, daß es bereits vorliegt. Aber man sollte nunmehr erkennen, daß klassifizierende Typologien nicht nur logisch anfeditbar, sondern vor allem unpraktisch sind, weil einem dauernd die eigenen Prämissen im Wege stehen.

Schon dem flüchtigen Betrachter von Opernarien der Zeit um 1720 bis 1730 fällt auf, daß gewisse rhythmische Modelle, die an bestimmte Taktarten gebunden sind, immer wiederkehren. Während man das Tempo einer Arie, ja selbst noch die Tonart als mehr oder minder eng zugehörige Akzidentien des musikalischen Satzes verstehen kann, gehören Rhythmus und Taktart ohne Zweifel zur Substanz der Komposition. Wählt deshalb der Komponist ein solches rhythmisches Modell, das im musikalischen „Sprachgebrauch“ semantisch besetzt ist, so legt er damit die Arie als Ganzes weit mehr fest als etwa mit der Wahl einer semantisch besetzten Tonart. Die Arie als Gattung selbst ist betroffen, wenn das gewählte rhythmische Modell ein Tanzrhythmus ist - wie in der Mehrzahl der Fälle; viele Arien etwa im Menuett rhythmus könnte man umgekehrt ebensogut Menuette in vokaler Besetzung nennen. Aber selbst die bei den instrumentalen Tanzgattungen der Zeit übliche zweiteilige Anlage mit Wiederholung beider Teile wird in solchen Fällen nicht selten der Arie aufgezwungen. Der Nachweis der verschiedensten Tanzrhythmen in Arien der Zeit ist des öfteren versucht worden; zuletzt und am ausführlichsten von J. H. van der Meer (Literaturverz.), p. 71 ff. (dort auch weitere Literatur). Eine fast völlig unerforschte Frage ist aber gerade die nach der semantischen Funktion der Tanzrhythmen in der Oper. Zu welchem Zweck wird eigentlich ein Siciliano, eine Sarabande, ein Menuett eingesetzt? Vieles spricht dafür, daß die Tänze nicht nur allgemein volkstümliches oder höfisches Kolorit geben sollen, sondern daß sie oft mit ganz bestimmten Inhalten zusammenhängen, denen im Text der Arie, der Szene nachzuspüren wäre. Vincis Menuett-Arie „*Tu sarai il mio diletto*“ (vgl. o. p. 226) ist nicht um eines allgemein tänzerischen Elements willen eingesetzt, sondern sie stellt fast exakt eine Choreographie für die Sängerin dar. Diese wieder hängt mit der szenischen Situation und dem Inhalt der Worte zusammen. Anderswo ist es ein bestimmtes Schlüsselwort im Arientext, das allein den Ausschlag für die Wahl des rhythmischen Modells gibt - so etwa bei der „aria pastorale“ (vgl. Beisp. 32) - selbst dann, wenn der „pastorello“ usw. nur beiläufig als Vergleich herangezogen wird. In der Auftrittsarie des Ciccariello in Vincis commedia *Le zite 'ngalera*²⁵⁸ haben die verschiedenen prononcierten Siciliano-Merkmale nicht etwa die Funktion allgemein volkstümlichen Kolorits, sondern dienen schärfster Personencharakterisierung: Der Friseurgehilfe Ciccariello gehört zur buffo-Gruppe der handelnden Personen; er entstammt der niedersten sozialen Schicht und singt ein Lied, wie er es von zu Hause gewohnt ist - einen völlig unstilisierten Siciliano, der das bürgerliche commedia-Publikum durch seine Primitivität zum Lachen bringen soll. In der Tat findet sich unter Vincis erhaltenen seria-Arien kein einziger Siciliano: eben weil solche Personen in seinen seria-Opern nicht vorkommen.

²⁵⁸ Vgl. Nino D'Arienzio (Literaturverzeichnis), RMI VI (1899), p. 473-491.

Es ist bisher noch zu wenig oder gar nicht gesehen worden, daß eine der wichtigsten neuen Tendenzen in der Arienkomposition um 1720 bis 1730 gerade die Emanzipation von festgelegten Tanzrhythmen ist. Dies gilt jedenfalls für die Komponisten Sarri, Vinci, Leo und Hasse. Der Vorgang ist nicht nur als eine Stilisierung der Tanzschemata zu verstehen (also eine Differenzierung der Grundrhythmen, Vermischung der Gattungen usw.), sondern mehr noch als eine Neuorientierung an anderen Determinanten: vor allem an der Struktur des Textes, von den generellen Eigenschaften der vertonten Versart bis hin zu den speziellen metrisch-strukturellen Eigenschaften des einzelnen Arientextes. Hiermit gibt aber der musikalische Rhythmus seine eigenständige semantische Funktion weitgehend an die Textstruktur ab. (Über die Zusammenhänge zwischen Versart und Rhythmus vgl. o. p. 111 ff.) Vor allem die Versarten lassen sich, vom Textinhalt unabhängig, als Bedeutungs- und Affektträger verwenden, da die ihnen jeweils eigene literarische Gattungstradition mitgehört wird. Wenn allerdings P. J. Martello sagt, der decasillabo sei besonders geeignet, um „furore“ auszudrücken, während der Senario „languidezza amorosa“ schildere, so spielt dabei umgekehrt die Tradition der Versvertonung selbst wieder herein (a. a. O., p. 288 f.).

Die vorliegende Arbeit ist nicht der geeignete Rahmen, um Einzelheiten über die eigenständige semantische Funktion von Melodiebildung, Harmonie und Partiturgestaltung mitzuteilen, da diese mit den Methoden der musikalischen Oratorie ohnehin systematischer und vollständiger erforscht wird²⁵⁹. Doch seien zwei voneinander unabhängige Anmerkungen grundsätzlicher Art erlaubt.

1. Die semantische Funktion der *Instrumentalbesetzung* spielt um 1720 noch eine unvergleichlich viel größere Rolle als bereits um 1730, und zwar in Venedig ebenso wie in Neapel. Der Grund ist der Umschwung in der Partiturgestaltung vom konzertierenden Satz zum Schema Melodie-Begleitung, der jedoch auch Ästhetisches impliziert: Je weniger selbständig das Einzelinstrument oder der einzelne Instrumentalpart im Gesamtsatz hervortreten kann, desto weniger kann er mit der semantischen Aufgabe betraut werden, die er im konzertierenden Satz hatte: nämlich das handelnde Individuum darzustellen. Während also einerseits das Interesse an einer instrumentalen Personencharakteristik schwindet, ist andererseits eine Charakteristik

²⁵⁹ Vgl. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950. Entsprechende Untersuchungen an Opernarien bei H. Ferdinand (a.a.O.) und J. H. van der Meer (a.a.O.). Ablehnend zu van der Meer (bezüglich Caldara) vgl. R. S. Freeman, *La verità . . .* (Literaturverzeichnis). Die überzeugendsten Ergebnisse scheinen mir bei der flexiblen Anwendung dieser Methoden auf Caldaras Oratorien durch U. Kirkendale (Literaturverzeichnis) erzielt worden zu sein.

des Orchesterklangs - etwa zu Zwecken der Naturdarstellung (Hörner usw.) - erst seit etwa 1730 im Entstehen.

2. Unter den verschiedenen Gattungstraditionen der Partiturgestaltung wäre der realstimmige, imitierende Satz in der Oper einmal in größerem Rahmen auf seine semantische Funktion hin zu untersuchen. Durch seinen archaisierenden Effekt scheint er manchmal der Personencharakteristik zu dienen; völlig unerklärt scheint bisher, warum sich gerade Intermezzo-Arien verschiedensten Inhalts, etwa bei Sarri und Vinci, auffallend häufig dieser Satzart bedienen. An sich scheint die Tatsache bemerkenswert, daß in der Oper des frühen 18. Jahrhunderts der imitierende Satz semantisch besetzt wird, zur „Figur“ seiner selbst erstarrt²⁶⁰. Er scheint übrigens bei den Neapolitanern fest an die Taktart ζ (4/2) und einen dementsprechenden Rhythmus gebunden zu sein.

ARIENCHARAKTERE UND GESAMTDISPOSITION DES DRAMMA PER MUSICA

In der einschlägigen Literatur des 18. Jahrhunderts tauchen des öfteren Sammelbegriffe auf, unter denen Arien ähnlichen Charakters zusammengeordnet werden: „aria di bravura“, „aria cantabile“, „aria di mezzo carattere“ und andere. Solche Hinweise dürfen kaum als Vorläufer einer wissenschaftlichen Arientypologie in Anspruch genommen werden - nicht nur, weil den betreffenden Autoren der Begriff des „Typus“ überhaupt fehlt, sondern auch, weil gerade in diesem Bereich von einer klassifizierenden Systematik nicht die Rede sein kann, während sie der Musikliteratur des 18. Jahrhunderts sonst nicht ganz fremd war²⁶¹.

Welche Begriffe erscheinen in diesen Quellen, was bedeuten sie und zu welchem Zweck wurden sie aufgestellt? Hier eine Übersicht über die wichtigsten Begriffe in chronologischer Reihenfolge der Autoren (die etwa mit der Rangfolge ihres Quellenwertes übereinstimmt):

²⁶⁰ Vgl. J. H. van der Meer (Literaturverzeichnis), p. 84.

²⁶¹ Am nächsten kommt einer solchen Systematik die generelle Einteilung in „allegro“- und „adagio“-Stücke, wie sie bei J. J. Quantz zu erkennen ist, vgl. o. p. 236. Die vollständigsten Übersichten über die einschlägigen Stellen finden sich bei H. H u c k e, *Die neapolitanische Tradition . . .*, p. 264 f., D. J. G r o u t, *A short history of Opera . . .*, Bd. I, p. 187 ff., R. S. F r e e m a n, *Opera without Drama . . .*, p. 215 ff. (alle Literaturverzeichnis). Aus ihnen läßt sich auch ersehen, daß die entsprechenden Hinweise in der Literatur des 18. Jhs. mit zunehmender zeitlicher und örtlicher Entfernung von der Praxis des dramma per musica an Zahl und Ausführlichkeit eher zunehmen. Nur als Zeugnisse für die zeitgenössische Praxis jedoch, nicht etwa als methodische Grundlage könnten diese Quellen heute noch Interesse beanspruchen.

- Martello 1714 ²⁰²: aria d'azione - (Arie ohne Handlung)
aria di sdegno - aria d'amore.
- Marcello 1720: aria di sdegno, a. presta, a. patetica, a. allegra,
a. strepitosa, a. gaia.
- Tosi 1723: a. patetica, a. cantabile, a. allegra, a. rotta.
- Riva 1727 (bei F. Degrada): a. allegra - (Arie mit „parole di dolore“).
- De Broses 1739
(lt. Hucke a.a.O.): a. à grand fracas, a. passionné, airs qui sont des
madrigaux.
- Algarotti 1756: a. cantabile, a. di bravura, a. di collera, a. parlante.
- Goldoni 1761: a. patetica, a. di bravura, a. parlante, a. di mezzo carat-
tere, a. brillante.
- Hiller 1774: a. di bravura, a. di strepito, a. d'espressione, a. cantabile.
- Burney 1789
(lt. Hucke a.a.O.): a. parlante, a. cantabile, a. d'abilità, a. di bravura, a. di
mezza bravura (= di mezzo carattere?).
- Brown 1789: a. cantabile, a. di portamento, a. di mezzo carattere, a.
di bravura oder d'agilità.
- E. J. Dent, *Italian Opera* ... (Lit. verz.) zitiert zusätzlich den Begriff „aria d'imita-
zione“, Hucke, a.a.O., zusätzlich „aria giocosa“.

Die Begriffe überschneiden sich; die Namen orientieren sich an ganz verschiedenen Merkmalen.

Allein vom Text und der Szene her charakterisieren sich „aria d'azione“ und „aria d'imitazione“; erstere hängt mit der bei Martello vorgenommenen Unterscheidung der Arientexte nach „proposizioni generali“ (Texte allgemeinen Charakters) und „proposizioni speciali“ (Texte, die auf den szenischen Zusammenhang Bezug nehmen, Eigennamen und Anreden enthalten usw.) zusammen ²⁰³ - eine ähnliche Unterscheidung findet sich noch bei Heinichen (vgl. o. p. 234). „Aria d'imitazione“ ist wohl die sogenannte „Gleichnissarie“, die musikalisch höchst verschieden ausfallen kann.

Viele Namen beziehen sich auf Affektbegriffe, umreißen damit aber mehr oder weniger eng den musikalischen Charakter: „Aria di sdegno“ und „di collera“ gegenüber „aria d'amore“ ergibt noch kaum eine musikalische Polarität; hingegen haben vor allem Marcello und Tosi mit „aria allegra“ einen affektrelevanten Tempocharakter im Sinn, dessen Gegenstück die „aria patetica“ ist (Tempobezeichnung laut Agricolas Anmerkung zu Tosi: *adagio, largo, grave*). Hiermit stimmt auch die oben erwähnte Quantzsche Unterteilung überein. Bemerkenswert ist, daß Tosi 1723 (p. 71 ff.) das Abhandenkommen der „arie patetiche“ beklagt; an ihre Stelle scheint später etwa die „aria cantabile“ als allgemeiner Name für *Adagiosätze* einzurücken, wie deren Beschreibung bei Alga-

rotti und Hiller ergibt. Doch stehen bei Tosi selbst beiläufig (p. 85 f.) „patetico“ und „cantabile“ bereits nebeneinander. Daß man besonders in der älteren Zeit den Hauptaffekt der Arie mit dem Tempobegriff zu bezeichnen versuchte, zeigt auch Marcellos „aria presta“. „Aria gaia“ erinnert an die französische Tempobezeichnung „gai“ in Tanzsätzen.

Satztechnisches bezeichnen die Begriffe „aria di strepito“ („strepitosa“, „à grand fracas“) - es ist der Lärm des instrumentalen Figurenwerks gemeint - und vermutlich die „airs qui sont des madrigaux“ als Name für Arien in imitierendem Satz. Während diese Begriffe überhaupt keinen bestimmten Affekt implizieren, ist dies der Fall bei der ebenfalls satz- und gesangstechnisch festgelegten „aria parlante“, deren abgerissene, streng syllabische Textphrasen eine desperate Gemütsbewegung verraten sollen - Algarotti lobt die „naturalizza“ und „semplicità“ dieser Art von Affektdarstellung, womit er zugleich gegen ein Übermaß an Koloraturen polemisiert. Burney gar scheint „aria parlante“ mit dem Akkompagnatorezitativ gleichzusetzen. Ein sich ebenfalls auf den Textvortrag beziehender Spezialbegriff ist Browns „aria di portamento“ (langgehaltene Noten), dem ich aber keine sehr alte Tradition zutrauen möchte. Dagegen hat seine Gleichsetzung der „aria parlante“ mit „aria agitata“ auch für das frühe 18. Jahrhundert einen gewissen Aussagewert, zumal das Wort „agitato“ manchmal im Text solcher Arien vorkommt.

Die seit Goldoni auftretenden Begriffe „aria di bravura“ und „aria di mezzo carattere“ sind musikalisch oder gar affektmäßig kaum abgrenzbar. Die „Bravourarie“ dürfte mit virtuosen Koloraturen ausgestattet sein, was aber noch wenig etwa über den Tempocharakter aussagen würde; von einem bestimmten Affektcharakter ist Virtuosität ohnehin nicht abhängig. „Mezzo carattere“ kann als völlig relativer Begriff seinen Sinn je nach der intendierten Polarität ändern. Wie die betreffende Stelle bei Goldoni zeigt ²⁰⁴, dienen diese Begriffe vor allem zur Einstufung der Publikumswirkung, die sich der Sänger von einer bestimmten Arie versprechen kann. Schon der offenbare Vorläufer der „aria di bravura“, die „aria rotta“ (d. h. nach Agricolas Übersetzung eine „mit Läufen versehene Arie“; vielleicht genauer eine von freien Solokadenzen und Verzierungen „unterbrochene“ Arie), ist für Tosi (p. 67 f.) dasjenige Stück, in dem jeder Sänger einmal, später mehrmals in jeder Oper seine virtuoson Verzierungskünste aufbieten darf. Von einer „mezzo carattere“-Arie wird er sich zweifellos weniger Publikumserfolg versprechen können. Damit ist die Übergangsstelle von einer eigentlichen Ariencharakteristik zur Frage der Arienverteilung auf die Sänger und der Arienfolge überhaupt angezeigt.

²⁰² Für alle Autoren vgl. Literaturverzeichnis, soweit nicht besonders angegeben.

²⁰³ Vgl. P. J. Martello, a.a.O., p. 290.

²⁰⁴ Außer in der *prefazione* zu Bd. 11 der *Commedie* ist sie auch in den *Mémoires*, Bd. I, 24, 28, 29 wiedergegeben.

Der eigentliche Sinn der zitierten Begriffsbildungen scheint mir allein darin zu liegen, daß sie dem Textdichter, dem Komponisten und Impresario eine Handhabe zur Disposition der gesamten Opernaufführung bieten. Dies bedeutet dann in zweiter Linie, insofern mit der Arienfolge die Rollenverteilung zusammenhängt, auch eine Einstufung der Sänger selbst durch die ihnen zugestandenen Ariencharaktere. Es gibt also eine mittelbare Verbindung zwischen dem musikalischen Charakter der Arien und dem sogenannten „Rollenmechanismus“.

Zunächst sei jedoch gezeigt, von welcher Art die künstlerischen Vorstellungen waren, die man besonders im früheren 18. Jahrhundert bezüglich der Gesamtdisposition eines *dramma per musica* hegte, und welche Funktion die Ariencharaktere in ihnen haben. Dabei ist noch eine spezielle Frage, inwieweit im Einzelfall solche Vorstellungen verwirklicht werden konnten. Jedenfalls existierte eine Tradition, innerhalb derer hohe Anforderungen an die einheitliche, künstlerische Konzeption des gesamten Komplexes „Oper“ gestellt wurden und die durch die Namen Martello, Riva, C. G. Krause und Algarotti gekennzeichnet ist - zwischen deren Schriften (Literaturverz.) sich direkte Abhängigkeiten nachweisen lassen. Es ist nur die negative Seite eben dieser Tradition, die Kritik eines zum mechanisch funktionierenden Betrieb verkommenen Opernwesens, die in der facettenreichen Satire Marcellos und der groben Karikatur Goldonis erscheint - in den Schriften zweier Venezianer also, die nicht nur die Ablehnung des *opera seria*-Betriebes, sondern auch eine persönliche Motivation dafür gemeinsam haben: Mißerfolg als Autor.

Die Forderungen, die von Martello und Krause an den Librettisten, von Riva und Algarotti an den Komponisten gestellt werden, stimmen fast überein. Nötig ist zunächst eine einheitliche Gesamtkonzeption des Dramas, die von Anfang an Bühnenmäßige, textliche und musikalische Faktoren zugleich berücksichtigen soll, was besonders Martello eine Personalunion Librettist'-Komponist wünschen läßt (a. a. O. p. 278). Im einzelnen wird dann empfohlen:

1. „*Varietà*“ - selbstverständlich im Rahmen der „*unità*“. Sie bezieht sich, im Sinne von „Abwechslung“, ohnehin schon auf den Wechsel Arie-Rezitativ, aber auch innerhalb der Arienfolge auf einen gehörigen Wechsel der Affekte, der Stimmlagen (die nach Martello schon vom Poeten einzuplanen sind), der Instrumentalbesetzungen, Tempi und Tonarten, der Versarten, auch der Verteilung der Arien auf die Szenen²⁶⁵. Die Persiflage davon lautet dann bei Marcello (a. a. O. p. 32): „*Avverti poi, che l'Arie sino al fine dell'Opera siano a vicenda una allegra ed una patetica, senza aver riguardo veruno a Parole, a Tuoni, a Convenienze di Scena*“. Hier wird klar, daß die oben zitier-

²⁶⁵ Besonders in dieser Frage liefert R. S. Freeman's mehrfach zitierte Dissertation *Opera without Drama* . . . ergiebige Material.

ten Begriffspaare *sdegno* - *amore*, *aria d'azione* - (Arie ohne Aktion), *allegro* - *patetico* usw. ihren Sinn nicht in der Theorie, sondern in der Praxis bekommen, und zwar relativ zur jeweils zusammengestellten Arienfolge.

2. „*Chiaroscuro*“. Daß der Begriff aus der Malerei stammt, paßt genau damit zusammen, daß die ihn verwendenden Martello und Riva die Konzeption und Ausarbeitung ohnehin mit dem Konzipieren, Grundieren und Ausmalen eines Gemäldes vergleichen: Das *dramma per musica* ist ihnen eine Art *tableau*. Das „*chiaroscuro*“ ist nun, ebenso wie in der Malerei, einerseits die schon mit dem Begriff der „*varietà*“ erfaßte Abwechslung Licht - Schatten selbst, und zwar vor allem bei Martello (a. a. O. p. 286) und Riva (a. a. O. p. 120)²⁶⁶. Andererseits ist es gerade die darüber hinausgehende Kunst der feineren Abstufung der Gegensätze, der Vermittlung durch Zwischenwerte, ja überhaupt der Kombination von extremen und mittleren Werten. C. G. Krause behandelt nach diesem Denkmodell ausführlich die Verteilung der Affekte in der Oper; bei ihm heißt es (a. a. O. p. 401 f.): „Es müssen freylich der Schauspielschreiber und der Componist sich in Acht nehmen, daß sie die Zwischenaffecten nicht in ein helleres Licht setzen, als die Hauptleidenschaft erlaubt; so wie die Nebenfabeln der Hauptfabel nicht schaden müssen“. Entsprechend schon Martello (a. a. O. p. 283): „... *ma l'amorosa passione di tutte le altre trionfi; e le altre non servono che a far spiccar questa* . . .“ Noch ausdrücklicher betont Riva, daß eine „*aria mediocre*“ einer anderen, die eine „*forte passione*“ ausdrückt, als Folie dienen soll. Die doppelte Forderung nach Abwechslung (*varietà*) und Abstufung (*chiaroscuro*) faßt schließlich Goldoni vergrößernd in die Worte „*Le quindici arie dei primi attori devono essere dello stesso colore, e le arie degli altri attori servono per formare il chiaro scuro* . . .“²⁶⁷. Das Denkmodell „extreme Werte - Mittelwerte“ liegt dem Begriff „*mezzo carattere*“ zugrunde. Ob das extreme Begriffspaar im Bereich rein musikalischer Merkmale gesucht wird - wie etwa bei Quantz' Einteilung in „*allegro*“- und „*adagio*“-Stücke, der Flögel (Literaturverz.) konsequenterweise noch den Zwischenbereich der „*andante*“-Typen hinzugefügt hat - oder ob es sich um eine Polarität scharf kontrastierender Affekte mit dazwischenliegenden „gemischten“ Affekten handelt: Der einzige wirklich systematische Ansatz, den die Opernästhetik des 18. Jahrhunderts zur Arientypologie liefern könnte, läuft immer wieder auf dieses Modell hinaus.

²⁶⁶ Martello verwendet den Begriff, um das Verbot zu begründen, daß einer Abgangsarie eine Auftrittsarie folgt - falls nicht ein Szenenwechsel dazwischenliegt. Dies sowie andere, mit der Unterscheidung der Arien in „*escite*“, „*medie*“ und „*ingressi*“ zusammenhängende Gebote wurden vor 1720 streng beachtet. Vgl. R. S. Freeman, a.a.O. Kp. 1. Nach 1720 ist die ganze Frage nicht mehr so wichtig, da es fast nur noch „*ingressi*“ gibt. Vgl. aber o. p. 182.

²⁶⁷ Zit. nach R. Giazotto, *Poesia melodrammatica* . . . , p. 62.

3. Schließlich muß noch die Forderung nach dem „i n t r e c c i o“, der kunstvollen Verschlingung sowohl verschiedener Handlungsebenen (wie sie in dem oben zitierten Nachsatz Krauses angedeutet ist) als auch verschiedener Affektgrade, erwähnt werden. Die Überlagerung der Spannungsbögen betrifft nicht nur das dramatische Verhältnis der Personen zueinander, sondern auch etwa die Korrespondenzen, die in der Arienfolge durch entsprechende musikalische Charaktere entstehen; nach Martello ist der Poet sogar für einen richtigen intreccio der Stimmlagen der Personen verantwortlich (a. a. O. p. 284).

Es wird in jedem Einzelfall neu geklärt werden müssen, inwieweit für eine bestimmte Operaufführung Librettist, Komponist, Impresario, Sänger usw. so zusammenarbeiten konnten, daß auch nur einige der hier dargestellten Ideale realisiert werden konnten. H. Hucke hat (*Die neapolitanische Tradition* . . . , p. 265 f.) am Beispiel von Pergolesis *Adriano in Siria* das Ergebnis einer solchen offenbar geglückten Zusammenarbeit beschrieben. Viel häufiger dürfte das „Ausbalancieren“ (Hucke) der Wünsche von „compositore“, „spettatori“, „cantanti“, „signori interessati“ (d. h. der Theaterbesitzer oder Geldgeber), „autore“, „autorità“ (d. h. Zensur) nicht möglich gewesen sein (alle die vorgenannten Personen sind in Libretti der Zeit erwähnt - nur nicht der Impresario selbst, der dem Publikum sein Interesse, Geld zu sparen, verschweigt). Auch ist klar, daß eine solche Balance selbst dort, wo sie ermöglicht wurde, von mindestens ebensovielen und ebenso starken außerkünstlerischen wie künstlerischen Interessen mitbestimmt wurde.

Auf die außerkünstlerischen Interessen, vor allem auf den für uns wohl unvorstellbar harten Konkurrenzkampf der Sänger, bezieht sich nun so gut wie alles, was wir aus der Literatur des 18. Jahrhunderts über den sogenannten „Rollenmechanismus“ wissen. Statt vieler mögen zwei Zitate genügen:

„. . . se due Virtuose contendessero la prima Parte, farà l'Impresario comporre al Poeta due Parti eguali d'Arie, di Versi, di Recitativo, etc., avvertendo che il Nome d'ambidue sia pure formato della medesima quantità di Sillabe“ (B. Marcello a. a. O. p. 60)²⁶⁸.

„Le seconde parti pretendono anch'esse le arie patetiche, ma le prime non lo permettono, e se la scena è patetica, l'aria non può essere che al più di mezzo carattere“ (C. Goldoni a. a. O., zitiert nach R. Giazotto a. a. O. p. 61 f.).

Hier zeigt sich mit nicht zu überbietender Deutlichkeit, daß es der ökonomische Konkurrenzkampf der Sänger ist, der die verschiedenen musikalischen oder text-

²⁶⁸ Der Fall trat bekanntlich 1726 in London ein; nicht satirisch, sondern ernst gemeint sind die deutlich an Marcello erinnernden Ratschläge, die G. Riva in seinem an Muratori gerichteten Brief vom 7. 9. 1725 formuliert; vgl. R. A. Streatfeild, *Handel, Rolli, and Italian Opera* . . . , p. 436 ff.

lichen Charaktere von Arie und Szene in einen starren Rollenmechanismus umbiegt: Der Impresario, der am Zustandekommen der Aufführung interessiert ist, wird nicht umhin kommen, die Sänger (und nicht nur diese) nach festen Sätzen zu bezahlen - „prima donna“ bedeutet eine Honorareinstufung - und dementsprechend auch ihren jeweiligen Anteil an der Aufführung in eine schematische Form zu bringen. Erst die Folge davon ist, daß „aria di bravura“, „aria di mezzo carattere“ und andere Begriffe sich überhaupt festsetzen können, anstatt etwa dem stilistischen Wandel mit unterworfen zu sein, daß sich einige Schemata bezüglich der Rollenverteilung auch in der Librettogestaltung verfestigen und daß der eine rationellere Anteilberechnung ermöglichende Gegensatz Arie - Rezitativ nicht früher aufgebrochen wurde. Man mag freilich sagen, daß die ökonomischen Hintergründe eben auch in eine ästhetische Charakterisierung des *dramma per musica* hineingehören.

ENTLEHNUNG, PARODIE, PASTICCIO

Die einheitliche künstlerische Gesamtkonzeption des *dramma per musica*, wie sie Martello (a. a. O. p. 280 f.) und Riva vorgeschwebt haben mag, wird in Frage gestellt durch die allgemein übliche Praxis ihrer eigenen Zeit, Arien aus einer Oper in eine andere zu übernehmen („Entlehnung“), sei es unverändert, sei es mit verändertem Text („Parodie“). Opern, die ganz oder überwiegend aus solchen entlehnten Arien zusammengesetzt sind, heißen „Pasticci“. Wenn mit der Entlehnung „fremder“ Musik (desselben Komponisten aus einem anderen Werk oder eines anderen Komponisten) das Problem der musikalisch einheitlichen Konzeption des *dramma per musica* aufgeworfen ist, so verdient immerhin auch die weitaus häufigere Entlehnung „fremder“ Texte durch den Librettisten oder Textbearbeiter - seien es Rezitativ- oder Arientexte - einige Aufmerksamkeit. Jedenfalls ist die Entlehnungspraxis ein Merkmal des *dramma per musica*, durch welches es sich von der Oper sowohl des vorangehenden als auch des folgenden Jahrhunderts bedeutsam unterscheidet. Mit der - literarischen oder musikalischen - Einheit des *dramma per musica* muß zugleich sein - literarischer oder musikalischer - Werkcharakter selbst ins Zwielicht geraten; ein Werkcharakter, den besonders die Musikgeschichtsschreibung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts an zeitlich näherliegenden Erfahrungen mit dramatischer Musik abgelesen hatte.

Aus dieser ästhetischen Schwierigkeit heraus drängte Hermann Abert zu einer Neubestimmung des „*dramma per musica*“ innerhalb der Operngeschichte, die

ihm aber nur dadurch gelang, daß er es zur „musica per il dramma“ umdachte²⁶⁹, womit der musikalische Einheitsanspruch immerhin relativiert war. Es ist noch im Sinne Aberts, wenn angesichts der Entlehnungs- und Pasticciopraxis D. J. Grout formuliert: „The arias were not like figures in a painting, each fulfilling a certain role in the composition and each in some measure conditioned by the others; rather they were like a row of statues in a hall, symmetrical arranged but lacking any closer band of aesthetic union“²⁷⁰.

Martello und Riva wären damit freilich nicht zufrieden gewesen! Wenn man die Formulierung beim Wort nimmt, ist mit ihr sogar der musikalische Werkcharakter des *dramma per musica* geleugnet, denn die Statuen in der Halle können auch dann effektiv plaziert werden, wenn sie von verschiedenen Meistern stammen, womit das Pasticcio aus Arien verschiedener Komponisten zumindest potentiell denselben ästhetischen Rang zugesprochen bekommt wie die Originaloper. Das „Ausbalancieren“ der Arienfolge kann auch durch den oben (vgl. p. 244) erwähnten Interessenausgleich zwischen dem bearbeitenden Komponisten, Poeten, Impresario usw. zustandekommen.

Entsprechend wie die Entlehnungspraxis allgemein das künstlerische Band zwischen den Arien lockert, scheint die Parodie die Verbindung zwischen Wort und Ton in Frage zu stellen. Die Antwort H. Aberts auf dieses nicht geringere opernästhetische Problem besteht ebenfalls in einer Relativierung; in der Formulierung seines Schülers R. Gerber lautet sie: „Der Arientext behandelt grundsätzlich nie die individuellen Gefühlsreflexe, die sich aus einer Situation ergeben, oder er behandelt sie nie in einer individuellen Weise. Das Spezielle der Situation wird sogleich verallgemeinert. So überwiegt das Typenhafte, Gattungsmäßige, das sich vom Text auch auf den kompositorischen Habitus überträgt. Denn auch die Komposition unterstreicht grundsätzlich das Allgemeine, nicht das Besondere. Damit hängt auch die Erscheinung zusammen, daß die Arien aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgenommen und in stofflich ähnlich geartete Zusammenhänge „verpflanzt“ werden können. Eine Rachearie, eine Abschiedsarie usw. können ohne weiteres in verschiedenen Opern bei ähnlichen Grundvoraussetzungen Platz finden.“ (R. Gerber, Art. *Arie* in MGG, Bd. I, col. 620). Entsprechend drückt sich bezüglich der Arientexte H. Abert selbst in *W. A. Mozart* (Bd. 1, p. 224 f.) aus. Die Typenhaftigkeit von Wort und Ton ist also die Voraussetzung dafür, daß Arien verpflanzt werden können; Parodie und Entlehnung sind „... die Konsequenzen, die Hasse aus der Beschaffenheit seiner Arientexte gezogen hat, die ... nie auf den besonderen Fall, auf das Individuelle eingehen ...“ (R. Gerber, *Der Operntypus* ..., p. 41).

²⁶⁹ Vgl. H. Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte*, Kongreßbericht Basel 1924, Leipzig 1925, p. 22-35.

²⁷⁰ *A short history* ... Bd. 1, p. 189.

Da sich aber die verschiedenen Versuche, die „Typenhaftigkeit“ der Arien an Hand wissenschaftlicher Arientypologien zu konkretisieren, als logisch unstimmig und praktisch erfolglos herausgestellt haben, voran R. Gerbers eigene Typologie (vgl. p. 230), muß heute wieder daran erinnert werden, daß die Erklärung der Parodie- und Entlehnungspraxis mit der „Typenhaftigkeit“ nicht die einzig mögliche ist.

Diese Phänomene könnten ja trotz allem bedeuten, daß man im frühen 18. Jahrhundert der musikalischen und textlichen Einheit der Oper, ja selbst der Übereinstimmung von Wort und Ton praktisch doch keine Beachtung schenkte - wie die Musikwissenschaft vor H. Abert eher zu vermuten geneigt war.

Plausibler, aber schwieriger nachzuweisen wäre, daß eben prinzipielle Unterschiede zwischen den künstlerischen Gepflogenheiten der einzelnen Autoren oder Aufführungsstätten bestanden: etwa in dem Sinn, daß ein metastasianisches Drama, eine Opernpartitur von Vinci, Leo, Scarlatti, Vivaldi oder Hasse keine derartigen Veränderungen ohne erhebliche Wertminderung duldeten - daß die Entlehnungspraxis nichts anderes wäre als Provinzschlamperei. Vielleicht müßte man sogar hier noch differenzieren und die Möglichkeit zugestehen, daß sich auch die berühmteren Autoren von Zeit zu Zeit solcher Praxis unterworfen haben und dementsprechend an ihre Werke verschieden hohe ästhetische Ansprüche zu stellen wären. Schließlich wäre sogar zu fragen, ob nicht Entlehnung und Parodie, so werkfeindlich sie zunächst scheinen möchten, unter bestimmten Voraussetzungen sogar zu ästhetisch hochrangigen Ergebnissen geführt haben²⁷¹. Es muß so etwas geben wie eine geglückte Parodie, ein wirkungsvoll zusammengestelltes Pasticcio, und zwar ohne die Vorbedingung von Typenhaftigkeit und Schematismus²⁷². Vorrangig auch für die Erörterung der mehr ästhetischen Probleme sind allerdings die Fragen, aus welchen Gründen, in welchem Umfang und in welcher Weise sich Entlehnung und Parodie in der italienischen Opernpraxis um 1720 bis 1730 vollziehen²⁷³.

²⁷¹ Die Bachforschung hat sich mit dieser Frage schon seit längerer Zeit beschäftigen müssen, da hier in jedem Fall zunächst Meisterwerke vorausgesetzt werden; vgl. dazu vor allem L. Finscher, *Zum Parodieproblem bei Bach*, in: *Bach-Interpretationen*, Hrsg. von M. Gek, Göttingen 1969 (= Kl. Vandenhoeck-Reihe, 291 S), p. 94-105.

²⁷² Im zweiten Band der vorliegenden Arbeit befinden sich Quellenangaben zu Pasticci und ähnlichen Werken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es sei empfohlen, die genannten Partituren einmal mit Originalkompositionen zu vergleichen, sowohl musikalisch als auch dramatisch. Unter ihnen befindet sich die Hamburger Oper *Jodelet* von 1726, die von der einschlägigen Forschung bisher für eine Originalkomposition Reinhard Keisers gehalten wird, und zwar für eine der bedeutenden.

²⁷³ Die entsprechende Praxis bei Gluck darf nach den Arbeiten von K. Hortschansky (*Literaturverzeichnis*) als weitgehend erfaßt gelten; R. S. Freeman, *The travels of Partenope* (*Literaturverzeichnis*) bespricht verschiedene Textfassungen eines Opernsujets. Zu Händel vgl. R. S. Trohm, *Händels Pasticci*, *Analecta musicologica* 14 (1974), p. 208-267.

Unter den verschiedenen Personen, die auf das Zustandekommen einer Opernaufführung einwirken, hat der Komponist ein Interesse an Entlehnungen, das sich ziemlich klar umreißen läßt: Sie bedeuten für ihn Arbeitersparnis einerseits und die Möglichkeit, sichere Treffer zu wiederholen, andererseits. Dem steht nur entgegen, daß er nicht demselben Publikum in kurzen Zeitabständen dasselbe bieten kann - also der Wunsch des Publikums, Neues zu hören. Die einfachste Lösung ist, eine Arie, Sinfonia oder Oper zwar in kurzem Zeitabstand, aber an anderem Ort zu wiederholen.

Genau dieselbe Motivation herrscht bei den Sängern, bei denen allerdings das Wiederholen sicherer Erfolge eine relativ größere Rolle spielt. Martello hält diesen Wunsch für so unabweisbar, daß er dem Librettisten rät: „Se un musico o se una musica vorranno al piè di un tuo recitativo conficcarne una“ (sc. aria) „che abbia guadagnato loro l'applauso in Milano, in Vinegia, in Genova o altrove, e sia pur lontana dal sentimento, . . . lasciala lor metter dentro!“ (a. a. O. p. 290). Später macht er allerdings Einschränkungen (vgl. hier p. 253).

Der Librettist oder Textbearbeiter steht der Entlehnung eher feindlich gegenüber, da sie entweder seinen Text deformiert oder ihn zu einer Änderung zwingt, die nicht nur im Parodieren des Arientextes, sondern auch im Umarbeiten der zugehörigen Szene usw. bestehen kann. Ist sein Text noch nicht vorher fertig, so wird er bei dessen Ausarbeitung durch Entlehnungswünsche zumindest festgelegt. Das Publikum ist daran interessiert, Neues zu hören, und schränkt dadurch, wie erwähnt, die Verwendbarkeit von entlehnten Arien ein.

Ich möchte versuchen, diese grundsätzlicheren Aussagen an Hand des mir zugänglichen Materials in einigen Punkten zu differenzieren.

1. Die vielzitierte Tyrannei der Sänger über den Komponisten²⁷⁴ wirkt sich auf die Entlehnungspraxis in überraschend geringem Maße aus. Jedenfalls ist der Prozentsatz derjenigen Arien, die in Vorlage und Wiederverwendung vom gleichen Sänger gesungen werden, unter den Entlehnungen äußerst gering²⁷⁵. Freilich besteht eine Dunkelziffer für diejenigen Arien, die von den Sängern etwa während der Spielzeit eingelegt werden oder die aus anderen Gründen nicht in Partitur und Libretto aufgenommen werden. Doch dürfte es für die Sänger nicht immer gleich gut möglich gewesen sein, passende Arien desselben Komponisten beizubringen, die sie selbst schon früher aufgeführt hatten. Zumindest bedurften sie dazu manchmal der Hilfe des Komponisten selbst - etwa weil sie die Partitur nicht beibringen konnten. Aus den Quellen ist nicht zu ersehen, daß die Sänger größere Sammlungen von Arienpartituren besessen hätten. Freeman (a. a. O. p. 376) hat die Vermutung geäußert, daß der Kom-

²⁷⁴ Vgl. etwa B. Marzello, *Il teatro alla moda* . . . , p. 34.

²⁷⁵ Entsprechendes hat auch Freeman (*The travels* . . . , p. 376) festgestellt.

ponist zusammen mit dem Sänger ältere Partituren nach geeigneten Arien abgesehen habe - die Anregung zur Entlehnung kann also dabei auch vom Komponisten ausgegangen sein.

2. Den Fall, daß ein Sänger - mit oder ohne Einverständnis des Komponisten - eine Erfolgsarie mitbrachte, die von einem anderen Autor komponiert war, kann ich unter den nicht anonymen Opernaufführungen nur einmal nachweisen: In *Leos Catone in Utica* (Venedig 1729) sang Carlo Broschi zwei fremde Arien, die auch in Partitur und Libretto aufgenommen wurden.
3. Relativ häufig kam es hingegen vor, daß ein Sänger eine Arie aufführte, mit der nicht er selbst, sondern ein Kollege anderswo Erfolg gehabt hatte. Gewöhnlich „wandern“ dabei die Arien vom berühmteren zum weniger berühmten Sänger, obwohl auch das Umgekehrte vorkommt.
4. Das Einlegen von Arien fremder Komponisten geschah - außer in dem unter 2. erwähnten Fall und etwa vorübergehend während der Spielzeit - nur, wenn das Libretto anonym war. Manchmal wurden auch im Libretto die Verfasser der einzelnen Arien spezifiziert. In dieser Hinsicht besteht in den Jahren zwischen 1720 und 1730 ein ganz scharfer Unterschied zwischen den großen und den kleineren Bühnen und zwischen den bekannteren und den weniger bekannten Komponisten. (Gemeinschaftsaufträge an mehrere Komponisten, die sich in die Neukomposition einer Oper aktweise oder nach Einzelarien teilten, kamen um 1720 weitgehend außer Gebrauch.) Von den bekannteren italienischen Komponisten der Zeit hat sich kaum jemals einer zur Zusammenstellung eines Pasticcio aus fremden Werken hergegeben. Die ambitionierteren Theaterunternehmen führten selten anonyme Opern auf (das römische Teatro delle Dame zwischen 1717 und 1730 überhaupt nicht) - andere (so etwa die Theater in Florenz, Lucca, Livorno, Genua, Verona, Brescia, Mantua usw.) ganz überwiegend. Es ist scharf zu unterscheiden zwischen Einlagen, die ein namhafter Komponist in seinen eigenen Opern und ausschließlich aus eigenen Werken vornahm, und den echten anonymen Pasticci. Letztere kennzeichnen besonders die kleineren Bühnen, wo man bereit war, dem Kapellmeister-Arrangeur für das Zusammenstellen von guten, fremden Arien ebensoviel Honorar zu zahlen wie für eine eigene Komposition, hingegen auf die Verpflichtung eines namhaften Komponisten verzichtete: dafür oftmals (etwa in Florenz) nicht auf namhafte Sänger, die dann allerdings ihren Einfluß deutlich geltend machten.
5. In dieser Hinsicht ist auch das Publikumsinteresse zu spezifizieren. Das Publikum der etwa zehn ambitioniertesten (und teuersten) Theater Italiens bestand auf Originalkompositionen - an den kleineren Provinzbühnen hingegen lief das Interesse darauf hinaus, die Erfolgsstücke der großen Bühnen zu Gehör zu bekommen. Dies läßt sich außer an den Aufführungen selbst

manchmal auch an den Vorreden der Libretti ablesen, in denen dem Publikum kleinerer Städte versichert wird, das betreffende Stück habe auch in Rom, Venedig, Neapel oder Bologna Erfolg gehabt. Eine Zwischenstellung nehmen einige norditalienische Bühnen ein, die entweder den Wunsch nach anerkannt erfolgreicher Musik mit dem Wunsch nach Neuheiten kombinieren mußten (Mailand, Turin; vgl. zu einer Turiner Aufführung o. p. 35) oder die - bei einer nur kurzen Spielzeit und in größeren Abständen - nur Originalaufführungen brachten (Parma, Reggio Emilia, S. Samuele in Venedig).

Der Vorgang der Entlehnung besteht darin, daß die Musik einer Arie in einem Zusammenhang verwendet wird, für den sie ursprünglich nicht bestimmt war. Es gibt dabei folgende Möglichkeiten:

1. Bei dem ursprünglichen und dem neuen Zusammenhang handelt es sich um zwei verschiedene Opern; die Entlehnung geht also von Oper zu Oper vor sich.
2. Die Arie wird innerhalb derselben Oper - etwa im Laufe der Aufführungssaison - versetzt.
3. Die Arie war ursprünglich nicht für eine Oper, sondern für eine andere Art von Aufführung vorgesehen oder „auf Vorrat“ komponiert und wird dann in einer Oper verwendet.
4. Der ursprüngliche Zusammenhang war eine Oper; die Arie wird später außerhalb der Oper aufgeführt - etwa in einer konzertanten Aufführung.

Alle diese Fälle sind in dem hier behandelten Zeitabschnitt nachweisbar; während der letzte unproblematisch ist und der zweite (den man im herkömmlichen Sprachgebrauch nicht mit „Entlehnung“ bezeichnete) fast nur als unmittelbare Folge des ersten auftritt, enthalten die Fälle 1. und 3. die eigentliche Problematik.

Die „Entlehnung von Oper zu Oper“ setzt begrifflich voraus, daß man die Opern überhaupt gegeneinander abgrenzen kann; dies ist aber oft sehr schwierig. Neuaufführungen der „gleichen“ Oper, etwa in einem gewissen Zeitabstand, durch ein anderes Ensemble und/oder auf einer anderen Bühne, bedingen fast ausnahmslos eine Änderung mindestens eines Teils der Rezitative und in der Regel auch der Arien; auch der Text bleibt selten ganz gleich - während andererseits eine „andere“ Oper viel „gleiches“ Material enthalten kann. Die Grenzen zwischen „Wiederaufführung“ und „Neuvertonung“ sind deshalb so fließend, weil die zu einem Opersujet gehörige Musik nicht als eigenes musikalisches Werk angesehen wird, sondern nur etwa „die Rolle der Inszenierung“ spielt (H. Hucke, *Die neapolitanische Tradition* . . . , p. 261). Man kann nur sagen, daß der Zwischenbegriff der „Umarbeitung“, insoweit er eine Veränderung der komposi-

torischen Substanz der Arien meint, für die italienischen Opern um 1720 bis 1730 nur in Ausnahmefällen anwendbar ist: Einen von ihnen beschreibt H. Hucke (*Die beiden Fassungen* . . . Literaturverz.). Die hier angedeutete Problematik schließt die Frage der Autorschaft bis zu einem gewissen Grade mit ein. Die Vergabe eines Opernauftrags (scrittura) an einen Komponisten oder Kapellmeister muß nicht das Gebot einschließen, ausschließlich Musik eigener Produktion bereitzustellen. Es scheint nur eine gewisse moralische Schranke zu geben, die die Komponisten hindern kann, Arienmusik fremder Autoren öffentlich als die eigene auszugeben. Somit ist das veröffentlichte Libretto oft das relativ sicherste Kriterium für die Autorschaft; weniger scheint es die - nicht veröffentlichte - autographe Partitur zu sein. Ist ein Libretto anonym oder schreibt es die Musik „diversi autori“ zu, so kann es sich nicht nur um ein eigentliches „Pasticcio“ handeln, das der Kapellmeister-Arrangeur ganz oder überwiegend aus Werken anderer zusammensetzt, sondern es kann auch eine einzige fremde Arie der Grund sein. Hingegen gilt das einfache Rezitativ ohnehin nur als Schreibarbeit, für die der Autor keine Verantwortung übernehmen muß; ebensowenig tut er es für etwa gegen seinen Willen von den Sängern eingefügte Arien, die nicht im Libretto erscheinen (oftmals auch nicht in der Partitur, da sie aus Einzelfaszikeln aufgeführt werden können, die ihrerseits freilich in die Partitur eingelegt oder eingebunden werden können).

Zwei charakteristische Grenzfälle:

a) R. S. Freeman (*The travels* . . . , Anm. 28) hat festgestellt, daß die in Wien bzw. London liegenden Exemplare der Oper *Partenope* von Sarri bzw. Vinci in zwei Chören, mehreren kurzen Instrumentalstücken und einem Großteil der Rezitative übereinstimmen. Da Sarri als Komponist der Wiener Partitur feststeht, hält Freeman auch die Londoner Partitur für ein Werk Sarris, anscheinend weil er Vinci das „Plagiat“ nicht zutraut. In Wirklichkeit ist die letztere ohne jeden Zweifel ein Autograph Vincis und stimmt mit dem Libretto seiner *Rosmira fedele* überein - Vinci hat sich bei der Neukomposition des Opersujets auf die Arien beschränkt.

b) Der Neapolitaner G. Fischietti führte 1729 in Rom unter seinem Namen zwei neapolitanische Dialektkomödien auf, die auch toskanische Arien enthalten. Zwar sind die Partituren verschollen; doch gibt es einige toskanische Arien aus *La costanza*, die Opern Vincis aus dem Vorjahr entstammen. Pasticcioverdächtig ist auf Grund der Texte auch *La somiglianza*. Vielleicht bezog Fischietti seinen Autoranspruch nur auf die neapolitanischen Textteile.

Wie bereits angedeutet, können die aus einem anderen Zusammenhang entlehnten Arien in der neuen Umgebung einen mehr oder minder festen Platz einnehmen. Dies hängt vor allem von dem Zeitpunkt ab, an dem über ihre Aufnahme

beschlossen wird. Ist das Libretto schon im Druck oder der Textautor (oder Textbearbeiter) nicht mehr in der Lage, sie in den Text einzuarbeiten, so können sie als „arie aggiunte“ am Ende des Librettos angefügt werden oder ganz aus diesem fortbleiben; dasselbe gilt für die Partitur. Soll statt ihrer eine bereits vorhandene Arie ausfallen, so bleibt neben der neuen „aria nuova“, „cambiata“ oder „mutata“ oft die ursprüngliche Arie in Libretto und/oder Partitur stehen. Angesichts der Veränderungen, die oft erst während der Spielzeit vorgenommen werden, stellen manchmal weder Libretto noch Partitur die „endgültige“ Fassung dar - dieser Begriff selbst ist der Opernpraxis nicht adäquat. Entsprechendes gilt für ersatzlose Streichungen von Arien. Hingegen handelt es sich bei den in „virgolette“ gesetzten Arien und Rezitativteilen des Librettos gewöhnlich um Texte, die von vornherein nicht zur Komposition vorgesehen waren und nur um des Verständnisses willen abgedruckt sind. Von Hasses Oper *Artaserse* (Venedig 1730) gibt es zwei Libretti, deren eines den originalen metastasianischen Text wiedergibt, das andere die von Hasse komponierte, nicht unbeträchtlich abweichende Fassung²⁷⁶.

Der Vorgang der Parodie wird gewöhnlich dadurch veranlaßt, daß der Text einer zu entlehrenden Arie nicht in den Zusammenhang paßt. Dies ist freilich nicht der einzige mögliche Grund: So hat etwa Metastasio bei der Wiederaufführung seiner *Didone abbandonata* 1726 (mit neuer Musik von Vinci) einige Arientexte aus rein dramatischen und literarischen Erwägungen ein wenig umgearbeitet. Anderswo hat es ebenfalls den Anschein, als sollten Arientexte auch bei Übernahme der Musik nur stilistisch etwas modernisiert werden. Doch sind dies Einzelfälle. Ist in der Librettovorlage bereits ein Text vorhanden, an dessen Stelle die entlehnte Arie eingesetzt werden soll, so muß der Text so umgearbeitet werden, daß er inhaltlich etwa dem alten Text entspricht, sich aber auf die entlehnte Musik singen läßt. In Händels Pasticcio-Oper *Semiramide* (London 1733) wurde z. B. anstelle der Arie „*Tu mi disprezzi ingrato*“ die Hassesche Arie „*Dolce rieda nel mio petto*“ gesungen, jedoch mit dem Text „*Mi disprezzi ingrato core*“, der inhaltlich der Textvorlage entspricht, metrisch aber zur Musik paßt. Zu vielen Parodiararien muß es eine musikalische Vorlage einerseits, eine textliche Vorlage andererseits geben - freilich sind nicht immer beide heute noch nachzuweisen. Im einzelnen wurde je nach den Umständen folgendermaßen verfahren:

1. Ist in der Librettovorlage ein zu der Musik passender Text vorhanden, so wird die Arie nach Möglichkeit an die betreffende Stelle gesetzt. Ist kein passender Text vorhanden, so muß sich der Librettist um einen neuen be-

²⁷⁶ Über das Problem der textlichen Veränderungen, die ein *dramma per musica* im Laufe seiner Wiederaufführungen durchmachen kann, informiert exemplarisch R. S. Freeman (*The novels . . .*, Literaturverzeichnis).

mühen, den er eigenen oder fremden, ihm zur Verfügung stehenden Dramen entnehmen kann. In beiden Fällen kommen also präexistente Musik und präexistenter Text zusammen.

2. Meistens läßt sich aber eine Neudichtung nicht vermeiden.

a) Der Librettist verfertigt einen neuen, passenden Text und zwar entweder nur in Kenntnis des alten Textes und/oder nach entsprechender Anweisung des Komponisten bezüglich des Textmetrums usw. (vgl. B. Marcello, a. a. O., p. 31) oder schließlich an Hand der Partitur selbst, so daß er die sich ergebende Deklamation in der Vertonung gleich selbst mitberücksichtigen kann. P. J. Martello (a. a. O., p. 291) nennt das Parodieren einen „impegno spinoso“ angesichts der vielen nötigen Rücksichten auf Versart, Akzentverteilung, Wortgrenzen, koloraturfähige Vokale usw. Doch sei dies allemal noch besser als das Stehenlassen eines völlig unpassenden Textes²⁷⁷.

b) Der Librettist weigert sich, die Verantwortung für die Parodie zu übernehmen, sei es weil die unter 2a) aufgezählten Schwierigkeiten zu groß sind, sei es weil der gewünschte Textinhalt nicht zur Musik passen würde: „Ma dimmi, e qual ripiego troverai tu se in luogo di un'aria di sdegno . . . un'altra si dee porre che era d'amore e che di sdegnose parole vuol rivestirsi? Se non è stato un gaglioffo il compositore di quella musica, avrà adattate le note a quella prima espressione tal che non riuscirano poi adattabili alla seconda“ (P. J. Martello, a. a. O. p. 291). Hiermit vertritt Martello die Meinung, Parodietexte sollten dem Affekt nach übereinstimmen, vgl. aber p. 256. Der Librettist kann also die Parodieforderung zurückweisen, anstatt sich „zum Komplizen der Unfähigkeit der anderen“ zu machen. „E basta bene che non discordino“ (sc: die entlehnten Arien) „nella tessitura musicale, della qual cosa lascia tutto il pensiero al mastro di capella“ (Martello, a. a. O. p. 291): In diesem letzten Satz, dem sich nur noch ein tröstender Hinweis auf die Gesamtverantwortung des Impresario anschließt - wofür das Ganze zu bezahlen hat - umreißt Martello zugleich das musikalische Problem der Entlehnungspraxis.

c) Will der Librettist nicht parodieren oder ist gar kein eigener Textbearbeiter vorhanden, so übernimmt manchmal der Komponist die Aufgabe selbst (Vivaldi hat es öfter getan).

²⁷⁷ Hohe Anforderungen an die Übereinstimmung des alten und des neuen Textes stellt H. Bökemeyer in seinem *Versuch von der Melodica* (abgedruckt bei Mattheson, *Critica musica*, . . . Pars VIII p. 310 f. und 313 ff.). Matthesons Anmerkungen dazu sind sämtlich einschränkend: Dem der Opernpraxis viel näher stehenden Mattheson war es etwa viel weniger wichtig, daß bei der Unterlegung neuer Texte darstellende musikalische Figuren gewahrt blieben. An der Hamburger Oper, wo Mattheson damals noch wirkte, zählten Textparodie und Übersetzung zu den alltäglichsten Problemen; Mattheson selbst war viele Male als Textbearbeiter tätig.

3. Sobald der Parodietext zur Verfügung steht, kann er der Musik „unterlegt“ werden; diese Arbeit kann auf verschiedene Weise geleistet werden:
- a) Der Komponist schreibt selbst die Arie mit dem neuen Text noch einmal ab. Die Gelegenheit kann er dazu benutzen, die Musik zu ändern, und zwar entweder nur um sie dem Text besser anzupassen, oder auch aus anderen kompositorischen Gründen. Ferner können bei dieser Gelegenheit Transpositionen (wegen der Sänger) oder instrumentale Umbesetzungen (wegen des Orchesters) vorgenommen werden.
 - b) Das Abschreiben und Neuunterlegen des Textes kann einem Kopisten überlassen werden.
 - c) Die Musik wird nicht neu abgeschrieben, sondern der neue Text einfach in die Partitur eingetragen. Es ist die Frage, ob man solche (bei Vivaldi öfters vorkommenden) Fälle nicht lieber „Kontrafaktur“ nennen sollte.
 - d) Es wird überhaupt nichts an der Partitur geändert, sondern nur der Sänger lernt den neuen Text, während sich der Komponist gar nicht darum kümmert. Solche Fälle sind nur nachweisbar, sofern der Parodietext ins Libretto übernommen wird, und oft nicht einmal dann.
 - e) Die Instrumentalisten haben mit den Fällen b) bis d) ohnehin nichts zu tun.

Die bisher geschilderten Parodie-Fälle treffen nur unter der Voraussetzung zu, daß ein von der Seite des Komponisten, des Sängers, des Impresario usw. geäußertes Wunsch nach Aufführung einer entlehnten Arie auf einen mindestens der Konzeption nach bereits fertigen Text trifft. Nicht selten - und zwar besonders bei den eigentlichen Pasticci - ereignete sich aber das Umgekehrte: Sänger, Impresario, Komponist usw. melden ihre Wünsche an, bevor sich der Poet an die Arbeit macht. Diesem fällt dann die Wahl zu, die Texte seinen eigenen Vorstellungen entsprechend zu verändern oder gar eine dramatische Handlung nach Maßgabe der zu verwendenden Arien auszuwählen oder neu „um sie herum“ zu konstruieren. Ein Beispiel ist die 1729 zum Karnevalsende in Venedig aufgeführte Pasticcio-Oper *L'abbandono d'Armida*. Hier erklärt der Textbearbeiter, G. Boldini, im Vorwort des Libretto: Das Sujet sei aus Tasso genommen, jedoch „tutto il resto del breve giro di quella picciola composizione serve solamente a connettere con qualche Scenica Armonia, e regolata ragione quell'Arie, che in altri tempi, luochi, e circostanze diverse si sono concepite ed eseguite, e che ora sono nuovamente introdotte a solo fine di rinnovare il piacere . . .“.

Zuletzt sei noch ein Fall erwähnt, der an sich nicht unter den Begriff der Entlehnung oder Parodie gehört, aber dieselben Probleme aufwirft, und der vermutlich ebenfalls nicht selten ist. Der Komponist Vinci hatte im Herbst 1724, 1725 und 1728 jeweils mehrere Opernaufträge für verschiedene Theater gleichzeitig zu erfüllen. Er komponierte nicht für jede einzelne Arie eigene Musik,

sondern faßte einige Vertonungen so ab, daß sie zu je zwei der ihm vorliegenden Texte paßten. Von den betroffenen Arientexten sind einige sehr eng, andere wenig miteinander verwandt. Auch die musikalischen Fassungen sind nicht völlig identisch; immerhin bedeutete das Verfahren eine Arbeitersparnis. Der Aufmerksamkeit wert ist, daß es sich bei zwei der betroffenen Opern um Erstaufführungen metastasianischer Dramen handelte - um den *Siroe* von 1726 und die *Semiramide* von 1729; außerdem war eine von Metastasio selbst umgearbeitete Fassung der *Didone abbandonata* (1726) dabei. Es besteht auch die Möglichkeit, daß Vinci auf Metastasio bei der Abfassung der Arientexte mit dem Zweck eingewirkt hat, die Vertonung auch für einen anderen, nicht von Metastasio stammenden Text verwenden zu können. Die Arie „*Voi m'insegnate*“ aus dem *Siroe* ist jedenfalls ein Parodietext Metastasios. Umgekehrt scheint „*Sentirsi dire*“ aus der *Semiramide*, das textgleich schon vor deren Erstaufführung in Vincis Oper *Flavio Anicio Olibrio* erscheint (Neapel, Herbst 1728), von Metastasio zu stammen, der dem Komponisten seinen Text auch für die fremde Oper zur Verfügung stellte. Es ist ohnehin bekannt, daß viele Komponisten z. B. eine Opernsinfonia an mehreren Orten annähernd gleichzeitig zur Aufführung brachten. Bei den Arien könnte zwischen einer Mehrfachverwendung und einer Parodie nur dann immer genau unterschieden werden, wenn sich im Einzelfall nachweisen ließe, ob der Komponist an verschiedenen Aufträgen gleichzeitig oder nacheinander gearbeitet hat.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann kein ausführlicher Nachweis von Parodien geboten werden. Ich habe unter den erhaltenen Arien von Leonardo Vinci 17 Parodiefälle festgestellt (etwa 3 v. H.), bei J. A. Hasse in den Werken bis einschließlich 1732 13 Fälle (etwa 4 v. H.), bei Vivaldi etwa 40 Fälle (etwa 7 v. H.) und etwa 45 Fälle in den neun Pasticcio-Opern nach fremden Autoren, die Händel zwischen 1725 und 1737 in London aufführte. Die Zahl der textgleichen Entlehnungen, für deren Ermittlung man sich bis zu einem gewissen Grade auch auf die Libretti allein verlassen kann, liegt bei Vinci und Hasse knapp darunter, bei Vivaldi und in den Händelschen Pasticci weit darüber.

Die genannten Zahlen schienen mir jedoch eine exemplarische Untersuchung der Parodietechnik bei diesen Autoren zu rechtfertigen. Da die Musik bei der Parodierung stets mehr oder weniger gleich bleibt, ließen sich allein aus dem Vergleich der Texte Aussagen über die Zusammenhänge von Musik und Text bei den betreffenden Autoren gewinnen. Insbesondere war zu prüfen, in wieweit diejenigen Merkmale, die in den Parodietexten übereinstimmen, als einen Arientypus konstituierende angesehen werden können: Wenn nämlich die Abert-Gerbersche Theorie richtig ist, daß es die Zugehörigkeit zum gleichen Typus ist, die die Verbindung zwischen Parodietexten herstellt, so läßt sich aus diesen erschließen, welche Arientypologie für die damalige Opernpraxis die maßgebliche war. Vor allem war das

Dogma zu überprüfen, Parodietexte hätten denselben Grundaffekt gemeinsam, das sich speziell auf eine an der Affektenlehre orientierte Arientypologie abstützt.

Im Ergebnis war bei allen vier genannten Autoren etwa dasselbe festzustellen: Nur etwas mehr als die Hälfte der Parodietexte haben inhaltliche und/oder affektmäßige Merkmale gemeinsam. Von diesen wieder haben mehr als die Hälfte (etwa ein Drittel der Gesamtzahl) nicht nur den allgemeinen Grundaffekt, sondern darüber hinaus so viele lautliche, syntaktische, und semantische Merkmale gemeinsam, daß der Rahmen einer nur affekt-orientierten Typologie für sie schon wieder zu weit gezogen wäre. Besonders bei Händel und Vivaldi finden sich sogar viele Parodietexte, in denen die Formulierung ungefähr gleichbleibt, hingegen gerade der Grundaffekt oder der Sinn der Aussage sich ändert. Vor allem für diese beiden Autoren dürfte feststehen, daß häufiger mit ähnlichen Worten Verschiedenes ausgedrückt wird als mit verschiedenen Worten Ähnliches.

Die Verbindungen der Parodietexte zueinander sind manchmal so eng, manchmal so locker, und sie bestehen in Merkmalen so vieler verschiedener Kategorien, daß man, sollte die Theorie von der typuskonstanten Parodie aufrechterhalten werden, fast für jedes Parodiepaar eine eigens abgefaßte Typologie aufstellen müßte. Somit gerät die Abert-Gerbersche Theorie in Widerspruch zu ihrem eigenen Typusbegriff.

Um einen Begriff davon zu vermitteln, auf wie verschiedenartige Analogien das Parodieverfahren sich stützen kann, werden im Folgenden einige Parodietexte mit ihren jeweiligen Vorlagen verglichen. Bewußt sind Textpaare gewählt, die weder allzu eng noch allzu weitläufig miteinander verwandt sind.

1. ANTONIO VIVALDI

Ottone in villa (1713)

Povera fedeltà
che giova il tuo candor,
se un fiero traditor
più non ti crede.

Vanne, piangendo và
e di saper vorrà
qual premio a te si dà:
digli che pianto e scorno
è tua mercede.

Tito Manlio (1719)

Povero amante cor
mi fa pietà il tuo amor,
ma volgi ad altra il piè
se vuoi mercede.

Sospira quanto sai
nò che non troverai
in questo sen per te
nè amor nè fede.

Il Giustino (1724)

Candida fedeltà
che regna nel mio cor
al desiato onor
campo non cede.

Spera Signor, chi sà;
un giorno ancor verrà,
che chiaro splenderà
la pace del tuo seno
e la mia fede.

Es geht hier weniger um einen Affekt als um den Begriff der „fedeltà“, der unter ganz verschiedenen affektmäßigen Voraussetzungen abgehandelt wird. Die

Treue des verschmähten Liebhabers, das Abweisen des Liebhabers, die Treue des Dieners zum Herrn lassen sich kaum in einem anderen Rahmen zusammenfügen als unter dem literarischen „conpetto“ der fedeltà. Der seltenere Fall der doppelten Parodie gibt Gelegenheit, die Begriffe sogar durch drei verschiedene Texte hindurch zu verfolgen. Dabei fällt auf, daß das, was inhaltlich jeweils zwei der Texte verbindet, sie vom dritten Text trennt.

Wo einzelne Wörter im Parodietext wieder auftauchen, verändern sie so sehr ihren durch den Zusammenhang bestimmten Sinn, daß fast nur die rein lautliche Übereinstimmung übrigbleibt. Besonders der Beginn der zweiten Halbstrophe erinnert fast an die Technik des Anagramms; nicht nur die Vokale, sondern in besonderer Weise auch die Konsonanten ziehen sich durch alle drei Texte hindurch.

Die Versart bleibt erhalten, aber darüber hinaus auch weitgehend die Wortakzente, die tronco-Kadenzen, die Stellung der Vokale und ganz besonders die Placierung der einsilbigen Wörter. Die Verfasser der Parodietexte haben sich offensichtlich bemüht, den sprachlautlichen Charakter bei verändertem Sinn beizubehalten, aus vorgegebenem Sprachmaterial einen neuen Sinn zu erstellen.

Die Musik, ein fließendes $12/8$ -Allegro, dessen Melodie aus sekundweise fortgehenden und pendelnden Achteln besteht, kann mit ihrem kontinuierlichen Fluß wohl mit dem Begriff „fedeltà“ zusammengebracht werden, bietet aber keine intensive Affektdarstellung, so daß sie fast am besten zu dem gemäßigten, spätesten Text in *Giustino* zu passen scheint.

2. LEONARDO VINCI

Publio Cornelio Scipione (1722)

Benchè scoglio alle tempeste
tra procelle sì funeste
sento il core vacillar.

E' agitata in seno l'anima:
mentre gode la sua calma,
và di nuovo a naufragar.

La Rosmira fedele (1725)

A far straggia a far vendetta
il mio braccio ormai s'affretta,
ma tu caro non temer.

E' agitata in seno l'anima,
abbandona la sua calma
sol fra l'armi per goder.

Die erste Zeile des zweiten Teils, die wörtlich übereinstimmt, scheint den „Grundaffekt“ anzugeben: eine allgemeine Erregung der Seele. Diese wird in der Musik dieser Arien durch erregte Sechzehntelfiguren der Violinen dargestellt. Doch schon der Gegenbegriff der „calma“ erscheint unter ganz verschiedenen Voraussetzungen: Während im Originaltext eine Auseinandersetzung zwischen Festigkeit, Ruhe („scoglio“, „calma“) und Schwanken, Erregung („vacillar“, „agitata“) stattfindet (musikalisch wird die Festigkeit in der Singstimme dargestellt), ist im Parodietext „calma“ nur als ein Reimwort hineingeflickt, das mit

dem Sinn wenig zu tun hat. Hingegen ist der Rahmen des darzustellenden Affekts viel enger gezogen: Nicht ein allgemeiner innerer Widerstreit der Gefühle ist der Vorwurf, sondern der spezielle Affekt „vendetta“, der auch noch eine deutliche Zielrichtung bekommt: „straggia“, „armi“. Die Sinnveränderung des „goder“ zeigt, daß die „agitazione“ im ersten Text zu den unangenehmen, im zweiten zu den angenehmen Affekten gezählt werden müßte, womit die Parodie aus der einen Hemisphäre des zeitgenössischen Affektensystems in die andere überwechselt. Beibehalten ist (außer prosodischen Elementen) vor allem eine „Grundstimmung“, die in dem Begriff „agitato“ geronnen ist.

3. LEONARDO VINCI

Astianatte (autunno 1725)

Io non vi credo, pupille amate,
voi m'allettate per ingannarmi.

Ah che ben vedo ch'un altro amore
v'accende il core,
sò che vi piace di lusingarmi.
(A. Salvi 1701)

Didone abbandonata (carnevale 1726)

L'augelletto in lacci stretto
perchè mai cantar s'ascolta?
Perchè spera un'altra volta
di tornare in libertà.

Nel conflitto sanguinoso
Quel guerrier perchè non geme?
Perchè gode con la speme
quel riposo che non hà.

(P. Metastasio 1724)

Es handelt sich um eines der Ariepaare, die Vinci im Herbst 1725 wohl gleichzeitig zu je zwei verschiedenen Texten komponierte. Die Musik speziell dieses Paars ist etwas verschieden. Man fragt sich überhaupt, was Vinci veranlaßt haben mag, zwei prosodisch so unterschiedliche Texte musikalisch zusammenzubringen. Diese Skepsis muß wenigstens in dem Punkt eingeschränkt werden, daß der „quinario doppio“ des Salvi-Textes sich von allen Versarten noch am leichtesten in den ottonario überführen läßt. So ist immerhin der zwei „quinari doppi“ umfassende erste Textteil von „*Io non vi credo*“ musikalisch identisch mit den zwei ersten Versen von „*L'augelletto*“ (diese wiedergegeben in Beisp. 53). Auch danach bleibt die Musik fast gleich, solange der Längenunterschied der Texte durch Textierungen von Koloratur und Wiederholungen ausgeglichen werden kann. Erheblich abweichend ist nur der Mittelteil vertont.

Der inhaltliche Zusammenhang liegt in den Begriffen „lacci“, „allettare (ingannare, lusingare)“, „libertà“. „Freiheit“ wird verweigert; die „Fallstricke“, die dem Liebhaber gelegt werden, sollen ihn in Fesseln schlagen wie einen gefangenen Vogel. Für die Poesie des italienischen Manierismus waren dies ganz selbstverständliche metaphorische Kombinationen; nicht weniger, daß die betrügerische

Lockung von den „pupille“ ausgeht. Trügerisch ist auch die Hoffnung des Vögels, wieder in die Freiheit zurückzukehren.

Vinci hat zu diesem gemeinsamen begrifflichen Nenner das musikalisch entsprechende Stereotyp gefunden: fließend aneinander „gebundene“ Dreiachtmotive (vgl. Beisp. 53). In den gedehnten und übergebundenen Stauungen der Melodie wird zugleich eine phonische Qualität beider Texte realisiert, die in folgenden Wörtern liegt: „augelletto“, „allettate“, „pupille“, „lacci“, „stretto“, „ingannarmi“, „conflitto“. Vinci fängt die Sprachmelodie der in beiden Texten inhaltlich wichtigsten Wörter ein.

4. JOHANN ADOLF HASSE

Ezio (1730)

Nasce al bosco in rozza cuna
un felice pastorello
e con l'aure di fortuna
giunge i regni a dominar.

Presso al trono in regie fasce
sventurato un altro nasce,
e fra l'ire della sorte
v'à gli armenti a pascolar.

(P. Metastasio 1728)

Demetrio (1732)

Alma grande e nata al regno
fra le selve ancor tramanda
qualche raggio, qualche segno
dell'oppressa maestà.

Come il foco in chiuso loco
tutto mai non cela il lume;
come stretto in picciol letto
nobil fiume andar non sà.

(P. Metastasio 1731)

Indem Hasse diese beiden Texte auf annähernd dieselbe Musik vortragen läßt, unternimmt er etwas vom künstlerischen Gesichtspunkt her Einleuchtendes. Eine gewisse prosodische Übereinstimmung ist ohnehin gewahrt; vor allem scheint es inhaltlich um dieselbe Sache zu gehen. Es ist die soziale Frage, die einer ganzen Epoche in dem Gegensatz von hoher und niederer Geburt aufs trefflichste kodifiziert zu sein schien, die aber in ihrem Kunstschaffen in das anmutige Widerspiel von Hirt und König aufgelöst wird. Beide Texte scheinen zu besagen, daß doch nicht nur die Geburt über das Schicksal entscheidet, sondern auch „fortuna“ mit ihrem Rade. Daß auch ein Hirt auf den Thron gelangen kann, gereichte denen, die unten waren, zur tröstenden Illusion, und denen, die oben saßen, zur gefälligen Legitimation. In Wirklichkeit gibt es einen fast epochalen Widerspruch zwischen diesen beiden Legitimationen absolutistischer Macht. Im zweiten Text nämlich, der für Kaiser Karl VI. geschrieben ist, muß das altertümliche Märchen von der Durchlässigkeit der Klassenschranken einer moderneren Legende weichen: Das „Zum-König-geboren-sein“ ist nicht Privileg, sondern Charaktereigenschaft. Metastasio rettet den Herrschaftsanspruch seines Souveräns ins Geistige: „Alma grande...“. Das mag der friedfertige Poet freilich mehr huldigend nach oben denn abweisend nach unten gemeint haben. Trotzdem findet sich in

dem der zweiten Arie zugehörigen Rezitativ der Satz „Non poteva un Alceste nascere fra le capanne“, der in dem Maße, wie er dem Text der ersten Arie wörtlich widerspricht, doch seinen Unterdrückungscharakter enthüllt.

Hasse wäre als Komponist in der Lage gewesen, bei „Nasce al bosco“ auf den Textgehalt einzugehen. Er tut es aber nicht, sondern reagiert mit seiner Musik, einem Menuett mit leicht pastoralem Einschlag, gerade noch auf die pastorale Einkleidung des Textes. Mit dem zweiten Text, welcher der Sphäre der „selve“ nur eine Andeutung widmet, paßt die Musik noch weniger zusammen. Hasses Indifferenz gegenüber dem Textgehalt verwundert nicht, zumal sogar Metastasio wohl in beiden Fällen an das, was er schrieb, letztlich selbst nicht glaubte. Er legt beide Texte Nebenpersonen in den Mund - Untertanen, die sich in Betrachtungen über ihre Herrschaft ergehen. Ähnlich ist also die szenische Situation (Monolog), der Sentenzcharakter und, damit zusammenhängend, der etwas monotone ottoriano-Rhythmus mit seiner Häufung zweisilbiger Vokabeln. Man möchte fast sagen: Nicht der Inhalt oder gar der Affekt dieser beiden Texte stimmt überein und ermöglicht somit die Parodie, sondern geradezu das Desinteresse am Inhalt und die Abwesenheit von Affekt.

LITERATURVERZEICHNIS

(Ausgaben und Sekundärliteratur; Abkürzungen nach MGG)

- | | |
|-----------------------------------|---|
| A b e r t, Anna Amalie | <i>Zum metastasianischen Reformdrama</i> , Kongreßbericht Gesellschaft für Musikforschung Lüneburg 1950, <i>BVK</i> (1950), p. 138-139. |
| A b e r t, Anna Amalie | <i>Claudio Monteverdi und das musikalische Drama</i> , Lippstadt 1954. |
| A b e r t, Anna Amalie | Artikel <i>Oper</i> (A.B.C.), in MGG Bd. X, col. 1-35. |
| A b e r t, Hermann | <i>Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie</i> , Halle 1908. |
| A b e r t, Hermann | <i>W. A. Mozart</i> , 2 Bde., Leipzig 1919-1921. |
| A b e r t, Hermann | <i>Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts</i> , <i>AfMw</i> V (1923), p. 31-70. |
| A g r i c o l a, Johann Friedrich | <i>Anleitung zur Singkunst</i> (Berlin 1757). Neu hrsg. mit Vorwort und Anhang von E. R. Jacobi, Celle 1966. |
| A l d r i c h, Putnam | <i>Rhythm in seventeenth-century Italian Monody</i> , London 1966. |
| A l g a r o t t i, Francesco | <i>Saggio sopra l'opera in musica</i> (Venezia 1754), in: F. Algarotti, <i>Saggi</i> , a cura di G. da Pozzo, Bari, Laterza 1963 (= <i>Scrittori d'Italia</i> No. 226). |
| A l l a c c i, Leone | <i>Drammaturgia ... accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV</i> , Venezia, Pasquali 1755. |
| A p f e l, Ernst | <i>Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach</i> , 2 Bde., München 1964. |
| A p f e l, Ernst | <i>Zur Frage des Rhythmus in der italienischen Monodie des 17. Jahrhunderts</i> , <i>Mf</i> XXI (1968), p. 473-481. (Ausführliche Besprechung von: P. A l d r i c h, <i>Rhythm...</i>) |
| A r t e a g a, Esteban de | <i>Le rivoluzioni del teatro musicale italiano</i> , Seconda edizione, 3 Bde., Venezia 1785. |
| B a u r, Uwe | <i>Studien zur Arieneinleitung in der Oper des 18. Jahrhunderts</i> , <i>StMw</i> 27 (1966), p. 125-150. |
| B e n a r y, Peter | <i>Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts</i> , Leipzig 1960 (= <i>Jenaer Beiträge zur Musikforschung</i> , Bd. 3). |
| B l u m e, Friedrich | <i>Fortspinnung und Entwicklung</i> , <i>JbP</i> 36 (1929), p. 51-70. |
| B r u n e l l i, Bruno | (Einleitung zu) P. Metastasio, <i>Tutte le opere</i> , a cura di B. Brunelli, Bd. 1, 2. Aufl., Milano, Mondadori 1953. |
| B r u n i, Marcello | <i>Lecture Vivaldiane: „Arsilda regina di Ponto“</i> , in: <i>Volti musicali di Falstaff</i> , a cura di A. Damerini e G. Roncaglia, Accademia Musicale Chigiana, Siena 1961. |

- Bücken, Ernst
 Bücken, Ernst
 Bücken, Ernst
- Bukofzer, Manfred
 Burney, Charles
- Burney, Charles
- Burt, Nathanael
 Calegari, Matelda
- Carse, Adam
- Chrysander, Friedrich
- Critical Years in European Musical History: 1740-60 (Diskussionsbericht), in: International Musicological Society, Report of the Tenth Congress, Ljubljana 1967, BVK 1970, p. 159 ff.
- Croce, Benedetto
 Croce, Benedetto
- Dahlhaus, Carl
- D'Arienzo, Nino
- De Angelis, Alberto
- De Brosses, Charles
 Degrada, Francesco
- Della Corte, Andrea
- Dent, Edward J.
- Dent, Edward J.
- Dent, Edward J.
- Der galante Stil*, ZfMw VI (1924), p. 418-448.
Der heroische Stil in der Oper, Leipzig 1924.
Musik des Rokokos und der Klassik, Wildpark-Potsdam 1927.
Musique in the Baroque Era, New York 1947.
A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (London 1789), hrsg. von F. Mercer, 2 Bde., London 1935.
An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy, hrsg. von P. A. Scholes, London 1959.
Opera in Arcadia, MQ 41 (1955), p. 145-170.
Il melodramma e Pietro Metastasio, RMI XXVI (1919), p. 518-544, XXVII (1920), p. 31-59, 458-476.
The Orchestra in the XVIIIth century, Cambridge 1940.
Zwei Claviere bei Händel. Cembalo-Partituren, Allgemeine Musikalische Zeitung XII (1877), col. 177-180, 193-198.
 European Musical History: 1740-60 (Diskussionsbericht), in: International Musicological Society, Report of the Tenth Congress, Ljubljana 1967, BVK 1970, p. 159 ff.
I teatri di Napoli, secolo XVII-XVIII, Napoli 1891.
I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo. Nuova edizione, Bari, Laterza 1916 (= B. Croce, *Scritti di storia letteraria e politica VII*).
Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert, AfMw XVIII (1961), p. 223-240.
Origini dell'opera comica, RMI II (1895), p. 597-628, IV (1897), p. 421-459, VI (1899), p. 473-495, VII (1900), p. 1-33.
Il teatro Alibert o delle Dame nella Roma papale (1717-1863), Tivoli 1951.
Lettres familières sur l'Italie, 2 Bde., Paris 1931.
Giuseppe Riva e il suo Avviso ai compositori ed ai cantanti, Analecta musicologica 4 (1967), p. 112-123.
L'opera comica italiana del settecento, 2 Bde., Bari, Laterza 1923.
Alessandro Scarlatti: His Life and Works, London 1905. New impression with preface and additorial notes by F. Walker, London 1960.
Italian Opera in the Eighteenth Century and its influence on the Music of the Classical Period, SIMG XIV (1913), p. 500-509.
The Nomenclature of Opera, ML XXV (1944), p. 132-140, 213-216.

- Di Giacomo, Salvatore
- Downes, Edward O. D.
- Downes, Edward O. D.
- Downes, Edward O. D.
- Fehr, Max
- Ferdinand, Henning
- Fischer, Wilhelm
- Flögel, Bruno
- Florimo, Francesco
- Freeman, Robert S.
- Freeman, Robert S.
- Freeman, Robert S.
- Gasparini, Francesco
- Georgiades, Thrasyboulos
- Georgiades, Thrasyboulos
- Gerber, Rudolf
- Gerber, Rudolf
 Gerber, Rudolf
- Giazotto, Remo
 Giazotto, Remo
- Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*, Napoli 1924. *Il conservatorio dei poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto*, Palermo 1928. = *I quattro antichi conservatorii di Napoli MDXLIII-MDCCC*.
The Operas of Johann Christian Bach as a reflection of the dominant trends in Opera Seria 1750-1780, Diss. Harvard 1958 (Microfilm Harvard 63-2875).
Secco Recitative in Early Classical Opera Seria, JAMS 14 (1961), p. 50-69.
The Neapolitan Tradition in Opera, Kongreßbericht New York 1961, BVK-1961, Bd. 1, p. 277-284.
Apostolo Zeno (1668-1750) und seine Reform des Operntextes, Zürich 1912.
Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarrien G. F. Händels, Phil. Diss. Bonn 1958 (mschr.).
Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, StMw 3 (1915), p. 24-84.
Studien zur Arientchnik in den Opern Händels, Händel-Jahrbuch II (1929), p. 50-156.
La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, 4 Bde., Napoli 1880-1882.
Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675 to 1725, and the Roles Played therein by Zeno, Caldara, and Others. Princeton Phil. Diss. 1967 (University Microfilms, Ann Arbor 67-13, 516).
The travels of Partenope, in: *Studies in Music History, Essays for Oliver Strunk*, Princeton 1968, p. 356-385.
La verità nella ripetizione, MQ 54 (1968), p. 208-227.
L'armonico pratico al cimbalo. Quarta impressione, Venezia, Bortoli 1745.
Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, Mozart-Jahrbuch 1950, p. 76 ff.
Musik und Sprache, Berlin 1954 (= *Verständliche Wissenschaft Bd. 50*).
Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen, Leipzig 1925 (= *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. von H. Abert, Bd. 2).
 Artikel *Arie* in MGG, Bd. I, col. 612-622.
 (Vorwort zu) J. A. Hasse, *Arminio* (1745), hrsg. von R. Gerber, Mainz 1957 (= *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 27/28).
Tomaso Albinoni, Milano, Bocca 1945.
Poesia melodrammatica e pensiero critico nel settecento, Milano, Bocca 1952.

- Giazotto, Remo
Les Glories d'Italie. Vivaldi, Milano, Nuova Accademia Editrice 1965.
Chef d'Oeuvres Anciens & Inédits de la Musique Vocale Italienne aux XVII^{me} et XVIII^{me} siècles. Recueillis et transcrits par F. A. Gevaert, 2 Bde., Paris, Heugel (1895).
- Grout, Donald J.
A short history of Opera, 2 Bde., 2. Aufl. New York und London 1965.
- Grout, Donald J.
La „Griselda“ di Zeno e il libretto dell'Opera di Scarlatti, Nuova RMI II (1968), p. 207-225.
- Gurlitt, Willibald
Form in der Musik als Zeitgestaltung, in: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwiss. Klasse der Akademie der Wissenschaften und Literaturen Mainz, Jg. 1954, Nr. 13, Mainz (1955).
- Haas, Robert
Geschichtliche Opernbezeichnungen, in: Festschrift Hermann Kretzschmar, Leipzig 1918, p. 43-45.
- Haas, Robert
Die Musik des Barocks, Wildpark-Potsdam 1928.
- Haas, Robert
Die Oper im 18. Jahrhundert, in: G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl., Berlin 1930, Bd. 2, p. 718-768.
- Haböck, Franz
Die Gesangkunst der Kastraten. A: Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli. B: Farinellis berühmte Arien, eine Stimmbiographie in Beispielen, 2 Bde., Wien (1923).
- Haböck, Franz
Die Kastraten und ihre Gesangkunst, Stuttgart usw. 1927.
- Haller, Klaus
Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing 1970 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 18).
- Hansell, Sven H.
The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse, Phil. Diss. University of Illinois 1966 (University Microfilms, Ann Arbor, 67-6623).
- Hasse, Johann Adolf
Cantates, ed. Sven H. Hansell, Paris 1968 (= Le Pupitre 11).
- Haußwald, Günther
Instrumentale Züge im Belcanto des 18. Jahrhunderts, in: Kongreßbericht Gesellschaft für Musikforschung Bamberg 1953, BVK (1954), p. 116-139.
- Heinichen, Johann David
Der Generalbaß in der Composition, Dresden 1728.
- Hell, Helmut
Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Tutzing 1971 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 19).
- Hiller, Johann Adam
Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, Leipzig 1774.
- Hiller, Johann Adam
Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, Leipzig 1780.
- Hjelmborg, Björn
Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli, in: Natalicia Knud Jeppesen septuagenario, Kopenhagen 1962, p. 173-198.

- Hjelmborg, Björn
Om den Venezianske arie indtil 1650, Dansk Aarboeg for musikforskning 1964/1965, p. 91-112.
- Hortschansky, Klaus
Parodie und Entlehnung im Schaffen Chr. W. Glucks, Köln 1973 (= Analecta musicologica 13).
- Hortschansky, Klaus
Doppelvertonungen in den italienischen Opern Glucks. Ein Beitrag zu Glucks Schaffensprozeß, AfMw XXIV (1967), p. 54-63, 133-144.
- Hucke, Helmut
Die beiden Fassungen der Oper „Didone abbandonata“ von Domenico Sarri, in: Kongreßbericht Gesellschaft für Musikforschung Hamburg 1956, BVK 1957, p. 113-117.
- Hucke, Helmut
Die neapolitanische Tradition in der Oper, in: Kongreßbericht New York 1961, BVK 1961, Bd. 1, p. 253-277.
- Hucke, Helmut
Verfassung und Entwicklung der alten neapolitanischen Konservatorien, in: Festschrift H. Osthoff zum 65. Geburtstag, Tutzing 1961, p. 139-154.
- Kamiński, Lucien
Die Oratorien des Johann Adolf Hasse, Leipzig 1912.
- Kirkendale, Ursula
Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien, Graz 1966 (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 6).
- Kolneder, Walter
Vivaldis Aria-Concerto, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 9 (1964), p. 17-27.
- (Krause, Christian Gottfried)
Von der musikalischen Poesie, Berlin 1752.
- Kretzschmar, Hermann
Aus Deutschlands italienischer Zeit, JbP VIII (1901), p. 51-68.
- Kretzschmar, Hermann
Geschichte der Oper, Leipzig 1919 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 6).
- Kurth, Ernst
Die Jugendoper Glucks bis zum „Orfeo“, StMw I (1913), p. 193-277.
- Leo, Leonardo
Amor vuol sofferenza (1739), a cura di G. A. Pastore, Bari, Laterza 1962 (= Musiche e Musicisti Pugliesi II).
- Lorenz, Alfred
Alessandro Scarlatti's Jugendoper, 2 Bde., Augsburg 1927.
- Marcello, Benedetto
Il teatro alla moda (Venedig 1720), NA Milano, Rizzoli 1959 (= Biblioteca Universale Rizzoli 1463).
- Marpurg, Friedrich Wilhelm
Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 5 Bde., Berlin 1754-1760.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm
Anleitung zur Singcomposition, Berlin 1758.
- Martello, Pier Jacopo
Della tragedia antica e moderna (Rom 1714), in: P. J. Martello, Saggi critici e satirici, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza 1963 (= Scrittori d'Italia No. 225).
- Mattheson, Johann
Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713.
- Mattheson, Johann
Critica Musica (Hamburg 1722-1725), NA Amsterdam 1964, 2 Bde.

- Mattheson, Johann *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), NA BVK 1954 (= Documenta Musicologica, Erste Reihe, Bd. V).
- Mennicke, Carl *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906.
- Metastasio, Pietro *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, 5 Bde., Milano, Mondadori 1947-1954. 2. Aufl. Bd. 1: 1953, Bd. 2: 1965.
- Metastasio, Pietro *Opere*, a cura di M. Fubini, Milano, Ricciardi 1968 (= La letteratura italiana. Storia e testi Bd. 41).
- Monterosso, Raffaello (Vorwort zu) A. Vivaldi, *La fida Ninfa*. A cura di R. Monterosso, Cremona 1964 (= Instituta et Monumenta, Serie I No. 3).
- The Neapolitan Tradition in Opera (Diskussionsbericht), in: Kongreßbericht New York 1961, BVK 1961, Bd. 2, p. 132-134.
- Nemeitz, J. C. *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien*, Leipzig 1726.
- Osthoff, Wolfgang *Monteverdi-Studien I: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing 1960 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 3).
- Pastore, Giuseppe A. (Vorwort zu) L. Leo, *Amor vuol sofferenza* (1739). A cura di G. A. Pastore, Bari, Laterza 1962 (= Musiche e Musicisti Pugliesi II).
- Pergolesi, Giambattista *Opera omnia*. A cura di F. Caffarelli, Roma 1939 ff.
- Prota-Giurleo, Ulisse *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in: Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli, Napoli 1952.
- Quantz, Johann Joachim *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752), NA BVK 1953 (= Documenta Musicologica, Erste Reihe, Bd. II).
- Radiciotti, Giuseppe *Giovanni Battista Pergolesi*, Rom 1910. Neue, erweiterte und umgearbeitete Ausgabe in deutscher Übersetzung von A. E. Cherbuliez, Zürich 1954.
- Riemann, Hugo *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. II, 2: *Das Generalbaßzeitalter*, 2. Aufl. Leipzig 1922.
- Riva, Giuseppe *Avviso ai compositori ed ai cantanti* (London 1727), in: F. Degrada, *Giuseppe Riva e il suo „Avviso ai compositori ed ai cantanti“*, Analecta musicologica 4 (1967), p. 112-123.
- Ronga, Luigi *L'„Opera Metastasiana“* (= Vorwort zu) P. Metastasio, *Opere*, a cura di M. Fubini, Milano, Ricciardi 1968.
- Rowell, Lewis E. *Four operas of Antonio Vivaldi*, Diss. Rochester 1958 (University Microfilms, Ann Arbor).

- Scarlatti, Alessandro *La Rosaura* (Teilausgabe), in: *Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Dritter Theil, hrsg. von R. Eitner, Leipzig 1885 (= Publikationen aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Bd. XIV).
- Gli Scarlatti (Alessandro - Francesco - Pietro - Domenico - Giuseppe). *Note e documenti sulla vita e sulle opere*, Accademia Musicale Chigiana, Siena 1940.
- Scarlatti, Alessandro *Il trionfo dell'onore, ovvero Il Dissoluto pentito. Commedia in tre atti di Fr. A. Tullio*, hrsg. von V. Mortari, Milano, Carisch 1941 (Klavierauszug).
- Scheibe, Johann Adolph *Compendium Musices Theoretico-practicum . . .* (ca. 1728-1736), in: P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig (1960) (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 3).
- Scheibe, Johann Adolph *Der critische Musikus. 1. Theil: Hamburg 1738, 2. Theil: Hamburg 1740.*
- Schenk, Erich *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, ZfMw XVII (1935), p. 377-392.
- Scherillo, Michele *L'opera buffa napoletana durante il settecento. Storia letteraria*, Milano, Sandron 1917.
- Schering, Arnold *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, KmJb XXI (1908), p. 106-114.
- Schering, Arnold *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 3).
- Schering, Arnold *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, 2. Aufl. Leipzig 1927 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 1).
- Schering, Arnold *Geschichtliches zur „ars inveniendi“ in der Musik*, JbP XXXII (1925), p. 25-34.
- Schmitz, Arnold *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950.
- Schmitz, Ernst *Geschichte der weltlichen Solokantate*, 2. Aufl. Leipzig 1955 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. V, 1).
- Schünemann, Georg *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. X).
- Schulze, Walter *Die Quellen der Hamburger Oper*, Hamburg 1938.
- Sonneck, Oscar G. Th. *Die drei Fassungen des Hasse'schen Artaserse*, SIMG XIV (1912/1913), p. 226-242.
- Sonneck, Oscar G. Th. *Library of Congress. Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, 2 Bde., Washington 1914.
- Spiess, Meinradus *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg 1746.
- Spitz, Charlotte *Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist*, Leipzig 1918.

- Streatfeild, Richard A. *Handel, Rolli, and Italian Opera in London in the Eighteenth Century*, MQ III (1917), p. 428-445.
- Torri, Pietro *Ausgewählte Werke*, Teil I. Eingeleitet und hrsg. von H. Junker, Leipzig 1920 (= DTB, Jg. XIX/XX).
- Tosi, Pier Francesco *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna 1723), Faks.-NA in: J. Fr. Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (1757), mit Vorwort und Anhang hrsg. von E. R. Jacobi, Celle 1966.
- Twittenhoff, Wilhelm *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, Halle 1935 (= Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von M. Schneider, Bd. 2).
- Vander Meer, John Henry *Johann Joseph Fux als Opernkomponist*, 3 Bde., Bilt-hoven 1961.
- Vetter, Walther *Gluck und seine italienischen Zeitgenossen*, ZfMw VII (1924-1925), p. 609-646.
- Vetter, Walther *Deutschland und das Formgefühl Italiens. Betrachtungen über die Metastasianische Oper*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft IV (1959), p. 7-37.
- Vetter, Walther *Mythos-Melos-Musica. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, 2 Bde., Leipzig 1961.
- Villarosa, Marchese di *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, Napoli 1840.
- Vivaldi, Antonio *La Fida Ninfa*, dramma per musica in tre atti di Scipione Maffei, ed. R. Monterosso, Cremona 1964 (= Instituta et Monumenta, Serie I Bd. 3).
- Volek, Tomislav, und Skalická, Marie *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, AMI 39 (1967), p. 64-72.
- Walther, Johann Gottfried *Praecepta der musicalischen Composition* (1708), hrsg. von P. Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 2).
- Walther, Lothar *Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arienformen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1940.
- Wellesz, Egon *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708*, StMw VI (1919), p. 5-138.
- Westermann, Gerhart von *Giovanni Porta als Opernkomponist*, Phil. Diss. München 1921 (mschr.).
- Wiel, Taddeo *I teatri musicali di Venezia nel Settecento*, Venezia 1897.
- Wolff, Helmut Christian *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937.
- Wolff, Helmut Christian *Die Barockoper in Hamburg (1678-1732)*, 2 Bde., Wolfenbüttel 1957.
- Zeno, Apostolo *Poesie drammatiche per cura di G. Gozzi*, 10 Bde., Venezia 1744.
- Zeno, Apostolo *Lettere di Apostolo Zeno*, Seconda Edizione: 6 Bde., Venezia 1785.