

LL

LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

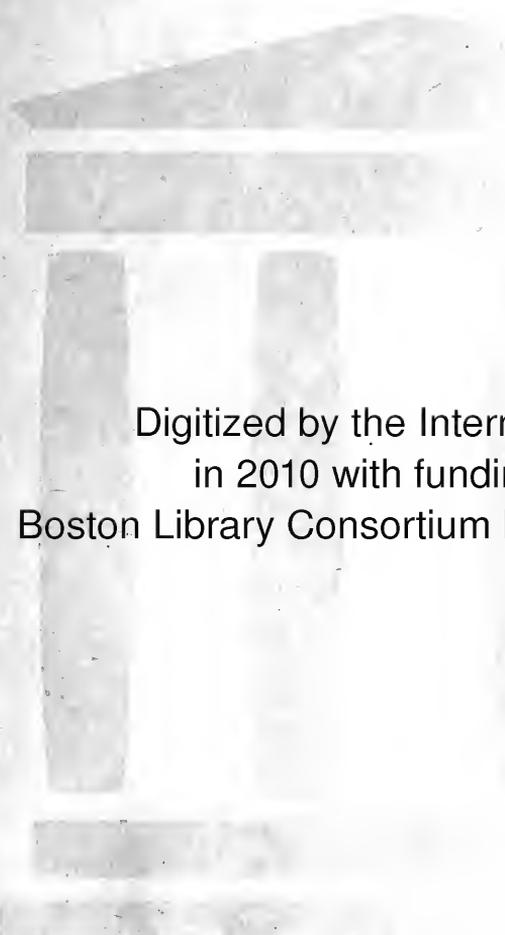


PURCHASED FROM
SHAW FUND

206218







Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708.

Von

Dr. Egon Wellesz

Privatdozent der Musikgeschichte
an der Wiener Universität.

Erschienen im 6. Band der „Studien zur Musikwissenschaft,
Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich“.

1919.

115

LEIPZIG

Breitkopf & Haertel.

WIEN

Artaria & Co.

100

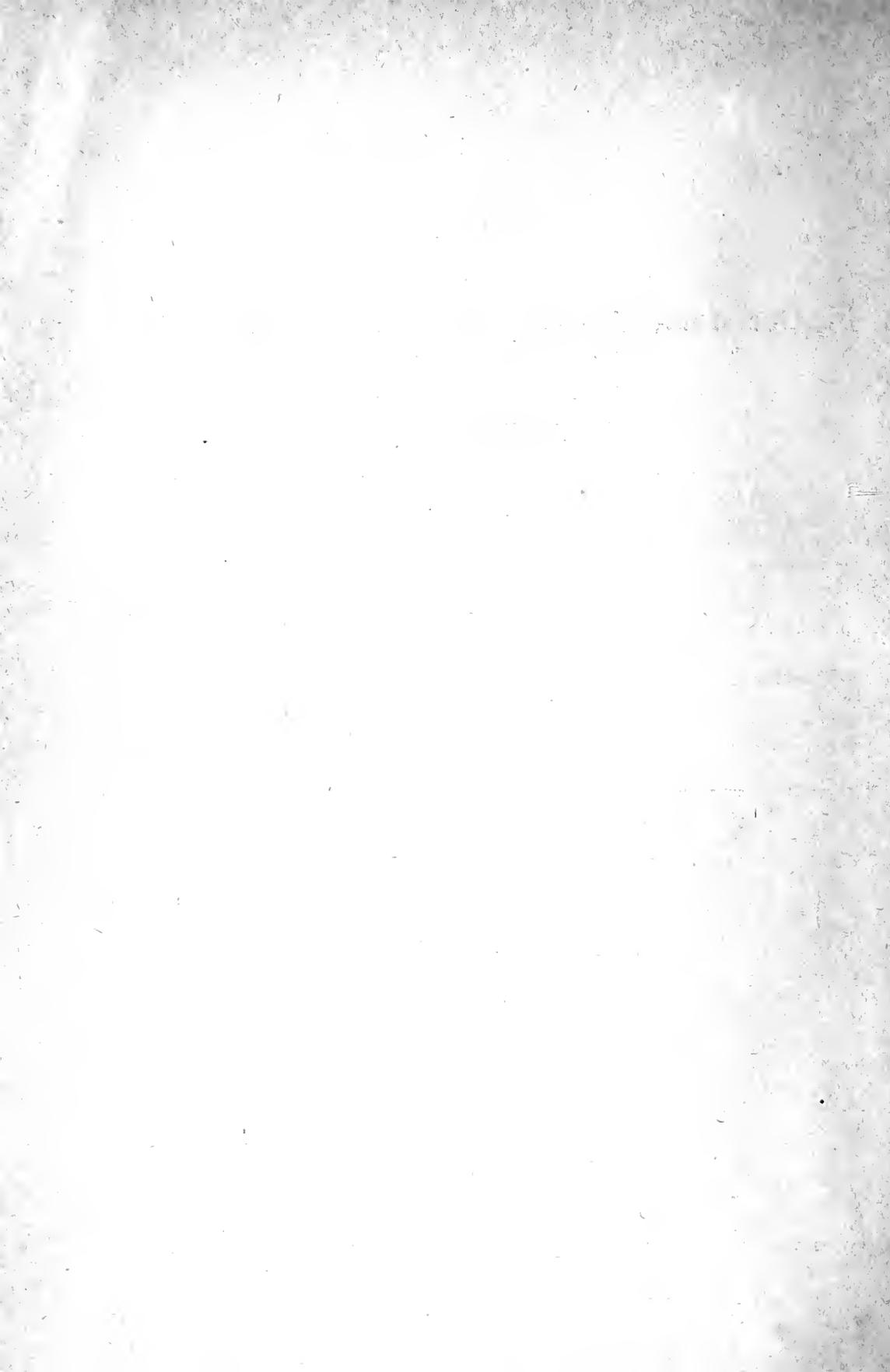
206218

11
112
11

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Egon Wellesz, Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708	5

11223



Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708.

Von Dr. Egon Wellesz.

Einleitung.

I.

Die Geschichte der Oper und des Oratoriums in Wien zu schreiben, ist eine der Zukunftsaufgaben der österreichischen musikgeschichtlichen Forschung. Gegenwärtig stehen dieser Aufgabe noch zu große Schwierigkeiten im Wege; sie bestehen einerseits in dem Fehlen vorbereitender Detailstudien, um das Dunkel aufzuhellen, das noch über manchen Epochen lagert, anderseits aber, und hierin liegt die größere Schwierigkeit, in dem Fehlen einer genügenden Zahl von Veröffentlichungen rein italienischen Materials, wodurch sich gegenwärtig die Strömungen, denen die Entwicklung der Musik am Wiener Hofe ausgesetzt waren, noch nicht überblicken lassen.

Es war daher mein Bestreben, mir vorerst Klarheit über den Stand des Opernschaffens im 17. Jahrhundert in Italien zu verschaffen, was bei dem Mangel ausreichender Proben in den mit diesem Gebiete sich befassenden Monographien, abgesehen von H. Goldschmidts „Darstellung der römischen Oper“, nur durch Autopsie der Manuskripte zu bewerkstelligen war. Das erste Ergebnis dieser Studien bildete die vorbereitende Arbeit über „Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640—1660“, welche im ersten Bande der „Studien zur Musikwissenschaft“ erschienen ist; eine weitere Studienreise wurde durch den Ausbruch des Krieges verhindert.

Ich bin mir nun selbst am besten bewußt, daß eine Darstellung der Frühzeit der Wiener Oper ohne Heranziehung des in Venedig, Bologna und Modena liegenden Materials nur unvollkommen ausfallen kann; dennoch habe ich mich dazu entschlossen, die Darstellung einer größeren Epoche des musikdramatischen Schaffens in Wien zu geben, welche nicht den Anspruch erhebt, ein Bild der musikalischen Entwicklung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit allen ihren Wechselbeziehungen zu geben, sondern die Grundlage für das Verständnis der Entwicklung der Musik in Wien im 18. Jahrhundert schaffen soll.

Die Vorbedingung einer solchen Arbeit schien mir darin gelegen zu sein, alle Werke, die in Wien in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgeführt worden waren und sich derzeit noch in der Hofbibliothek befinden, durchzugehen, um den kritischen Überblick über die Gesamtheit der musikdramatischen Produktion zu gewinnen; dies ist in jahrelanger Arbeit, wobei das handschriftliche Material nach verschiedenen Gesichtspunkten hin mehrfach untersucht wurde, geschehen. Aus der Beobachtung des Stilwandels zu Beginn des 18. Jahrhunderts ergab sich die Abgrenzung des in der vorliegenden Arbeit behandelten Zeitraumes von 1660—1708. Eine große Schwierigkeit bot das Problem, in welcher Weise und in welchem Umfange das zur Illustration der Untersuchungen dienende Beispielmaterial herangezogen werden sollte. Die Arbeit wurde ursprünglich so angelegt, daß, abgesehen von den im Text befindlichen Notenbeispielen ein Anhang längere und vollständige

vokale sowie instrumentale Stücke enthalten sollte. Äußere Umstände erforderten aber nachträglich eine gewisse Einschränkung des für den Text bestimmten Notenmaterials; ferner ergab sich die Nötigung, die als Anhang gedachte und in enger Beziehung zum Texte stehende Sammlung der längeren Beispiele von dieser Arbeit zu trennen und ihre Veröffentlichung einem der nächsten dem musikdramatischen Schaffen am Wiener Hofe gewidmeten Denkmälerbände vorzubehalten. Allerdings wird auch diese Ergänzung demjenigen, der nicht selbst mit der gewaltigen Zahl von Partituren vertraut ist, nur ein unvollkommenes Bild von dem staunenswerten Reichtum der musikdramatischen Produktion in Wien gerade in jener Epoche geben können.

Umso verwunderlicher ist es, daß das, was bisher auf dem Gebiete der Erforschung der Wiener Oper und des Oratoriums geleistet wurde, gering zu nennen ist, verglichen mit dem, was wir an Lokalforschungen über andere Städte besitzen.

Soweit dies im Rahmen einer Gesamtdarstellung möglich war, hat Schering in seiner „Geschichte des Oratoriums“ eine Übersicht über die Stellung des Oratoriums in Wien gegeben und die wesentlichen Linien der Entwicklung in richtiger Weise festgelegt, doch läßt sich die Geschichte des Oratoriums nicht von der Geschichte der Oper sondern, da stilistisch genommen, die Grenzen zwischen diesen beiden dramatischen Formen häufig völlig verschwimmende sind. Und eine, vom Gesichtspunkte der Entwicklung der Musik in Wien geschriebene Darstellung mußte das musikdramatische Schaffen jeglicher Art in den Brennpunkt der Untersuchung stellen und allen Einflüssen nachgehen, die auf dieses eingewirkt haben. Sie mußte sogar, wie aus der zusammenfassenden Studie G. Adlers über die Meßkomposition hervorgeht¹⁾, auch das rein kirchenmusikalische Schaffen mit einbeziehen, da es meistens die gleichen Musiker waren, die sich auf allen diesen Gebieten betätigten.

Für die Musikverhältnisse am Wiener Hofe ist immer noch das, weit über den Rahmen einer Monographie hinausgreifende Werk von Ludwig v. Köchel „Johann Josef Fux“ die brauchbarste Übersicht, denn seine Datierungen und Bestimmungen beruhen auf aktenmäßigem Material und den auf den Titelblättern der Textbücher und Partituren enthaltenen Angaben.

Über die der Wiener Oper vorangehende und sie beeinflussende italienische Oper besitzen wir die ausführlichen Darstellungen von Kretzschmar „Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis“ (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. VIII, 1892), von Hugo Goldschmidt „Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert“ und von Alfred Heuss „Die Instrumentalstücke des Orfeo“ und „Die venetianischen Opersymphonien“ (Sammelbände der Int. Mus. Ges., B. IV.). Für die Wiener Oper selbst kommen als hauptsächlich einführende Studien in Betracht die beiden Vorreden von Guido Adler zu den „Werken der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Josef I.“ (Separatabdruck in der „Vierteljahrschrift f. Musikw.“, Bd. VIII), zum „Pomo d'oro“ von Cesti (Denkmäler der Tonkunst i. Ö., Bd. III) und die Monographie über Draghi von M. Neuhaus (Stud. z. Musikw., I.).

Mit dem Thema des ersten Teiles der vorliegenden Studien steht in engstem Zusammenhange die Geschichte der Ouverture“ von H. Botstiber (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, Bd. IX, 1912), welcher der venetianischen, neapolitanischen Ouverture und deren lokalen Transformationen, insbesondere in Wien, einen großen Teil seiner Darstellung widmet. Da sich diese aber, dem Plane des Unternehmens entsprechend, von einer detaillierten Untersuchung und der Aufnahme eines größeren Materials illustrierender Notenbeispiele enthalten mußte, dürften die hier durchgeführten Untersuchungen in manchen Punkten zu wesentlich ergänzenden Resultaten führen.

¹⁾ G. Adler, Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, Studien zur Musikwissenschaft, IV. 1916.

Während also für manche Epochen und einzelne Erscheinungen bereits die nötige Vorarbeit geleistet worden ist, sind andere bisher im Dunkel geblieben. Zu diesen letzteren gehört vor allem die Zeit um die Wende des 17. und den Beginn des 18. Jahrhunderts, jene Zeit, in welcher der bis dahin herrschende venetianische und oberitalienische Stil allmählich der neuen Richtung weichen mußte, die von Neapel ausgehend sich unaufhaltsam überallhin verbreitete, wo die Oper gepflegt wurde.

Das Ringen dieser beiden Stilarten, in dem man, weiter gefaßt, das Ringen zweier Weltanschauungen — des pathetischen Barock mit dem graziös sentimental Rokoko — erblicken kann, gibt den Werken um 1700 ihr, von innerer Spannung zeugendes, unruhiges Gepräge, u. zw. mehr auf österreichischem und süddeutschem Boden, als in Italien selbst, weil hier auf deutschem Boden noch eine Summe autochthoner Einflüsse hinzukam, welche mit den italienischen erst in Einklang gebracht werden mußten. Außerdem kamen noch französische hinzu, die aber vor allem äußerer Art waren und sich mehr in der prunkvollen Inszenierung nach dem Vorbilde des französischen Hofes, in der Verwendung großer Chorensembles, in der Übernahme französischer Tanzformen für die Ballette, in der Ergänzung des Orchesters durch pastorale Holzblasinstrumente bemerkbar machten, als in einer innerlichen Aufnahme der französischen Art zu komponieren; selbst die Form der französischen Ouvertüre veränderte sich in Wien in gleicher Weise wie in Venedig. Das italienische Libretto, die italienische Sprache der Gesänge durchtränkten derart alle Formen mit ihrem Geist, mit ihrer Sprache des Gefühls, daß auch die französischen Einflüsse sich ihnen assimilierten.

Trotzdem bedeutet aber die Wiener Oper keine bloße Zweigniederlassung dessen, was gerade in Italien in Mode war. Zwar wurden mit Vorliebe Italiener als Komponisten berufen, doch waren es derart bedeutende Persönlichkeiten und dermaßen in eine Sphäre intensivsten Wettbewerbs gestellt, daß sie ihre Leistungen aneinander in die Höhe trieben. In trefflicher Weise hat Schering¹⁾ auf die Höhe des allgemeinen Niveaus der Komposition für das Oratorium hingewiesen. Es wurde auch mit Recht die Bedeutung des Umstandes hervorgehoben, daß die Kaiser Leopold I. und Josef I. nicht nur ein lebhaftes Interesse für die Musik an den Tag legten, sondern selbst schöpferisch tätig waren²⁾, und daher ein genaues Verständnis für die Leistungen ihrer Komponisten und Musiker hatten.

Aus diesem Grunde decken sich die Entwicklungsstadien der italienischen Oper im allgemeinen nicht völlig mit jenen der Wiener Oper. Das Entstehen neuer Richtungen hängt aufs engste mit den Regierungszeiten der Kaiser und dem Wirken führender Musiker in Wien zusammen.

Kaiser Leopold I., der 1658—1705 regierte, war ein Anhänger einer strengen, ersten Kompositionsweise, wie sie in den Werken von Pietro Andrea Ziani, Marc Antonio Cesti und besonders von Draghi hervortritt, der 1658 in Wien angestellt³⁾ wurde und von 1651 bis zu seinem Tode im Jahre 1700 ununterbrochen für den Wiener Hof schöpferisch tätig war. Seine Art zu komponieren muß dem Kaiser besonders gefallen haben, denn kein anderer Komponist kann sich mit ihm in der Zahl der Aufführungen auch nur annähernd messen. Während einer Reihe von Jahren — besonders 1670—1686 — beherrscht er fast unumschränkt den Spielplan. Nur vereinzelt finden sich neben seinen Werken solche von Felice Sances und Giovanni Battista Pederzuoli. Von 1687 finden sich Werke von Steffani, Passerini, Bernabei, Tosi, Fabbrini, Rubini, Caffi, Legrenzi, Pancotti, Poliaroli, Scarlatti, F. T. Richter, welche hie und da zwischen Aufführungen von Draghi eingeschoben werden.

¹⁾ A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, S. 195.

²⁾ S. G. Adler, *Werke der Kaiser*.

³⁾ M. Neuhaus, *Antonio Draghi, Studien zur Musikwissenschaft*, I., S. 105.

In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, als die Schaffenskraft Draghis anscheinend nachließ, beginnen Carlo Agostino Badia und Giovanni Battista Bononcini seine Rolle als Hauptkomponist zu übernehmen. Was neben ihnen an Werken von Ferdinand Tobias Richter, Alessandro Scarlatti, Andrea Conte Zabarella, Antonio Gianettini, Marc Antonio Bononcini, Giovanni Battista Lampugnani, Giovanni Bicilli aufgeführt wurde, fällt kaum in die Wagschale und war vor allem nicht richtunggebend.

Mit dem Jahre 1700 tritt aber darin eine Wendung durch den Tod Draghis ein. Die durch sein Ableben freigewordene Kapellmeisterstelle wurde dem bisherigen Vizekapellmeister Antonio Pancotti übertragen und an dessen Stelle aus Venedig Marc Antonio Ziani berufen, der bereits 1698 die Aufmerksamkeit des Kaisers mit einem Oratorium auf sich zu lenken verstanden hatte.¹⁾

Marc Antonio Ziani gehört unstreitig zu den stärksten Erscheinungen der älteren Wiener Schule. Köchels etwas zurückhaltende Beurteilung²⁾ seines Schaffens muß daher berichtigt werden, wie dies für die Oratorien Zianis Schering auch bereits getan hat.³⁾ Seine Kompositionen haben noch etwas vom Geiste der Blütezeit der venetianischen Oper an sich, von ihrer scharf umrissenen, prägnanten Ausdrucksweise, die sie befähigt, mit wenigen Takten eine dramatische Situation klar hinzustellen, während Komponisten wie Badia z. B. gerade diese Fähigkeit mangelt und ihn zu einer oft unangemessenen Weitschweifigkeit veranlaßt.

Mit dem Tode Kaiser Leopold I. im Jahre 1705 und der Thronbesteigung durch Josef I. (1705—1711) beginnt eine Zeit noch gesteigerter Tätigkeit auf dem Gebiete der Oper und des Oratoriums. Schwere Sorgen, wie die Türkenbelagerung Wiens im Jahre 1683, waren in weite Ferne gebannt; eine glänzende Hofhaltung deutete bereits äußerlich auf eine leichtere, frohe Lebensführung. Mit der Vermehrung der Hofkapelle war die Möglichkeit einer noch prunkvolleren Orchestrierung der aufzuführenden Werke gegeben und die Zahl der Novitäten wurde auf jährlich 12 bis 14 erhöht.

1) Dieses Oratorium — es handelt sich um *Il giudizio di Salomone*, dessen Aufführung A. v. Weilen in seinem Verzeichnis der von 1629—1740 in Wien zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien in das Jahr 1700 setzt — liegt in einem Prachtband in rotem Samt vor. Die Handschrift selbst ist die Niederschrift Zianis in einer klaren, aber keineswegs kalligraphischen Notenschrift. Dagegen ist die folgende Widmung an den Kaiser mit sorgfältigster Antiqua geschrieben.

Sacra Cesarea Maestà.

Io son sicuro, che questa è una spezie di colpa, l'interrompere con una offerta sì poco considerabile, qual'è questa mia Musicale fatica, le cure importanti, che la Vostra Sacra Cesarea Maestà intraprende continuamente: per la buona fortuna de suoi Vassali, e per la gloria del Christianesimo. Mà anche à Voi Augusto Invittissimo, è bon noto, che nulla V'è di più naturale quanto l'amar ciecamente: suoi parti, ed' io spero che condonerà la Vostra Grand' Anima à questa inclinazione così commune à ciascuno, il desiderio che hò di render questa mia opera la più illustre d' ogn' altra, netta gloria, che la hò destinata di umiliar ve la à i piedi.

Non è però questo il solo motivo, che le hà scielto un sì gran mecenate. Io dovevo consecrarla alla Vostra Sacra Cesarea Maestà, e per l'argomento che come Sacro sodisferà alla pietà del Suo Genio, e come divoto simboleggio si bene la mia profonda osservanza.

Sò che ancora tal volta suol divertirsi la sua gran mente frà le armonie più suavi, e frà i concerti più dolci onde ne hanno avuto in così Grande Imperatore tutte le bell' arti un favorevole patrocinio. Con questa fiducia io le presento questa mia debolezza non perchè la giudichi degna del suo alto riflesso, mà perchè con l' esempie d' altri miei Musicali componimenti, m' affido d' ottenerne un generoso compatimento. Ella con questo reseritto non invidierà qual si sia maggiore fortuna, ed io avrò molto di parte nella sua gloria, poichè seco avrò l' onore di dedicarmi alle Auguste Piante . . .

Della V. S. C. M.

Um^{mo} Dev^{mo} Osseq^{mo} Servitore

Marc' Antonio Ziani.

²⁾ Köchel, J. J. Fux, S. 77 f.

³⁾ A. Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 198 f.

Bei einer derart gesteigerten Zahl war es natürlich nicht mehr möglich, daß ein einziger Künstler fast das ganze Repertoire bestritt, wie dies Draghi, wenigstens während einer Reihe von Jahren getan hatte, es mußten neue Komponisten gewonnen werden oder Werke anerkannter italienischer Musiker aufgeführt werden.

Im Jahre 1705 wurden der Hoftrauer wegen bis auf ein kleines Festspiel von Bononcini nur Oratorien gegeben; u. zw. von Catherina Benedicta Grazianini, Giovanni Legrenzi, Marc Antonio Ziani, Attilio Ariosti und J. J. Fux; jeder Komponist kam nur mit einem Werke zu Wort. Das folgende Jahr weist allerdings wieder sechs Werke von Ziani auf, daneben finden sich aber auch Badia mit zwei, Antonio Bononcini mit zwei, Giov. Batt. Bononcini und Attilio Ariosti mit je einem Werke vertreten.

Zweimal taucht auch bereits der Name Francesco Contis auf, der zusammen mit Johann Josef Fux und Antonio Caldara der Zeit von 1711 bis 1730 das Gepräge geben sollte.

In den Jahren 1707 und 1708 liegt die musikdramatische Produktion hauptsächlich in den Händen von M. A. Ziani, C. A. G. Badia, Giov. Bononcini und Attilio Ariosti; mehrfach vertreten sind auch Camilla de Rossi, Antonio Bononcini und J. J. Fux; daneben werden einzelne Werke von Pietro Baldassari, Jac. Greber und Domenico Nanini aufgeführt.

In einer Oper „Atenaide“, die 1709 gegeben wurde, rührt, wie dies manchmal geschah¹⁾, jeder Akt von einem anderen Komponisten her, u. zw. hat den ersten Akt A. Fiore, den zweiten A. Caldara, den dritten F. Gasparini komponiert. In diesem Werke begegnet uns am Wiener Hofe zum erstenmal der Name Antonio Caldaras, der als Komponist von Opern, Oratorien, Kirchen- und Kammermusik gleich Bedeutendes geleistet hat und während seiner zwanzigjährigen Tätigkeit am Wiener Hofe eine erstaunliche Schaffensleistung vollbrachte. Dafür, daß er schon vor seiner Anstellung in Wien im Jahre 1716 einen bedeutenden Ruf genossen haben mußte, spricht deutlich der Umstand, daß dort von ihm seit 1709 fast jedes Jahr Werke gespielt wurden.

Dieser Eintritt Caldaras in das Wiener Operschaffen bedeutet den Beginn einer neuen Ära, der Vorherrschaft einer gewandteren, flüssigeren, nicht so sehr in die Tiefe als in die Breite gehenden Schreibweise. Stilistisch entsteht damit eine Richtung, die mehr und mehr nach den Prinzipien der neapolitanischen Schule komponiert, ohne jedoch die letzten Konsequenzen, was die Brillanz der Stimme, Glätte der Faktur, Einfachheit der Instrumentation betrifft, aus dem Neapolitanismus zu ziehen; dazu hatte der venezianische Stil zu festen Fuß gefaßt, und entsprach mehr der heimischen Kunstauffassung, dazu bestand doch ein zu großer Abstand zwischen der kulturellen Stellung der Oper in Neapel und in Wien. Man ging in Neapel unter anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen zu einer Oper als in Wien; dort wurde die Kunst immer populärer, hier blieb sie bis in die Zeiten, wo an die Schöpfung einer Nationaloper gegangen wurde, exklusiv aristokratisch.

Alle die charakteristischen Züge dieser Übergangszeit, deren feinste Details sich bis in die letzten Verästelungen des formalen Aufbaues verfolgen lassen, treten am augenfälligsten in dem äußeren Partiturbilde entgegen; in der Instrumentation selbst und in der Art, wie die Komponisten die Instrumentation zu Papier brachten. Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Partituren des Generalbaßzeitalters nur ein unvollkommenes Bild der Instrumentation geben; daß zur Ausführung des Basso Continuo eine Reihe von Instrumenten herangezogen wurden, deren Auswahl und Zahl sich nach dem Ort der Ausführung und den vorhandenen Mitteln richtete. Darüber hinaus war aber die Notierung besonders in der Frühzeit der Oper und späterhin noch bei einigen konser-

1) Vergl. Köchel, J. J. Fux, S. 93.

vativeren Meistern nur die Wiedergabe der äußersten Konturen der Stimmführung. Die nachstehende Aufzeichnung eines Ritornells, welches den „Sieben Altern“ von Johann Heinrich Schmelzer aus dem Jahre 1680 entnommen ist, zeigt deut-



lich, daß es dem Komponisten nur darum zu tun war, in der Partitur das imitatorische Verhältnis der Oberstimme zum Baß festzulegen; er schrieb erstere nur insoweit auf, als der Baß pausierte. Wollte man bei einer Aufführung derartige Ritornelle, wo eventuell nur der Baß notiert ist, lediglich mit den Continuoinstrumenten ausharmonisieren, so würde man diese Stellen unrichtig interpretieren; man hat sie vielmehr mehrstimmig für Streichinstrumente auszusetzen, und dann erst in Verbindung mit den Continuoinstrumenten zu spielen. Noch merkwürdiger ist der Umstand, daß Schmelzer nicht einmal den Chorsatz, wenn er keine großen Schwierigkeiten bot, ausschrieb, sondern nur Sopran- und Baßstimme notierte und mit der Bemerkung à 7 die Zahl der Chorstimmen lediglich andeutete.

Antonio Draghis Opern und Oratorienpartituren leiden besonders unter der stenographischen Kürze der Notierung. Wir hätten ein viel deutlicheres Bild von seinem Schaffen, wenn er sich, wie seine Zeitgenossen, zu einer etwas ausführlicheren Niederschrift Zeit genommen hätte.

Anders gingen die Musiker vor, wenn sie Werke schrieben, die nicht in der Stadt, in der sie gewöhnlich wirkten, aufgeführt wurden. So wurde z. B. im Jahre 1650 ein *Dramma musicale* von Giuseppe Zamponi als „*Applauso alle nozze Augustissime della Maestà di Filippo di Spagna et Maria Anna d' Austria Rappresentato nella Sala Regia di Bruselles*“ zur Vermählung Philipp IV. mit Erzherzogin Marianne in Brüssel aufgeführt. Diese Partitur ist nicht nur auf das Genaueste ausgeschrieben, sondern auch mit aquarellierten Szenenbildern reich ausgestattet. Die „*Sinfonia per Introduzione del Prologo*“ ist sechsstimmig in Partitur gebracht und beim Basso Continuo sind, was man nur selten findet, genau die mitwirkenden Instrumente notiert. Die Besetzung lautet: *Violino I, II, III. Viola da braccio I, II, Cembali.*

In dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zeigen sich allenthalben die Bestrebungen, das Partiturbild klarer zu gestalten und dieser Prozeß kann um 1708 als abgeschlossen gelten. In diesem Jahre ist im Wesentlichen — sieht man von gewissen, der Raumersparnis dienenden Zusammenziehungen von Bläsern und Streichern auf ein System ab — das Partiturbild erreicht, welches uns einen Einblick in die Verteilung der Instrumente innerhalb des Werkes ermöglicht. Es kommt zu einer gewissen Gleichmäßigkeit in der Instrumentation, so daß z. B. zwischen dem Partiturbild der *Rappresentazione sacra „Il mistico Giobbe“* aus dem Jahre 1704 oder des Oratoriums „*La morte vinta sul Calvario*“ 1706 von Marc Antonio Ziani und dem Partiturbilde aus dem Oratorium „*La colpa originale*“ von Francesco Conti aus dem Jahre 1718 ein größerer Unterschied besteht, als zwischen diesem und einer Oper von Gluck aus der Zeit um 1750.

Während in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, und besonders knapp nach 1700 das Bestreben vorherrscht, durch Heranziehung konzertanter Instrumente, durch den Wechsel von Concertino und Grosso im Streicherkörper Abwechslung zu schaffen, treten derartige Bestrebungen vom zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts allmählich zugunsten einer einheitlichen Ausgestaltung des Streicherkörpers mit selbständiger Führung jeder einzelnen Stimme zurück; es formt sich der Orchesterkörper, der auf

der dominierenden Stellung der Streicher beruht und die Bläser entweder gruppenweise zur Verstärkung des Vollklangs oder solistisch zur Charakteristik des Ausdrucks heranzieht; nur vereinzelt wird das ältere Prinzip beibehalten, einzelne konzertante Instrumente bei besonders wirkungsvollen Arien heranzuziehen, wie z. B. im „*Criolano*“ 1717 von Caldara (Violoncell), in „*La colpa originale*“ 1718 von Franc. Conti (Tenorposaune), in „*Assalone*“ 1720 von Caldara (2 konzertante Violinen), im „*Davide perseguitato*“ 1723 von Franc. Conti (Theorbe) in „*La morte e Sepoltura di Cristo*“ 1724 von Caldara (Schalmei, Posaunensolo, Violinsolo) usw. Aber fast immer sind es da die in archaisierender Weise komponierten Oratorien und *Rappresentazione sacre*, und nicht die Opern, die derartige instrumentale Besonderheiten aufweisen. Ich habe bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen,¹⁾ daß die Wiener Schule im Oratorium an diesen Resten einer barocken Instrumentation festgehalten, und damit über die Klassik hinweg den Bogen zur Romantik gespannt hat. Noch bei Bonno findet sich der Scialmò oder der Arciliuto genau so verwendet, wie bei Giov. Bononcini, Ariosti, Camilla de Rossi; und an Stelle der geteilten, in Terzen gehenden Violoncelle muß man nur Viole da Gamba setzen, um den gleichen Instrumentaleffekt anzutreffen wie bei Marc Antonio Ziani oder Giov. Bononcini.

Derartige Verwendungen einzelner Instrumente bilden aber, wie erwähnt, die Ausnahme und bleiben auf gewisse Stellen beschränkt, die szenisch besonders hervorgehoben werden sollen. Die überwiegende Zahl der Arien und Instrumentalstücke stützt sich, entsprechend den Forderungen des von Neapel ausgehenden neuen Stils, auf den Streicherkörper, der in seiner weiteren Ausbildung und in der veränderten Behandlung der Bläser allmählich die Continuoinstrumente wie Theorbe, Arciliuto, Mandolino und selbst das Cembalo verdrängt.

2.

Es sollen nun auf Grund des in der Hofbibliothek zu Wien befindlichen reichen Materials ein Überblick über die Entwicklung der Oper und des Oratoriums in der Zeit von 1660—1708 gegeben werden, d. h. vom Beginn einer regelmäßigen einheimischen dramatischen Produktion bis zum Eintritt Caldaras in das Wiener Opernschaffen, bis zur Epoche jener Höhenentwicklung der Wiener dramatischen Musik, die mit den Namen Fux, Conti und Caldara verknüpft ist. Dabei ist ein Schwergewicht in der Behandlung denjenigen Perioden zugewandt, in welchen sich bedeutsame Übergänge vollziehen, wie der Zeit zwischen 1660—1670 und der Zeit vom Tode Draghis bis zum Auftreten Caldaras. Denn es zeigt sich, daß für beide Epochen, in deren ersteren sich die Assimilierung des venetianischen Stiles mit den Erfordernissen der Gelegenheitskomposition, sowie der letzteren, in der sich die endgültige Durchdringung der stets etwas konservativeren Wiener dramatischen Musik mit dem neuen Geist vollzieht, keine generellen Regeln und Beobachtungen aufstellen lassen, und daß fast jedes Werk neue unerwartete Züge aufweist. Allerdings muß man vor allem in prinzipieller Weise scheiden: erstens zwischen Opern und Oratorien, zweitens zwischen der Entwicklung der instrumentalen und vokalen Formen, die sich nicht völlig gleichzeitig und gleichmäßig vollzieht.

Mit der Bezeichnung Oper und Oratorium sind nur mit umfassenden Sammelnamen die Gegenpole zweier Arten der vielfach verzweigten Gattungen dramatischer Kompositionen benannt. Die Oper ist stets neuerungssüchtiger, strebt mehr der Mode nach, als das Oratorium; sie ist daher in der formalen und inhaltlichen Entwicklung der letzteren Gattung fast um ein Jahrzehnt voraus. Noch konservativer, fast archaisierend sind die kleinen geistlichen Aufführungen für den Karfreitag, die Sepolcra, beschaffen.

¹⁾ Giuseppe Bonno, Sammelb. d. I. M. G., XI., 3. Heft.

Bei der Besprechung der musikalischen Formen der Opern und Oratorien wird nur zwischen diesen beiden Hauptgruppen, den geistlichen und weltlichen Dramen mit Musik geschieden werden, ohne auf eine weitere, ins Detail gehende Unterscheidung einzugehen. Nun sind mit diesen Namen tatsächlich nur Hauptunterscheidungsmerkmale der Stoffwahl gegeben, ohne aber etwas formal Bestimmendes auszusagen. Gerade hierin gebot die dramatische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts über eine derartige Fülle von Nuancen, daß wir heute kaum imstande sind, überall die Unterschiede zwischen diesen einzelnen Formen der Opern- und Oratorienichtung feststellen zu können, eine Arbeit übrigens, die mehr von literarhistorischer als musikhistorischer Seite zu leisten sein wird. Es seien hier nur die hauptsächlichsten Bezeichnungen der zur Gruppe der Opern und Oratorien gehörenden Werke, welche im 17. und 18. Jahrhundert in Wien aufgeführt wurden, in alphabetischer Ordnung angeführt, und für jede Form ein konkretes Beispiel gegeben.¹⁾

I. Opern.

Applauso per musica (Draghi, Amor vittorioso. 1678.)	Favola pastorale p. musica (Wagenseil, Euridice. 1750.)
Applauso poetico (Badia, La gara de i Beni. 1700.)	Festa musicale (Maccioni, L'arpa testante. 1653.)
Azione drammatica (Orlandini, Le nozze di Perseo e d' Andromeda. —)	Festa per le nozze.
Azione pastorale (Salieri, Daliso e Delmita. 1776.)	Festa pastorale (Albinoni, Il nascimento d' Aurora.)
Azione teatrale per musica (Gluck, La corona. 1765.)	Festa teatrale per musica (Bertali. 1660.)
Azione tragica per musica (Rauzzini, Piramo e Tisbe. 1755.)	Festa per musica (Predieri, Il sogno di Scipione. 1739.)
Componimento per musica (J. J. Fux, Il mese di Marzo. 1709.)	Introduzione d' una festa (Pederzuoli. 1684.)
Componimento per camera (Porsile, Il tempio fermato. 1721.)	Introduzione ad un regio balletto (P. A. Ziani, L'Ellice. 1666.)
Componimento drammatico (G. Reutter, La Gara. 1755.)	Intermezzo tragico (Hasse, Piramo e Tisbe. —)
Componimento drammatico pastorale (Gluck, La danza. 1755.)	Intermezzi musicali (Sances, Mercurio esploratore. 1662.)
Componimento pastorale eroico (Fux, La decima fatica d' Ercole. 1710.)	Intermezzo (Pergolese, La serva padrona. 1647.)
Composto in musica (Gianettini, Echo ravvivata. 1681.)	Invenzione d' un torneo (1647.)
Comedia burlesca (Draghi, Il Basilisco. 1692.)	Invenzione drammatica (— Il Pelope geloso. 1659.)
Comedia per musica (Caldara, Sancho Pansa. 1733.)	Mascherata (Draghi, Il trionfo del Carnevale.)
Comedia ridicola (Draghi. 1667.)	Melodrama (A. Scarlatti, Telemaco. 1717.)
Comediotta per il . . . (Draghi, Il ringiovenito. 1691.)	Musica di camera (Capellini. — 1679.)
Composizione per musica (Pederzuoli, Didone costante. 1685.)	Musica per una festa nel carnevale (Pederzuoli. 1686.)
Dramma per musica (Cesti, La Semirami. 1667.)	Musica per prologo (Draghi, Le nozze di Mercurio. 1685.)
Dramma giocoso (Gazzaniga, Il calandrano. 1771.)	Musica per la festa . . . (Leopold I. 1695.)
Dramma eroicomico (Paisiello, Il re Teodoro. 1784.)	Musica per la nascita (G. Bononcini, La gara delle quattro stagioni. 1699.)
Dramma tragicomico (Salieri A., Axur. 1788.)	Musica da rappresentarsi (Jomelli, Didone abbandonata. 1763.)
Epitalamio musicale (Draghi, I pianeti benigni. 1689.)	Musica per uscita del parto (Draghi, Fuoco eterno. 1674.)
Favola drammatica (Cavalli, Egisto. 1642.)	Opera in musica (Draghi, Benchè vinto. 1670.)
Favola boschereccia (Badia, Il Narcisso. 1699.)	Opera bernesa (Guglielmi P., Il ratto della Sposa. 1766.)
	Opera buffa (Gazzaniga, L' isola d' Alcina. 1774.)
	Opera serioridicola per mus. (Caldara, Don Chisciotte. 1727.)
	Opera tragicomica (La simpatia nell' odio. 1664.)

¹⁾ Einen allgemeinen Überblick über „Geschichtliche Opernbezeichnungen“ hat R. Haas in der Festschrift für H. Kretschmar 1918 geboten.

Operetta (Bertali, amor. 1664.)	Serenata per il nome . . . (Albinoni, Il nome glorioso. 1724.)
Pastorale (Caldara, Nigella e Nisc. 1726.)	Servizio di Camera (Reinhardt, L' Eroe immortale. 1707.)
Poemetto drammatico pastorale (M. A. Ziani, La Flora. 1706.)	Trattenimento carnevalesco (Badia, Cupido fuggitivo. 1700.)
Ricreazione burlesca (P. A. Ziani.)	Trattenimento musicale (A. Draghi. 1674.)
Ricreazione carnevalesca (Draghi, La mascherata. 1666.)	Trattenimento per musica (Badia, Diana rappacificata. 1705.)
Scherzo drammatico (Caldara, La pazienza di Socrate. 1731.)	Tragicomedia per musica (Conti, Alessandro in Sidone. 1721.)
Scherzo scenico (La fede costante. 1697.)	
Scherzo musicale (P. A. Ziani, La congiura del vizio. 1663.)	

II. Oratorien.

Azione sacra per musica (Porsile, Due Re. 1731.)	Ossequio musicale (Schmeltzer, La urna della sorte. 1677.)
Azione tragico-sacra per musica (Reutter, Bersabea. 1729.)	Rappresentazione all' s ^o Sepolcro (Draghi, La virtù della croce. 1697.)
Azione sepolcrale (Draghi, Li sette dolori.)	Rappresentazione sacra all' Santissimo sepolcro (Draghi, L' eternità soggetta al tempo. 1683.)
Componimento sacro per musica (Porsile, Moisé. 1735.)	Sepolcro da recitarsi (Sances, Le sette consolazioni. 1670.)
Oratorio (Porsile, L' esaltazione di Salomone, 1707.)	

Sieht man von den hauptsächlichsten Bezeichnungen wie *Dramma per musica*, *Favola boschereccia*, *Intermezzo*, *Musica per . . .*, *Azione sacra*, *Oratorio* und *Sepolcro* ab, so wird man finden, daß die meisten der übrigen Benennungen, wenn sie auch während der ganzen Zeit zwischen 1660 und 1780 verstreut vorkommen, in einigen wenigen Jahren immer zur Mode werden; so taucht im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Bezeichnung *Tragicomedia* plötzlich auf, hält sich einige Jahre, und tritt dann wieder zurück, um anderen Benennungen Platz zu machen. Ebenso steht es mit der *Opera serioridicola* oder dem *Dramma giocoso*.

Dieser Wechsel der Bezeichnungen hat natürlich seine tieferen Gründe und hängt einerseits mit der ästhetischen Auffassung der jeweiligen Epoche vom Zweck und von den Aufgaben des Musikdramas zusammen, andererseits mit den örtlichen Bedingungen, durch welche das betreffende Werk an eine bestimmte Ausführung (Stoffwahl, musikalische Mittel, Zahl der Sänger) gebunden war.

Auf alle diese Dinge wird eine literarhistorische Bearbeitung dieser Epoche Rücksicht zu nehmen haben; von ihr ist erst die volle Klarlegung der formalen Anlage der musikalischen Dramen auch in musikalischer Beziehung zu erwarten.

* * *

Auch zwischen dem Stil der Instrumentalstücke und der Gesänge besteht ein Unterschied, der erst in der Epoche Fux—Conti—Caldara ausgeglichen wird. Der Instrumentalstil entwickelt sich später als der Arienstil, sucht aber in verhältnismäßig kurzer Zeit diesen Vorsprung einzuholen. In den ersten Opern der Wiener Schule ist man sich sowohl bei den einleitenden Symphonien wie bei den Ritornellen im Unklaren, ob sie für Streicher oder Bläser gedacht sind; gegen 1680—1690 beginnt sich ein deutlicher Unterschied zwischen beiden Gattungen zu entwickeln, ferner wird eine engere Verbindung zwischen den vokalen und instrumentalen Partien der Arien angebahnt. Infolge dieser schnelleren Entwicklung der Instrumentalpartien sind die Instrumentalstücke ein subtileres Werkzeug für die Forschung, an denen die Qualitäten des Komponisten leichter zu beobachten sind, als an den, vom Inhalt und der Qualität des Textes abhängigen vokalen Partien, obwohl letztere wiederum ein ungleich reicheres Material liefern, als die Instrumentalstücke.

3.

Aus all diesen Untersuchungen läßt sich wenigstens in Umrissen ersehen, wie sich die Opern und Oratorien vorbereiteten, zu denen P a r i a t i, Z e n o und Metastasio die Dichtungen, F u x, C o n t i und Caldara die Musik schrieben.

Der leichteren Orientierung halber sei vorerst, bevor auf das eigentliche Thema unserer Untersuchungen eingegangen wird, eine Übersicht über die für Wien und in Wien schaffenden Musiker gegeben und die Stellung skizziert, welche die am Wiener Hofe angestellten Musiker gegenüber der von außen kommenden Produktion einnahmen, die entweder aus Werken bestand, die bei ihrer Aufführung in Italien Aufsehen erregt hatten, und daher auch dem Wiener Hofe vorgeführt werden sollten, oder aus Arbeiten von Musikern, die sich um eine Anstellung in Wien bewarben, und zu diesem Zwecke ihre Opern, meist prächtig gebunden, einreichten.

In den ersten Jahren des Bestandes von Aufführungen in Wien, von 1629—1649 wurde wohl alles von außenher bezogen. Erst mit der Anstellung Bertalis als Kapellmeister und Sances als Vizekapellmeister hatte man Musiker gewonnen, mit deren Hilfe ein eigenes Opernschaffen in Wien entstand. Man führte zwar 1650 den „*Giasone*“ von Cavalli und den „*Ulisse errante*“ von Zamponi, 1653 die „*Arpa festante*“ des am Münchner Hof wirkenden Maccioni auf, die übrige Produktion bis zum Jahr 1660 scheint aber gänzlich von Bertali und Sances bestritten worden zu sein, mit Ausnahme des im Jahre 1657 aufgeführten Festspiels „*Gli amori d' Alessandro Magno e di Roxane*“ von dem an der Hofkapelle vorübergehend angestellten Organisten Arrigoni. In der Folgezeit läßt die Schaffenskraft Bertalis nach und endet mit der „*Contesa dell' aria e dell' acqua*“, welche zur Vermählung Leopold I. mit Margarethe von Spanien 1667 aufgeführt wurde. Doch war für ihn ein vollwertiger Ersatz in Antonio Draghi¹⁾ gewonnen, der seit 1663 als dramatischer Komponist für Wien tätig ist. Von 1662—1666 hält sich Pietro Andrea Ziani in Wien auf, der anscheinend von Bergamo, wo er seit 1657 Kapellmeister an S. Maria Maggiore gewesen war, über Venedig hieher kam und bei der verwitweten Kaiserin Eleonora die Kapellmeisterstelle übernahm²⁾. Er schrieb in dieser Zeit eine Reihe von Werken, in denen er die Traditionen der Venetianer, speziell Cavallis, dessen Nachfolger an der Markuskirche er wurde, in gediegener Art weiterführte. Als er sich 1666 nach Dresden begab, hatte man in Cesti einen neuen glänzenden Vertreter der Venetianer Schule akquiriert, so daß der Wiener Hof schon zu dieser Zeit über eine Reihe der ersten Kräfte verfügte. Nimmt man hinzu, daß Johann Heinrich Schmelzer die Ballette zu den Opern schrieb³⁾, so ist leicht zu ermesen, daß die Festlichkeiten zur Feier der Hochzeit Leopold I., in deren Mittelpunkt das prachtvolle, vom Kaiser selbst mitgerittene Roßballett von Bertali mit den Fanfaren von Schmelzer, die Aufführung der Festopern „*Il pomo d' oro*“ von Cesti⁴⁾ und „*La monarchia latina trionfante*“ von Draghi standen, keinen Einzelfall bedeuten, sondern aus den natürlichen Kräften der Musik am Wiener Hofe hervorgingen. Neben diesen Musikern ersten Ranges waren noch der Sopranist Vismarrì und Gius. Tricarico, Kapellmeister der Kaiserin Eleonora, und von auswärtigen Künstlern Tiberti, Abbatini aus Rom und Boretti, Kapellmeister am Hofe von Parma, tätig, die mit einzelnen Werken zu Wort kamen.

1) Vergl. M. Neuhaus, A. Draghi, Studien z. M. I., S. 105.

2) Über die Wiener Opern Cestis vor seiner Anstellung bei Hof vergl. meine Abhandlung: Zwei Studien zur Geschichte der Oper im XVII. Jhd. Sammelbände d. Int. Mus.-Ges., XV., S. 124—154.

3) Vergl. meine Abhandlung „Die Ballett-Suiten von J. Heinrich und A. A. Schmelzer.“ Sitzungsberichte der Kais. Akademie d. Wissensch. i. Wien, 1914, S. 51 ff. und 74 ff.

4) Adler, Il pomo d' oro. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. III 2, und IV 2.

Cesti verließ 1669 Wien und in dem Jahrzehnt von 1670—1678 nahm Draghi als Komponist die erste Stelle; 1673 und 1674 werden nur seine Werke gespielt. 1670 werden außerdem zwei Werke von Sances und eines von Bicilli, Kapellmeister an der Chiesa nuova in Rom, 1671 eine Rappresentazione sacra von Sances, 1672 je eines von Antonio Sartorio und Giovanni Bonaventura Viviani aufgeführt; beide nicht in Wien tätig. Von 1675—1680 kommen neben Draghi vor allem J. H. Schmelzer und Pederzuoli, Kapellmeister der Kaiserin Eleonora in Betracht. Auch der Kaiser Leopold I. beteiligt sich in diesen Jahren, teils mit vollständigen Werken, teils mit eingelegten Arien, lebhaft an dem Schaffen seiner Zeit. Mit einzelnen Werken kommen Sances, Pagliardi aus Florenz, Kapellmeister des Großherzogs von Toskana und nach 1665 Kapellmeister in Rom, Pasquini, Melani aus Pistoja, Kapellmeister zu S. Petronio in Bologna und nach 1660 von S. Maria Maggiore in Rom, der an der Hofkapelle seit 1665 tätige Organist Capellini, ferner Fabbrini, Kapellmeister an der Kathedrale von Siena, und Serini aus Cremona in Betracht.

Im folgenden Jahrzehnt, zwischen 1680 und 1690, steht wieder Draghi an erster, Pederzuoli an zweiter Stelle. Auch Leopold I. ist wieder mit zahlreichen Kompositionen, besonders in den Jahren 1681—1686 vertreten; selbst aus dem Jahre der Türkenbelagerung liegt ein heiteres Spiel, „Der thoreichte Schäffer“, vor. Auch Bernabei aus Rom, von 1677 Hofkapellmeister in München, beginnt im Spielplan eine gewisse Rolle einzunehmen. Daneben werden vereinzelt Werke von Caproli, dem Altisten Castelli, Serini, C. F. Polaroli aus Brescia, Schüler von Legrenzi, der an S. Marco als Sänger, Organist und endlich als Vizekapellmeister tätig war, von Passerini aus Bologna, Kapellmeister daselbst zu S. Francesco, Gianettino aus Venedig, Kapellmeister am Hofe von Modena, und Pancotti, seit 1665 als Altist an der Hofkapelle, gegeben. Aber auch Größen wie Alessandro Scarlatti, Steffani und Tosi sind vertreten.

Auch in den folgenden Jahren, bis zu seinem Tode 1700, behält der unermüdete Draghi die Führung; Bernabei dagegen schreibt nicht mehr für Wien und der Name Pederzuolis verschwindet. Auch der Kaiser ist nicht mehr so tätig wie im vorangegangenen Jahrzehnt. Dagegen begann 1694 Carlo Agostino Badia für Wien zu schreiben, dessen leicht fließende Erfindung anscheinend dem Geschmacke des Kaisers und des Hofes entsprach; denn er wurde als erster 1696 zum Hofkomponisten ernannt und entfaltete von da an ein äußerst reges Schaffen. Auch der Organist Ferdinand Tobias Richter schreibt in den Jahren 1694—1697 mehrere dramatische Werke in einem prunkvollen, an Schmelzer gemahnenden Stil.

Von 1697 an beginnen Marc Antonio Bononcini aus Modena, Kapellmeister des Herzogs von Modena, und von 1699 an sein Bruder Giov. Battista, Kapellmeister in Bologna, der dann 1700—1711 als Hofkomponist in Wien angestellt wurde, für Wien zu schreiben. Neben diesen Musikern, welche den Hauptteil der dramatischen Komposition besorgen, kommen noch mit einzelnen Werken zur Aufführung: Steffani, Legrenzi, A. Scarlatti, Polaroli, Pancotti, seit 1665 Altist an der Hofkapelle und von 1697 an Vizekapellmeister, Gianettini, Zabarella, Lampugnani, Gabrielli detto Menghino dal Violoncello aus Bologna, gestorben 1690 in Modena und Bicilli, Kapellmeister an S. Giovanni di Laterano und Chiesa nuova in Rom.

Um 1700 ändert sich das Bild völlig durch den Tod Draghis und die Berufung von Marc Antonio Ziani aus Venedig als Vizekapellmeister. Hinsichtlich der Produktion stehen in dem Zeitraum von 1700—1708 Badia, Ziani und Giov. Batt. Bononcini an erster Stelle; von 1703—1709 entfaltet der Dominikanermönch Attilio Ariosti aus Bologna, 1698—1705 Hofkomponist und Kapellmeister in Berlin, eine reiche Tätigkeit. 1700 taucht auch schon der Name von J. J. Fux auf, der in den folgenden Jahren einzelne Opern oder auch Ouvertüren zu den Opern anderer Musiker

schrrieb. Merkwürdig reich sind in dieser Zeit auch Werke von Frauen, anscheinend geistlicher Stiftsdamen, vertreten. 1703 wurden „*Le sacre visioni di S. Teresia*“ von Maria Anna di Raschenau, 1705 ein „*San Gemignano*“ von Cath. Benedicta Grazianini aus Modena, zwischen 1707—1710 mehrere Werke von Camilla de Rossi aus Rom aufgeführt. Außerdem finden sich vereinzelte Werke von: Franc. Ant. Pistocchi aus Bologna, der seine Stelle als Kapellmeister beim Markgrafen Friedrich III. von Ansbach 1700 verließ und sich vorübergehend in Wien aufhielt, wo er die Oper „*Le rise di Democrito*“ schrieb. Mit ihm scheint Giuseppe Torelli gereist zu sein, der ebenfalls 1700 seine Stelle in Ansbach verließ und mit Pistocchi nach Bologna kam. Für seine Anwesenheit in Wien spricht das Oratorium „*Adam auss dem Irrdischen Paradiess verstoßen*“, welches ebenfalls in Wien aufgeführt wurde; ferner von Bicilli, Polaroli, P. F. Tosi aus Bologna, dem Autor der Gesangschule, der 1705—1711 während der Regierung Josef I. als Hofkomponist angestellt war, von C. P. Conte Capacelli Albergati aus Bologna, der seit 1687 in Diensten Leopold I. stand, Franc. Gasparini aus Camajore bei Lucca, dem Schüler Corellis und Pasquinis, Kapellmeister in Venedig und Rom, von Gianettini, Baldassari aus Rom, Greber, der in London im Haymarket das „*Indian pastoral*“ 1705 und „*Temple of love*“ 1706 aufführte und Naino, Violinist der Hofkapelle.

Seit 1706 beginnt auch Francesco Conti, der als Theorbist an der Wiener Hofkapelle Weltruf erlangte, seine Tätigkeit als Opern- und Oratorienkomponist und 1709 begegnet uns in der Oper „*Atenaide*“ als Verfasser des zweiten Aktes Antonio Caldara.

Eine Tabelle, welche die Jahre 1660—1708 umfaßt, möge den Anteil der verschiedenen Komponisten graphisch deutlicher vor Augen führen. Sie richtet sich nach Verzeichnis von Weilen und kann die undatierten Werke, die dort im Anhang enthalten sind, nicht berücksichtigen. Es kommt bei dieser Zusammenstellung weniger auf eine absolute Vollzähligkeit an, als auf die Verdeutlichung, in welcher Weise sich die Produktion auf die einzelnen Jahre und auf die einzelnen Autoren verteilt hat. Das erste Vorkommen eines Namens ist durch einen vorgesetzten * bezeichnet. Die Ziffern hinter dem Namen weisen auf die Zahl der in dem betreffenden Jahre aufgeführten und erhaltenen Werke hin; Ziffern in Klammern bedeuten die Zahl der Werke, die nur im Partiturverzeichnis überliefert sind. Die Namen der in Wien angestellten Musiker sind gewöhnlich, die der auswärtigen Musiker, deren Werke übersandt wurden oder die sich nur vorübergehend in Wien aufhielten, cursiv gesetzt.

Wiederholungen eines bereits aufgeführten Werkes sind nicht verzeichnet. Ebenso fehlt die Aufnahme einzelner eingelegter Arien Kaiser Leopold I. und der den Opern angefügten Ballettmusik.

1660.	Bertali 1	*P. A. Ziani 1		*Leopold I. 1	*Vismarri 1		
1661.	Bertali 1					*Tricarico (1) 1	*Tiberti (1)
1662.		P. A. Ziani (1) 1	*Draghi 1		Sances (1) 1	Tricarico (1) 1	*Boretti (1) 1 *R. Cesti 1
1663.	Bertali 2	Ziani (1) 1	Draghi 1	Leopold 1			
1664.	Bertali 1	Ziani 1				*M. A. Cesti 1	
1665.	Bertali 2	Ziani 2	Draghi (1)				R. Cesti 1
1666.	Bertali 1	Ziani 1	Draghi 1 (2)		Sances 1	M. A. Cesti 1	*Schmelzer (1) 1 *Abbatini 1
1667.	Bertali (1)		Draghi 2 (1)			M. A. Cesti 3	
1668.			Draghi 2	Leopold 1			
1669.			Draghi 6		Sances 1		
1670.	Draghi 3 (2)				Sances 2	*Bicilli 1	
1671.	Draghi 4				Sances 1		
1672.	Draghi 3				Sances 1		*Swtorio (1) 1 *Viriani 1
1673.	Draghi 5 (2)						
1674.	Draghi 6 (1)						*Pagliardi 1
1675.	Draghi 5 (1)		Leopold (1)				

1676.	Draghi 6			Sances (1)			
1677.	Draghi 8 (2)	Pederzuoli (1)			Schmelzer (2)	*Pasquini 1	
1678.	Draghi 12				Schmelzer 1	*Melani 1	
1679.	Draghi 5	Pederzuoli 1	Leopold 1 (1)		Schmelzer 1	*Capellini 2	
1680.	Draghi 7	Pederzuoli 1	Leopold 1 (1)		Schmelzer 1	*Fabbrini 1	*Serini (1)
1681.	Draghi 6 (2)	Pederzuoli 1		*Al. Scarlatti		*Gianettino 1	*Pancotti 1
1682.	Draghi 8	Pederzuoli 1 (1)	Leopold 1				
1683.	Draghi 4 (1)	Pederzuoli 2	Leopold 1			*Caproli 1	*Castelli (1)
1684.	Draghi 3 (1)	Pederzuoli 2	Leopold 1				
1685.	Draghi 9 (3)	Pederzuoli 5 (1)	Leopold 1		*Polaroli 1	*Passerini 1	Serini 1
1686.	Draghi 7	Pederzuoli 1 (1)	Leopold 1	*Bernabei 1			
1687.	Draghi 3 (1)				*Steffani 1	Passerini 1	
1688.	Draghi 6					*Vinc. Bernabei 1	Gius. Bernabei 3
1689.	Draghi 8 (2)					Fabbrini (1)	*Tosi 1
1690.	Draghi 3		Leopold I.			*Rubini 1	G. Bernabei (1)
1691.	Draghi 4 (2)					*Caffi (1)	G. Bernabei (1)
1692.	Draghi 5 (2)	Pederzuoli 1			Steffani 1	*Legrenzi	
1693.	Draghi 4 (3)			Al. Scarlatti (1)	*Pancotti (1)	Pollaroli (1)	*Zächer (1)
1694.	Draghi 2 (2)	*Badia 1 (1)			*Richter 2		
1695.	Draghi 4 (2)		Leopold 1	Scarlatti (1)	Richter (1)		
1696.	Draghi 2 (1)				Richter (1)	Gianettini (1)	*Zabarela 1
1697.	Draghi 5 (1)	Badia 1 (1)	Leopold 1		Richter 1	*A. Bononcini (1)	*Lampugnani (1)
1698.	Draghi 3 (1)	Badia 3 (2)				Bicelli 1	
1699.	Draghi (3)	Badia 4 (2)		*G. Bononcini			*Gabrielli (1)
1700.	*M. Ziani 2	Badia 2 (2)	G. Bononcini 1	Fux (1)	Pistocchi 1	Torelli (1)	Bicelli 1
1701.	Ziani (4)	Badia 1	G. Bononcini 2		Pollaroli 1	*Albergati 1	*Tosi 1
1702.	Ziani (2)	Badia 3 (5)		Fux (2)		Albergati 1	
1703.	Ziani 1 (1)	Badia 2	G. Bononcini (1)	Ariosti (1)		*Raschenau (1)	*Gasparini (1)
1704.	Ziani 2	Badia 2	G. Bononcini 2 (1)	Ariosti 2 (1)	A. Bononcini 1	Gianettini 1	Zächer (1)
1705.	Ziani (1)		G. Bononcini 1	Fux (1)	Ariosti (1)	Grazianini 1	Legrenzi 1
1706.	Ziani 6	Badia 1 (1)	G. Bononcini 1	Fux 1	Ariosti (1)	A. Bononcini 1 (1)	*Conti 1 (1)
							*Rossi 1
1707.	Ziani 2	Badia 2	G. Bononcini 3	Ariosti 2	A. Bononcini 2		*Baldassari 1
							Rossi 1
							*Greber 1
1708.	Ziani 1	Badia 2	G. Bononcini 3	Fux 2	Ariosti 1	A. Bononcini 1	*Nanino 1

Dieses Verzeichnis verdeutlicht wohl den von Jahr zu Jahr sich steigenden Ausbau des Repertoires und die ständig vorherrschende Tendenz, neben einigen ständigen Hofkomponisten möglich viel Ausländer zu berücksichtigen. Für den konstanten Ausbau einer Tradition war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts besonders der Umstand fördernd, daß ein Musiker von so erstaunlicher Kraft und Reichhaltigkeit des Schaffens wie Draghi fast vierzig Jahr lang mit Opern und Oratorien versorgte. Dadurch hat sich allerdings in Wien auch ein konservativerer Geschmack herangebildet als in anderen Städten, so daß 1681 die Aufführung der Favola pastorale „*Amor non vuol in gunni*“ des jugendlichen Alessandro Scarlatti geradezu revolutionär gewirkt haben muß. Auch die Erstaufführungen von Werken von Steffani 1687 und Tosi 1689 müssen neben denen von Pederzuoli, Leopold I. usw. merkwürdig genug anzuhören gewesen sein. Aus diesem Grunde sind auch die Oratorien der Wiener Schule qualitativ bedeutender als die Opern. Im Oratorium hat das Festhalten an einem strengeren Geiste dazu beigetragen, das allgemeine Niveau des Schaffens zu heben; eine — vielleicht in der Oper unangebrachte — Kompliziertheit des Satzes, ein barockes Schwelgen in polyphonen Führungen der Stimmen war im Oratorium am rechten Platze und brachte Höhepunkte hervor, wie wir sie in den Sepulcra von Draghi und in den Oratorien von Marc Antonio Ziani, von Conti, Caldara und Fux auch heute noch mit lebendigem Empfinden bewundern können.

Es ist dabei interessant zu beobachten, wie die Strenge des Stils besonders von den Deutschen übernommen und weiter bewahrt wird. Schmelzer und Richter übertrugen womöglich Draghi an Gediegenheit und scheinen den stärksten Einfluß auf J. J. Fux ausgeübt zu haben, wodurch sich die ganze Richtung bis gegen 1740 erhielt, wenn auch im 18. Jahrhundert die neben Fux wirkenden Musiker unter wesentlich anderer Beeinflussung standen. Da war es aber, besonders im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, die starke Persönlichkeit Marc Antonio Zianis, der den letzten Ausklang der reinen Venetianer Schule darstellt, die dem flüssigeren Stil eines Badia und der Bononcini die Wagschale hielt und auch bei der Wahl der fremden Komponisten, deren Werke aufgeführt wurden, kann man ein Bevorzugen von Kirchenmusikern aus Bologna, Modena und Rom beobachten, während Scarlatti oder Mitglieder der neapolitanischen Schule kaum aufgeführt wurden. Und dennoch ließ sich der neue Geist des musikalischen Empfindens nicht völlig bannen; man kann ihn in einer Fülle von Details beobachten und kann feststellen, wie er sich allmählich durchsetzte.

4.

Es sei bezüglich der Verwendung der Begriffe „venetianisch“ und „neapolitanisch“ folgendes vermerkt. Schering hat bezüglich des letzteren in der Geschichte des Oratoriums mit Recht festgestellt, daß zur neapolitanischen Schule alle diejenigen Komponisten zu zählen seien, die sich in Italien oder außerhalb der von Neapel ausgehenden Richtung angeschlossen haben. In diesem Sinne verwende ich auch den Begriff venetianisch für diejenigen Gruppen von Komponisten, die sich der in Venedig zur Blüte gelangten Richtung angeschlossen haben; besser wäre es, an Stelle dieses, in der Kunstgeschichte bereits eingebürgerten Begriffs, von oberitalienischer Schule zu sprechen; denn bei aller lokalen Differenziertheit zeigen die Opern und Oratorien von Komponisten aus Bologna, Ferrara, Modena, Bergamo, Verona, Mantua usw. gemeinsame, verbindende Züge gegenüber den Werken der mittel- und süditalienischen Schule. Man kann dies an den Partituren der in Wien aufgeführten Werke beobachten, deren Komponisten der Mehrzahl nach zwar zur venetianischen Schule zu rechnen sind, aber nur zum geringen Teil aus Venedig selbst stammten oder zum engen Kreis der venetianischen Komponisten gehörten; denn die Bedingungen, die man an einem Hofe wie Wien an die Architektur einer Oper stellte, waren andere als in der freien Handelsstadt Venedig. Hier mußte Rücksicht auf den Anlaß genommen werden, zu dessen Feier das Werk gegeben wurde: den Geburtstag oder Namenstag des Kaisers oder der Kaiserin, eine Vermählung, die Geburt eines Prinzen.¹⁾ Dementsprechend enthielt auch das Textbuch Beziehungen und Anspielungen auf die Namen der zu feiernden Persönlichkeiten, die in der Licenza die Form einer direkten Apostrophierung anzunehmen pflegten.

In Venedig hatte man nur auf die dramatischen Qualitäten des Textes und der Musik Rücksicht zu nehmen, konnte sich daher viel freier und ungebundener entfalten. Die venetianischen Komponisten waren an den höfischen Stil nicht gewöhnt und man engagierte daher in Wien lieber Musiker, die an einem der kleinen italienischen Höfe sich eine gewisse Praxis in Festspielen und Festopern erworben hatten. Ein Überblick über die Komponisten zwischen 1660—1708 kann dies bestätigen.

¹⁾ Z. B.: „Vienna festeggiante“ von Pederzuoli. Per il ritorno della Sacra Cesa Real Maestà dell' Imperatore (1679). — „L' Istro ossequioso“ von Ferd. Tobias Richter. Serenata nel . . . di natalizio della Sac. R. Maestà d' Eleonora, regina di Polonia etc. (1694). — „Gl' incantesimi disciolti.“ Von Antonio Draghi. Festa per le nozze delle Sacre Reali Maestà del' imperatore Leopoldo primo e di Claudia Felice (1673). „Fuoco eterno custodito dalle Vestalli von A. Draghi. Per l' uscita del parto della S. C. R. M. del' imperatrice Claudia (1674).

Bertali stammt aus Verona und scheint bis zu seiner Berufung 1637 nach Wien dort tätig gewesen zu sein, Draghi aus Rimini und hat vor seiner Anstellung in Wien seiner eigenen Angabe nach an mehreren Höfen gedient.¹⁾

M. A. Cesti aus Arezzo darf ebenfalls nicht zu den eigentlichen Venetianern gerechnet werden; er hat in die bisher intensiv aufs Dramatische gerichtete Oper lyrisch ritardierende Momente gebracht; bei einer genauen Kenntnis des oberitalienischen Opernmaterials und gründlicher stilistischer Untersuchung dürfte sich das Bild seiner Persönlichkeit wohl verschieben. Sances stammt aus Rom, P. A. Ziani ist echter Venetianer. Von Pederzuoli ist nichts Näheres bekannt. Schmelzers Kompositionen weisen mehr auf römische Einflüsse, Leopold I. scheint durch Draghi in dessen Richtung gelenkt worden zu sein; Badia, obwohl gebürtiger Venetianer, ist weit von allem echt Venetianischen entfernt; Giov. Bononcini stammt aus Modena, Ariosti aus Bologna.

Auch bei den nur gelegentlich mit einzelnen Werken vertretenen Musikern kann man die Beobachtung machen, daß die wenigsten die Traditionen des späten Monteverdi, des Cavalli, P. A. Ziani oder Pallavicino rein übernommen, sondern meist durch Eindringen einer Seitenströmung verändert, abgeschwächt haben. Als in den letzten zwei Dezennien des 17. Jahrhunderts aber die venetianische Schule in Venedig selbst von Neapel — oder besser gesagt — von dem neuen Geiste des musikalischen Empfindens beeinflusst wurde, sind Vertreter dieser modifizierten venetianischen Schule mit Vorliebe in Wien mit ihren Werken zu Aufführungen gelangt, wie z. B. Legrenzi, Lotti, Marc Antonio Ziani und Antonio Caldara. Diesen modifizierten venetianischen Stil mit Einschlägen von Bologna, Ferrara, Modena und Rom hat man also als wichtigsten Faktor zur Stilbildung der Wiener Schule in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts anzusehen.

¹⁾ M. Neuhaus, A. Draghi, Studien, I., S. 105.

I. Die Instrumentalstücke der Opern und Oratorien zwischen 1660—1708.

1. Die Epoche Bertali — P. A. Ziani — Cesti.

Kaiser Leopold scheint knapp nach seinem Regierungsantritt den Plan gefaßt zu haben, Wien zu einem Mittelpunkte der Opernkunst zu machen, denn schon 1660 lassen sich eine „*Festa teatrale*“ von Bertali zum Geburtstag des Kaisers, eine Oper von Pietro Andrea Ziani „*La Galatea*“, ein Oratorium des Kaisers „*Il sacrificio d' Abramo*“ für den Karfreitag und die Oper „*L' Orontea*“ eines sonst nur durch Kantaten bekannten Komponisten Fil. Vismarri, Sopranisten an der Hofkapelle, nachweisen.

Das interessanteste dieser Werke ist die „*Orontea*“ des **Vismarri**, zu der die einleitenden Sonaten vor dem Prolog, dem ersten, zweiten und dritten Akt von Felice Sances geschrieben wurden. Sie sind für Violino I^o und II^o, Violetta I^a und II^a, Viola, Basso di Viola und Cembalo gesetzt und weisen eine rein akkordliche Schreibweise auf, die von der Eigenart des Streicherklanges noch keinerlei Gebrauch macht. Von diesen etwas schwerfälligen Gebilden heben sich die Ritornelle Vismarris erstaunlich ab. Sie sind vornehmlich für Violon in allen Lagen gedacht, wie die Bemerkungen bezeugen: „*qui cominciano le 4 Viole à cantar*“, „*2da Strofa accompagnata con le Viole ut supra*“; doch finden sich auch die Violinen in der zu dieser Zeit beliebten engen Führung in hoher Lage, während die Ausfüllung der leeren Mittellage den Instrumenten des Basso Continuo überlassen bleibt.

Ritto.

Bei einem Ritornell, welches nur in der Basso Continuo-Stimme angelegt ist, steht die Bemerkung „*con li 2 Violini*“; es ist daher in obenstehender Weise zu ergänzen.

Die stärkste Seite des Werkes zeigen uns aber nicht die instrumentalen, sondern die gesanglichen Partien, sie offenbaren eine Persönlichkeit, die eine eingehendere Würdigung wohl verdiente; ich werde an anderer Stelle noch darauf zurückkommen. Hier sei nur nachstehendes Beispiel angeführt, welches dem Beginne der 13. Szene des 1. Actes entnommen ist, in welcher der Diener den betrunkenen Spaßmacher Gelone auffindet.

Tibrino.

Pur ti ri-tro-vo al fi-ne? la re-gi-na di tè con fretta chiede sù bos-co ver lei mo-via mo il pie-de

Gelone. Aria.

e là e la zizi suo-ni si il Cemba-lo Tù alza i man-i-ci, toc-ca-re gior-ga-ni, si

sen-ta il pif-fe-ro s'ac-cor-d'il Zuf-fa-lo bal-ti le nac-ca-re

suo-na la ce-fe-ra lo vuol bal-lar io vùò bal-lar io vuo io vùò bal-lar

Diese Stelle bietet durch die Beziehung der Worte des Textes zu den Instrumenten des Orchesters zu allerhand instrumentalen Scherzen Anlaß: Akkorde auf dem Cembalo, die Anweisung an Tibrino, sich die Ärmel aufzustecken, um die Orgel zu schlagen, dann will Gelone die Flöten hören (Piffaro und Zuffalo), man solle auch die Pauken schlagen und die Cetera spielen. Bemerkenswert ist hier die Verwendung des dem Arabischen entnommenen Wortes *naccare* [arab. naqqâra] an Stelle des gebräuchlichen *timpani*, es findet sich auch in einem Applauso von Marco Antonio Rossini, Kanonikus in Brünn, anläßlich der Durchreise der kaiserlichen Braut Margarethe von Spanien durch Graz 1666. Hier werden auf die Melodie der ersten Strophe, welche von „Canto, o Tenore, ovvero Alto trasportato nel Tuono ordinario della Trombetta in C“ gesungen werden kann,

Hor che gl'app-lau-si s'o-do-no ei tuo-ni di ca-non a rim-bom-

bar in ho-no-rar la Re-gi-na d'His-pa-ni-a Lie-ti vog-liam can-tar.

u. a. folgende Strophen gesungen, in denen ebenfalls eine Anzahl Instrumente aufgezählt werden.

Su cetre e clavicembali,
Chitare e violon,
Facciamo honor,
Sacriamo il cor,
A Leopoldo Ignatio,
Clemente Imperator.

Su timpani su gnacara,
Trombette col trombon,
Col chitaron,
Col violon,
Fagotti, flauti e piffari,
Laire, lire e liron.

Derartige Stellen können, wenn auch einiges auf dichterische freie Zusammenstellung geschoben werden muß, uns dazu dienen, Schlüsse auf die instrumentalen Kombinationen der betreffenden Epoche zu machen. Sie entwerfen jedenfalls ein Bild färbigen Reichtums, der uns aus den dürftigen Partituren kaum entgegenleuchtet.

Mit der „*Galatea*“ führt sich **Pietro Andrea Ziani** in Wien ein. Die einleitende Sinfonia zeigt, daß er bestrebt ist, über die Monteverdi-Cavallische Form der Einleitung durch Schaffung einer größeren Architektur hinauszukommen. An dem Prinzip der *Baßsequenz* ist nur im ersten Teile festgehalten, während der zweite sich in freier motivischer Arbeit über einem in Vierteln gehenden Baß bewegt; allerdings merkt man dem fortwährenden Kadenzieren an, daß die Zeit zur Konstruktion größerer Gebilde auf motivischer Basis ohne sonstige Stütze noch nicht reif war. Der venetianische Geschmack äußert sich in dem Vorherrschen von Strophenliedern mit gesundem, volkstümlichen Einschlag, z. B. in einer Arie des Palamede, die textlich zur Gruppe der „Parasitenlieder“ gehört, die in Anlehnung an die Figur des Parasiten in den *Captivi* des Plautus geschrieben wurden. Wir können derartige Lieder, die von einer nur auf das leibliche Wohlergehen gerichteten Lebensauffassung Zeugnis ablegen, vielfach in der musikdramatischen Literatur dieser Epoche verfolgen; eines der markantesten Beispiele findet sich im „*Pomo d' oro*“ von Cesti.¹⁾

Die im Gesang vorgebrachte „Devis“ wird von den Instrumenten wiederholt und weitergeführt, während der Gesang nun als Mittelstimme behandelt wird. Im weiteren Verlauf wird die Singstimme in einer Art Imitation mit dem Basse weitergeführt.

In den Ritornellen ist Ziani abwechslungsreich. Es sind meist dreistimmige, kurze Stücke von prägnanter Rhythmik, die eine gewisse Verwandtschaft mit Tanzformen aufweisen. Von den nachfolgenden Beispielen, welche Anfänge von Ritornellen aus der „*Galatea*“ wiedergeben, ist das dritte ausdrücklich als *Gigue* bezeichnet.

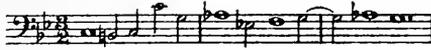


Weit besser lernt man Ziani aus dem *Componimento drammatico „L' invidia concalata dalla Virtù, Merito, Valore della S. C. M. Leopoldo“* (1664) kennen. Eingeleitet wird dieses Werk mit einer *Courante*, für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Bässe, und die gleiche Besetzung finden wir in der Schlußsymphonie. Es herrscht demnach hier eine *Doppelchörigkeit* oder eine Art konzertanten Aufbaues vor, die sich in der Gegenüberstellung von Violino I und II und B. Continuo gegen Violino III, IV, Viola I, II und B. C. ausdrückt. Die Begleitung der Arien ist gewöhnlich den Violinen I und II sowie dem Basso Continuo übergeben; manchmal kommen noch die beiden Violen hinzu. Ein anderer Teil der Arien ist für Gesang und Continuo allein notiert. In diesen Partien und in den Rezitativen drückt sich die Verwandtschaft Zianis mit der venetianischen Schule noch am reinsten aus. Das Rezitativ ist von dramatischem Leben erfüllt und geht in lyrischen Momenten ungezwungen in ein *Arioso* über. Auch die Ritornelle zeigen knappen Aufbau, rhythmische Abwechslung und feine instrumentale Differenzierung.

Den reifsten Eindruck unter den Wiener musikdramatischen Werken P. A. Zianis macht die *Introduzione ad un regio balletto „L' Elice“*. Die einleitende Sinfonia ist für 2 Violinen, 2 Violen, Basso di Viola und Basso Continuo; sie ist zweiteilig: c und 12/8. Eine größere Zahl von Arien ist mit Begleitung von Streichinstrumen-

¹⁾ Vergl. meine Studie, Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert. Die Musik. 1914. S. 202.

ten gesetzt, u. zw. entweder für 2 Violinen und Baß oder Violon in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßlage. Die Violon sind, wie üblich, dort angewandt, wo eine ernstere Stimmung geschildert werden soll, z. B. in der Arie „*Occhi miei*“. In der XII. Szene ist eine Arie der Elice als „*Lamento con Violo, adagio*“ bezeichnet. Diese Arie ist über dem freibehandelten *Basso quasi ostinato*



aufgebaut und stellt eine Weiterentwicklung der von Cavalli und den späteren Venetianern starr behandelten Form des Lamento mit den typischen, stets wiederkehrenden Ostinaten Bässen vor. In gleicher Besetzung ist in der XXVI. Szene die Arie „*Illustrissima Elice*“ gehalten.

Das Werk ist reich an Duetten und Chören und nähert sich in seiner ganzen Anlage dem Typ der Wiener Festoper, die eine ihrer vollendetsten Ausgestaltungen im „*Pomo d' oro*“ aufweist.

Von **Bertali** ist aus dem Jahre 1660 eine „*Festa teatrale*“ erhalten, von der die instrumentalen Stücke, eine Sonata vor dem Prolog und eine Sonatina vor dem ersten Akt sowie die Ritornelle nur im Basso Continuo notiert sind. Dagegen ist die „*Operetta*“ (1664) zum Geburtsfeste der Kaiserin Eleonora verhältnismäßig reich an ausgeführten instrumentalen Stücken. Die *Sonata avanti il Prologo* ist in üblicher zweiteiliger Form, die bereits den Keim zur Bildung einer der französischen Ouvertüre parallelen Form in sich trägt; sie macht von freier Sequenzenbildung im Basse Gebrauch und erweitert dadurch die ursprüngliche feste venetianische Form; sie ist dreistimmig, u. zw. für

2 Sopranviolen und Baß;

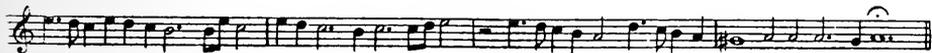


wahrscheinlich wirken hier bereits die *Corni*

muti mit, welche in den folgenden Ritornellen in Verbindung mit dem Fagott die Führung übernehmen. Die erste Arie beginnt mit den Worten „*Pazzo amor*“ (welche diesem Musikdrama auch den Titel gegeben haben) und anschließend, in thematischer Verwandtschaft mit dieser Arie stehend, folgt das nachstehende Ritornell:

Ritornello

Auch die Arie des Satiro „*Sorte acerbissime*“ ist in Begleitung von den *Corni muti* und geht in ein Schlußritornell über, welches diese Instrumente in lebhafter Bewegung verwendet:



Die übrigen Ritornelle sind für 2 Violinen und Basso Continuo geschrieben, die eine leichtere Rhythmik zulassen und auch in den Zwischengliedern der Arien mit kurzen, die Kadenz erweiternden Phrasen herangezogen werden. Vor dem ersten Akt steht wieder eine, nur für Basso Continuo aufgezeichnete, zweiteilige *Sonata*, ferner vor Szene 19 und zu Beginn von Szene 21. In der fünften Szene ist in eine Arie ein Ritornell, ebenfalls für B. C. notiert, eingeschoben, und trägt den ungewöhnlichen Vermerk: *Sonatina di Cembalo*.

Das Oratorium „*La Strage degl' Innocenti*“ (1665) wird mit einer dreiteiligen Sinfonia eröffnet. Der erste Teil ist in der akkordlichen Art der venetianischen Sinfonien gehalten, der zweite zeigt Ansätze zu einer imitatorisch bewegten Schreibweise, der dritte ist eine Wiederholung des Nachsatzes der ersten Gruppe, welche über einer frei behandelten Baßsequenz aufgebaut ist. Vor dem zweiten Teile des Oratoriums wird diese Sinfonia — es ist dies ein später nicht nachweisbarer Fall — wiederholt. Bertalis Vorgehen ist, wie ich meine, nicht aus tieferen dramatischen Gründen zu erklären, sondern aus einer gewissen Gleichgültigkeit diesen rein instrumentalen Partien gegenüber; denn auch das Ritornell vor der Arie „*Per salvare*“, das aus der „Devise“ dieser Arie gebildet ist, wird dreimal ohne tieferen dramatischen Zusammenhang wiederholt.

Es wäre in diesem Werke noch das Ritornell vor dem Chor „*Piangete*“ zu erwähnen, welches Adagio in ruhigen Achteln geführt ist, welche vibrierend — so ist wohl die Bemerkung *tremolo* zu verstehen — gespielt werden sollen. Auch dieses Ritornell wird dreimal wiederholt.

An Ziani gemessen machen die instrumentalen Stücke der Alterswerke von Bertali einen reaktionären Eindruck, und dies ist nicht verwunderlich, wenn man erwägt, wie schnell und sprunghaft sich in dieser Epoche die Oper entwickelte. Betrachtet man z. B. die Ritornelle aus dem Prolog der Favola drammatica „*L' Alcindo*“ aus dem Jahre 1664, so kann man kaum verstehen, daß eine so trockene Arbeit von einem Komponisten geleistet wurde, der vierzehn Jahre vorher die Aufführung des „*Giasone*“ von Cavalli in Wien miterlebt hatte, seit 1660 Aufführungen von Werken des Pietro Andrea Ziani und 1664 „*La Dori*“ von Cesti. Vielleicht mag es persönliche Zuneigung des Kaisers zu seinem Lehrer gewesen sein, wenn er dem alternden Musiker, der ihm bei der Ausarbeitung seiner Kompositionen geholfen hatte¹⁾, weiter die Aufträge zu dramatischen Kompositionen gab.

Von der Sinfonia dieses Werkes, einer *Sonata à 6. Adagio*, ist nur der B. Continuo überliefert; dagegen ist die *Sonatina* vor dem Gesang der Nacht für 2 Violinen und Baß erhalten, und zeigt, wie Bertali von der typisch imitatorischen Schreibweise Gebrauch macht.



Nachstehend noch die Oberstimmen zweier Ritornelle, deren begleitende Stimmen mehr einen harmonischen Untergrund als eigene Bewegung liefern; beide bewegen sich in einer hohen Lage und sind auch rhythmisch abwechslungsreich.

¹⁾ G. Adler, Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Förderer der Musik. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. VIII. S. 257.



Das Schaffen Kaiser **Leopold I.** hat durch Adler¹⁾ eine kritische Würdigung erfahren; man findet auch im zweiten Bande der „Kaiserwerke“ eine hinlänglich große Zahl von Kompositionen, die der musikdramatischen Gattung angehören, um sich über seine Persönlichkeit orientieren zu können. Die Instrumentalstücke Leopolds zeigen keine ausgeprägte eigene Note, doch verraten sie eine eminente musikalische Begabung und eine geschulte Hand; viele dramatische Kompositionen, die am Wiener Hofe aufgeführt wurden, schrieben dilettantischer als der musikliebende Kaiser. Die Ritornelle sind in klarer Melodik aufgebaut und sind zum großen Teil stilisierte oder erweiterte Sarabanden, Gagliarden und Couranten und demgemäß ihrer Herkunft entsprechend, zweiteilig. Sie sind mehr der Melodik der zu ihnen gehörenden Arien angepaßt, als aus der Technik der Instrumente heraus geschrieben.

Ausnahmen bilden etwa die über dem Untergrund der Stimme freischwebende Violine (Kaiserwerke, II., S. 39) oder die Ritornelle für Flauto und für Schalmey in der musikalischen Komödie für den Karneval 1683 „*Der thorichte Schaffer*“, wo auf die instrumentalen Besonderheiten dieser Instrumente Rücksicht genommen ist, wie man aus der Flötenmelodie ersehen kann.

Flauto Solo.



Das für den Karfreitag des Jahres 1660 geschriebene Sepolcro „*Il sacrificio d' Abramo*“ enthält nebst dem Verzeichnis der Sänger, die bei der Aufführung mitgewirkt haben — es begegnen uns dabei die Namen der bereits als Komponisten angeführten Musiker Boretti und Vismarri — eine Angabe der Instrumente, u. zw. „*2 Violini, 5 Viole, 2 Cornetti mutti e un trombone*“. Die Instrumentalstücke des Werkes sind leider nur in Basso Continuo-Notierung erhalten. Eine ausdrucksvolle und schön gearbeitete Sonata findet sich dagegen im Sepolcro für den Gründonnerstag: „*Sig des Leydens Christi über die Sinnlichkeit*“. Sie ist, dem ernsten Charakter des Werkes entsprechend für 3 Violon und B. C. Der erste Teil der Sonata ist rein harmonisch:



Der zweite setzt imitatorisch ein und hält an der polyphonen Schreibweise fest. Das kleine Werk ist reich an Ritornellen, die meist dreistimmig sind. Auch einzelne Arien, wie der Gesang der Maria „*Grimme Nägel*“ haben eine in einfachen Akkorden gehaltene Begleitung der Violon. Bemerkenswert wäre auch eine Sinfonia nach dem Chor „*Sei un*

¹⁾ Einleitung zu den „Werken der Kaiser“.

beherzt im Streit“, die in kräftigen Rhythmen den Kampf zu schildern sucht und das Ritornell zur Arie der Maria „Ob auch grimmer Geißelstreich“ mit seiner eindrucksvollen, klagenden Stimmung:



Die meisten Ritornelle zeichnen sich durch einen leichten Fluß der Erfindung aus, durch die Fähigkeit den thematischen Gedanken weiterzuspinnen und dadurch größere Formen zu gewinnen; allerdings wird bereits von dem Hilfsmittel der Sequenzbildung ausreichend Gebrauch gemacht.



Überblickt man die Kompositionen des Kaisers in chronologischer Folge, so macht es den Eindruck, daß er von den vielen Werken, deren Aufführung er mit der größten Aufmerksamkeit zu verfolgen pflegte, manches gelernt hat, und sich eine steigende Gewandtheit aneignete. Man muß nicht die hohe Stellung dieses gekrönten Musikers in Anrechnung bringen, um zu dem Schlusse zu gelangen, daß wir in Leopold I. einen Komponisten von großer Begabung vor uns haben.

Im Jahre 1661 wurden zwei Werke von Giuseppe **Tricarico** gegeben, der vorübergehend als Kapellmeister in Diensten der Kaiserin Eleonora stand; nur eines davon, das Oratorium „La gara della misericordia et giustizia di Dio“ ist erhalten. Es ist ziemlich reich an kleinen instrumentalen Stücken, die zwischen ariosen Gesangsteilen eingeschoben sind, ohne in motivischem Zusammenhang mit diesen zu stehen; es gibt eine ganze Zahl solcher drei- bis viertaktiger Sätzchen, die zuweilen dreimal wiederholt werden. Die einleitende Symphonie lautet:

Sinfonia.
Viola I^a
Viola II^a
Viola III^a
(B. C.)

Sie ist für Sopran-, Alt- und Baßlaute mit Continuo gesetzt, bevorzugt demnach, wie dies in getragenen Stücken häufig der Fall ist, den dunklen Violonklang, gegenüber dem modern-beweglichen Klang der Violinen. Die erste und zweite Viola bewegen sich, wie dies in nichtimitierenden Sätzen gerne geschieht, vornehmlich in Terzen. Beachtenswert ist die vornehme melodische Ausdrucksweise, der sparsame Gebrauch der von sequenzierenden Führungen gemacht wird, und die schöne, pathetische Haltung der Melodie vom elften Takt bis zum Schlusse.

Im nächsten Jahre begegnet uns das Werk eines in Wien sonst nicht vertretenen Musikers, das *Dramma per musica* „*Zenobia*“ von G. A. **Boret**ti, einem gebürtigen Römer, wie Tricarico, und Kapellmeister am Hofe von Parma. Es wurde ebenfalls von der Kapelle der Kaiserin Eleonora aufgeführt. Man kann nach dem einzig erhaltenen dritten Akte des Werkes, in welchem sich außer der in der Continuo-Stimme angedeuteten *Sonata* keine weiteren Instrumentalstücke finden, keinen Schluß auf den Charakter des Werkes machen, sondern müßte die in Venedig und Modena liegenden Werke zum Vergleiche heranziehen. Auch die nur in *Voce* und *Basso* aufgezeichneten gesanglichen Partien lassen keine weiteren Schlüsse zu; ebenso bleibt die Frage offen, ob Boretti selbst in Wien geweilt hat, oder das Werk vielleicht durch Vermittlung seines Landsmannes Tricarico zur Aufführung gelangt ist.

Unter den Werken dieses Jahres findet sich auch die „*Serenata*“ von Cesti verzeichnet. Ich habe bereits an anderer Stelle nachzuweisen gesucht¹⁾, daß es kaum anzunehmen ist, daß dieses Werk, welches einerseits von einem starken Talent, andererseits von einer recht ungeschulten Hand Zeugnis ablegt, von Marc Antonio Cesti stammt, der in „*La Doris*“ ein durchaus reifes Werk geschaffen hatte. Auch dürfte es sich kaum um ein Jugendwerk handeln, da Cesti, der, wie seine nachmalige Anstellung beweist, Beziehungen zum Wiener Hofe suchte, sicher nicht dieses kleine, unbedeutende Werk eingereicht hätte. Es dürfte vielmehr, ebensowie der „*Principe Generoso*“, der bisher irrig dem Marc Antonio Cesti zugeschrieben wurde, von **Don Remigio Cesti**, Organist am Dom zu Pisa, stammen; denn beide Werke lassen gerade alle jene Züge vermissen, die sonst aus jeder Seite von Marc Antonio Cesti hervorleuchten.

Bemerkenswert und für die Frage der Instrumentation von Belang sind in der *Serenata* nur die auf der ersten Umschlagseite gegebenen Angaben über die Besetzung des Orchesters. Dort heißt es:

Istromenti.

Le Zinfonie sono state sonate raddopiate all' uso de concerti di Francia, cio è Sei Violini. Quattro Contralti, Quattro Tenori, Quattro Bassi di Viola, Un Contrabasso. Una Spinettina acuta, et Uno Spinettone. Una Tiorba, et Uno Arcilecuto

Le Voci à solo, 2. e 3. furono accompagnate da una Spinetta grossa à 2 registri; dalla Tiorba e dal Contrabasso, e li Cori a otto oltre li detti Strumenti, da un Basso di Viola, e dall' Spinettina, et alle Sonate Tutti in sieme.

Es ist dies, wie es ja auch in der Liste ausgesprochen ist, eine Instrumentation nach französischer Art, bei welcher sich die beiden Violinen und der Baß konzertant vom Grosso der Violoncellen abzusondern pflegen. Wir werden dieser Zusammenstellung gerade in der Wiener Oper später häufig begegnen; sie liegt aber durchaus nicht im Instrumentalstil M. A. Cestis.

Auffallend ist die Sorgfalt und Genauigkeit, mit welcher bei diesem kleinen Werk, das nur 33 Folien umfaßt, die instrumentalen Angaben auch im Detail durchgeführt sind, wie übrigens auch das Verhältnis der instrumentalen Stücke gegenüber den gesanglichen ein ungewöhnlich hohes ist. Ich brauche wohl hier nicht näher auf die einzelnen Stücke einzugehen, welche in der bereits erwähnten Abhandlung eingehend besprochen sind.

Auch im „*Principe Generoso*“ (1665) findet sich das gleiche Vorwiegen instrumentaler Partien. Die einleitende Symphonie²⁾ ist mit 145 Takten von ungewöhnlicher Ausdehnung, sie besteht aus fünf Sätzen: *Largo* c, *Adagio* $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{4}$, *Fuga* $\frac{3}{4}$, *Grave* c und *Allemande* ϕ . Das *Largo* besteht aus zwei Teilen, von denen jeder in einen Vorder- und Nachsatz zerfällt; der erste Teil basiert auf einer fünftaktigen Baßsequenz, die *alla quinta alta* wiederholt wird; im zweiten Teil wird, wie es uns bereits bei Bertali begegnet

¹⁾ Zwei Studien zur Geschichte der Oper im XVII. Jahrhundert. Sammelbände d. I. M. G. XV. S. 124 ff.

²⁾ Veröffentlicht als Anhang der „Zwei Studien“. Sammelbände der I. M. G., S. 148—154.

ist, ein neues Motiv vom Baß aus durchgeführt. Der zweite Satz hat einen liedartigen Charakter, er besteht aus zwei gegensätzlichen Themen, die durch verschiedenes Tempo ausgedrückt sind. Die *Fuga*, der dritte Satz, zeigt Verwandtschaft mit den Allegrosätzen, welche im 17. Jahrhundert die Instrumentalkonzonen einzuleiten pflegten; sie ist dreistimmig, wobei aber von einer realen Dreistimmigkeit nicht gesprochen werden kann, da meist zwei Stimmen miteinander in Terzen gehen; doch haben wir vier ausgesprochene Durchführungen vor uns, die die Bezeichnung *Fuga* vollauf rechtfertigen. Der vierte Satz, das *Grave*, hat nur Überleitungscharakter zur abschließenden *Allemande*, die aus zwei Teilen besteht, deren jeder wiederholt wird.

Man ersieht aus dieser Analyse, daß das Vorkommen eines derart ausgedehnten, vielgliederten Instrumentalstückes als Einleitung einer Oper durchaus unvenetianisch — dieser Begriff im weiten Sinne genommen — ist; daß ein Komponist, der derartige, fern von der Oper liegende Instrumentalstücke geschrieben hat, unmöglich mit dem Komponisten der „Dori“ des „Pomo d'oro“ usw. identisch sein kann.

Mit dem Drama musicale „*Nettuno e Flora festegianti*“ aus dem Jahre 1666 besitzen wir aber ein von Marc Antonio **Cesti** stammendes, für Wien, u. zw. für den Geburtstag der kaiserlichen Braut Margarethe von Spanien bestimmtes Werk. Die *Sinfonia avanti il Prologo* ist für Violino primo und secundo, Sopran-, Alt- und Baßviolen in Begleitung der Instrumente des B. Continuo gesetzt, doch werden, dem festlichen C-dur-Charakter dieses Stückes nach zu schließen, wohl auch die Bläser mitgewirkt haben. Das in den Haupttönen des C-dur-Dreiklages festgelegte, fanfarenartige Motiv erleichtert die imitatorische Schreibart, mit der die Stimmen einander folgend, einsetzen. Nach dem Eintritt des vierten Stimmeneinsatzes ist die Wendung zur Dominante vollzogen und damit der erste Teil abgeschlossen; es folgt aber sogleich mit Überbrückung der Kadenz die Rückleitung zur Tonika ebenfalls imitatorisch mit dem, nunmehr etwas veränderten Motiv. Der zweite Satz ist ebenfalls „*Sinfonia avanti il Prologo*“ überschrieben. Er steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und ist ein courantenartiges Stück mit durchgeführten Echowirkungen. Wenn wir mit großen Buchstaben (A) die *forte* gespielten Perioden und mit kleinen (a) ihre echoartigen Wiederholungen bezeichnen, ergibt sich folgender Aufbau, mit Ergänzung der Taktstriche:

$$\begin{array}{ccccccc} A + a & B + b & C + c & D & E + e \\ (5 + 5) & + (2 + 2) & + 4 + 4 & + 4 + & (4 + 4) \\ \hline \text{I. Teil} & \text{II. Teil} & & \text{III. Teil} & \end{array}$$

Die Fünftaktigkeit der ersten Periode ist durch Einschlebung eines Taktes — des dritten — entstanden; man empfindet deutlich eine Spannung, welche durch die Unregelmäßigkeit des Aufbaues entsteht, aber diese gleicht sich durch die wörtliche Wiederholung der Periode aus. Im nachfolgenden zweiten Teil herrscht ebenfalls eine Störung des Gleichgewichtes; es stehen einander die Gruppe B b mit 2×2 und die Gruppe C c mit 2×4 Takten gegenüber. Diese letzteren sind erforderlich, um die Modulation in die Parallele A-moll durchzuführen. Dieses Plus wird aber wiederum im dritten Teil ausgeglichen, wo die von A-moll nach C-dur rückleitende Gruppe D von vier Takten nicht wiederholt wird und dadurch gerade so viel Takte erspart, als C c mehr gebraucht hat (2×2). Der in C-dur stehende Schlußteil E e beendet in regulärem Bau den Satz. Diese Untersuchung zeigt, welch feines Gefühl für die Proportionen der musikalischen Architektur hier waltet; es sollte kein absolut regelmäßiger liedartiger Satz mit Gliedern von je vier Takten geschaffen werden, sondern in einer Art freier Symmetrie die einzelnen Teile aneinandergereiht werden, wobei darauf Rücksicht genommen ist, daß jede Verstärkung und Dehnung, welche in einen Teile vorkommt, im anderen ausgeglichen wird.

Ein ähnliches formales Detail kann man in dem, den Prolog einleitenden Ritornell beobachten. Es stimmt mit der ihm folgenden Arie völlig überein, bis auf einige kleine Verzierungen und einige im Gesang eingeschobene Takte, welche dazu bestimmt sind, die Kadenz zu verbreitern, um dem Sänger Gelegenheit zur Ausführung seiner Verzierungen zu geben; das dem Gesang nachfolgende Ritornell ist aber um diese ausweitenden Takte vergrößert. Dieser Vorgang ist so zu erklären: Vor dem Gesang hat das Ritornell die Funktion als reines Instrumentalstück; es bringt nur den knappen Aufriß der Form. Der Gesang erweitert diese Form seinen Bedürfnissen entsprechend, und nun, mit der klanglichen Erinnerung an den Gesang im Ohr, soll dem Hörer gleichsam als Echo des Gehörten das Ritornell wieder ertönen; es ist daher keine Wiederholung des ursprünglichen Instrumentalstückes, sondern eine Wiederholung des Gesanges.

Nach diesem Ritornell folgt der Gesang „*Che al fine n' ha dato il fato secondo*“, der ebenfalls im Ritornell wiederholt wird; damit endet der Prolog. Der erste Akt wird mit einem Gesang der Flora eröffnet, dem ein zwar in Tempo und Bewegung ähnliches, thematisch aber verschiedenes Ritornell sich anschließt. Es ist imitatorisch gehalten und weniger aus dem Charakter des Gesanges, als aus der Technik des Streichersatzes erfunden. Das punktierte Achtelmotiv hebt die Einsätze sehr wirkungsvoll von den leicht fließenden Sechzehntelläufen ab. Merkwürdig ist, wie im zweiten Teil diese Bewegung nachläßt und in eine Achtelbewegung übergeht, welche von einer abwärtsleitenden Sequenzierung ausgiebigen Gebrauch macht.

Die zweite Szene eröffnet das Duett „*Bella Diva*“, dessen zweiter Teil sehr an den Schlußgesang in Monteverdis „*Incoronazione*“ gemahnt.



Das anschließende Ritornell greift diesen Gedanken auf und führt ihn in reicher Stimmenbehandlung durch. Im weiteren Verlauf der Gesänge erfolgt die Huldigung durch die Flora: . . . „*Quel fior, che porta il Nome de l' Augusta Heroina, al cui sangue s' inchina l' un e l' altro Hemisfero, quella gran Margerita, figlia al Monarca Ibero, ch' all' invito Leopoldo hà il cielo unita*“ . . . Hierauf schließen sich weitere Huldigungsgesänge an, um in der Arie des Hymeneo „*E questa s' appresta*“ zu gipfeln.



Diese wird im Ritornell variiert durchgeführt, u. zw. setzt die Abweichung im fünften Takt der Arie ein, dort, wo die tonmalerische Schilderung der Meereswogen mit den Mitteln der Koloratur beginnt. Diese und die vorerwähnten Stellen können als Beweis dafür gelten, wie sehr Cesti aus der dramatischen Situation und aus den zur Verfügung stehenden Mitteln heraus seine Szenen aufbaut.

Der zweite Akt wird mit einer Sinfonia eröffnet, welche zweiteilig ist. Sie spannt, wenn auch mit Hilfe einer leichten Sequenzierung, große Melodiebögen und zeigt eine bedeutende Kunst im Fortspinnen eines Motivs. Sie ist in stilisierter Tanzform rein

harmonisch aufgebaut; trotzdem sind alle Stimmen (2 Violinen, 2 Violen, Basso Continuo) gut geführt und lassen die Satzkunst Cestis in gutem Lichte erscheinen.

Aus den weiteren Partien dieser Oper sei nur noch hervorgehoben, daß die Einleitung zu der Arie des Nettuno „*Che fate mie lumi*“ als *Sinfonia* bezeichnet ist, und daß die Arie in der dritten Szene des dritten Aktes von Kaiser Leopold stammt, und mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und B. C. gesetzt ist. Auch im zweiten und dritten Akt sind überaus viele Ritornelle, die aber alle den hier angeführten Typen zuzureihen sind. Nettuno e flora bildet zusammen mit der im folgenden Jahre komponierte Oper „*Le disgrazie d' Amore*“ eine bedeutende Stufe auf dem Wege zur Vollendung, die im „*Pomo d' oro*“ erreicht wurde.

Auch diese Oper ist stark mit Instrumentalstücken durchsetzt. Der erste Akt wird mit einer zweiteiligen Sinfonia eingeleitet, deren erster Teil im $\frac{1}{4}$ -Takt steht; der zweite ist eine Sarabande. Die Sinfonia des zweiten Aktes steht im $\frac{6}{4}$ -Takt, die Einleitung zum dritten ist als *Corrente* ausdrücklich bezeichnet, während viele der Ritornelle Cestis Correnten sind, ohne als solche benannt zu sein. Die Ritornelle sind entweder fünfstimmig — 2 Violinen, 2 Violen, Basso Continuo — oder dreistimmig — 2 Violinea, Basso Continuo. Vorherrschend sind die Formen mit ausgeprägter, führender Oberstimme, welche das Thema der zum Ritornell gehörenden Arie aufnimmt, doch finden sich auch motivisch gearbeitete, bei denen von Sequenzbildungen ausgiebig Gebrauch gemacht wird. Hier sind, der polyphonen Schreibweise gemäß, alle Stimmen gleichmäßig behandelt, während in dem nachfolgendem Ritornell beobachtet werden kann, wie sich die beiden Violinen, gleichsam als instrumentaler Fremdkörper von dem Untergrund der Violen abheben; eine Schreibweise, die keineswegs hier vereinzelt ist. Bei der den zweiten Akt einleitenden Sinfonia tritt ein melodisches Konstruktionsprinzip hervor, das ebenfalls zu den Stileigentümlichkeiten der Epoche gehört; die melodische Überkreuzung der beiden obersten Stimmen, die in ihrer Zusammensetzung erst die eigentliche Melodie ergeben; im vorliegenden Fall resultiert aus dem Zusammenspiel der beiden Violinen folgendes melodische Bild, welches von dem jeder einzelnen Stimme wesentlich verschieden ist.



Bei rhythmisch und melodisch stark profilierten Ritornellen heben sich die einzelnen Stimmen trotz der Überkreuzung deutlich voneinander ab; in tanzartigen dagegen, die gleichartigen Rhythmus und einfache Stufenfolgen aufweisen, gehen die beiden Oberstimmen völlig ineinander über.

In der Festoper „*Il Pomo d' oro*“ nehmen die Instrumentalstücke naturgemäß einen breiten Raum ein, denn es muß ja bei einer derartigen Massenoper Gelegenheit zu Aufzügen, Gruppierungen und dramatischen, nur instrumental untermalten Szenen geboten werden. Auch für die Gesänge selbst wurden in gesteigertem Maße die Instrumente herangezogen. Symphonien, Ritornelle und Gesänge sind regulär wie in den beiden bereits besprochenen Opern Cestis für 2 Violinen, Sopran-, Alt-, Baßviola und die Instrumente des Basso Continuo gesetzt. Um aber bestimmte Stimmungen auszudrücken, wendet Cesti bestimmte Gruppierungen an. Durch *Viole da gamba* und *Graviorgano* werden Schlaf und Traum, durch *Flöten pastorale*, durch *Tromben* kriegerische Szenen charakterisiert, *Zinken*, *Posaunen*, *Fagott* und *Regalwerk* geben den Klang für die üblichen Infernoszenen ab.¹⁾

¹⁾ G. Adler, Einleitung zum „*Pomo d' oro*“, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band III 2, S. XXV.

Die einleitende Sinfonia¹⁾ ist dreiteilig; der erste Teil (9 Takte) ist grave c; der zweite (26 Takte) von courantenartigem Charakter steht im $\frac{3}{4}$ -Takt, der dritte (21 Takte) steht wieder im c-Takt. Kretzschmar hat dieser Sinfonia einen programmatischen Charakter zugesprochen²⁾, weil der courantenartige Satz das Thema des nachfolgenden Chores „*Di feste e di giubili*“ enthält. Es wäre vielleicht besser, heute, wo wir aus der Fülle des Materials besonders in Wien eine große Anzahl analoger Bildungen kennen, diese Einleitung als Ritornell-Symphonie zu bezeichnen; denn es ist nichts ungewöhnliches, daß die den Arien vorangesetzten und thematisch zusammenhängenden Ritornelle als Sinfonia betitelt werden. Cesti hat nun das Ritornell des ersten Chores als Mittelsatz der Symphonie verwendet, wodurch sie nach der Technik dieser Epoche weniger als „*Sinfonia avanti il Prologo*“, denn als erste Ritornellgruppe des Prologs selbst anzusehen ist.

Der erste Teil der Sinfonia besteht aus zwei fünftaktigen Perioden, deren zweite sich kadenzierend in den Dreivierteltakt hinüberzieht. Der Vordersatz bringt im ersten Takt das motivische Material, das durch die folgenden drei Takte in melodisch veränderter, aber rhythmisch stets gleicher Form durchgeführt ist.

Im Nachsatz wird dieses Motivmaterial aber weiter nicht verwendet, sondern mittels zweier Kadenzen die Rückleitung zur Tonika vollzogen. Der zweite Satz der Symphonie bringt den bei Cesti ungemein häufig im Gesang und in der Instrumentalmusik verwendeten Couranten-Rhythmus. Er setzt imitierend ein, entwickelt sich aber nicht weiter kontrapunktisch, sondern kadenziert nach der Dominante und bringt im zweiten Teil die Wiederholung des ersten, nur mit vertauschten Stimmen und nach G-dur rückgewendet.

Unter allen Sätzen der Symphonie zeigt vor allem der dritte Teil eine instrumentale Motivik und Behandlung der Architektur. Er wird mit einem lebhaft bewegten Motiv eröffnet, welches imitierend durchgeführt wird. Kräftige kadenzierende Harmoniefolgen unterbrechen diese Bewegung, werden durch eine neuerliche Aufnahme des Fugatmotivs verdrängt, behalten aber schließlich die Oberhand und bringen den Satz zum Abschluß.

Die Einleitungen der zwei anderen erhaltenen Akte stehen an Umfang hinter dieser ersten zurück, doch sind auch sie von größerer Ausdehnung, als dies bei den gewöhnlichen Opern üblich ist. Den zweiten Akt eröffnet eine zweiteilige Sonata im $\frac{3}{2}$ -Takt von einheitlichem Bau, den vierten ebenfalls eine zweiteilige, in gleicher Taktart stehende, deren zweiter Teil aber eine rhythmisch abweichende Gruppe von fünf Takten enthält.

Die Ritornelle lassen sich hier, wie bei den anderen Werken dieser ganzen Epoche, in zwei große Gruppen sondern, solche, die aus stilisierten Tanzformen hervorgegangen sind, und solche, die sich aus dem aufblühenden Formenschatz der Instrumentalmusik entwickeln. In der Zeit zwischen 1660—1680, besonders aber bei Cesti, Draghi und den Vertretern der älteren Richtung, Sances, Bertali, herrscht die stilisierte Tanz-Liedform vor. Mit der zunehmenden Entwicklung der Instrumentalmusik, der Verdrängung der Violen und beginnenden Vorherrschaft der Violinen setzt sich der instrumentale Stil und mit ihm die instrumentale, fugierte Schreibweise immer mehr durch. Beispiele der ersteren Art sind im „*Pomo d'oro*“ das Ritornell zur Arie der Filaura Akt I, S. 104, und das Ritornell zur Arie des Paris, Akt I, S. 117, in der Art einer Gigue, das Ritornell nach der Arie des Paris im II. Akt, S. 25 (159) in der Art einer Courante, das Ritornell in der Arie der Venus, II. Akt, S. 51 (185) in der Art einer Gaillarde, das Ritornell in der Arie der Venus, IV. Akt, S. 143 (277) in der Art einer Courante und das Ritornell in der Arie der Eufrosine, IV. Akt, S. 163 (297) in der Art einer Sarabande.

¹⁾ Dazu meine Studie „Ein Bühnenfestspiel aus dem XVII. Jahrhundert, „Musik“, 1914, S. 195.

²⁾ Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VIII. Die Werke Cavallis und Cestis.

Für die zweite Art, bei welcher der Streichercharakter zum Ausdruck kommt, seien angeführt: Die Schlußritornelle der 2. und 3. Szene, das Einleitungsritornell der 4. Szene, die Schlußritornelle der 6. und letzten Szene des ersten Aktes, das Schlußritornell der ersten Szene des zweiten Aktes, die Sinfonia in der 3. Szene des vierten Aktes sowie die Ritornelle in der 4., 12. und 13. Szene dieses Aktes.

Erwähnenswert wäre noch, daß die Ritornelle, die zum einleitenden Doppelchor gehören, ebenfalls aus zwei Chören für Streicher zu je vier Stimmen



samt Basso Continuo geschrieben sind.

Eine größere Zahl von Ritornellen kürzerer Art sind nur im Basso Continuo notiert; die Oberstimme fehlt entweder gänzlich oder ist nur angedeutet (z. B. Prolog S. 18); diese Ritornelle sind für 2 Violinen und Basso Continuo bestimmt. Die meisten aber sind für 2 Violinen, Sopran-, Alt-Violen und Violone gesetzt; diese Besetzung dient auch vor allem zur Begleitung der Gesänge, wenn auch aus dramatischen Anlässen Abweichungen von diesem Schema bei Cesti häufig vorkommen. So treten in dem von beiden Chören gemeinsam vorgetragenen Gesang „*Godiamo*“, S. 25, zwei Tromben zu den angeführten Streichern hinzu und führen in den Pausen des Gesanges in höchster Lage ein konzertantes Duo auf, oder alternieren, nur von den Instrumenten des Basso Continuo begleitet, mit dem Streicherkörper, wie in den beiden Sonatinen der 15. Szene des II. Aktes, S. 84 (218), oder leiten ein Duett ein, wie in der 14. Szene des IV. Aktes, S. 186 (320).¹⁾

Alle Arien und Ritornelle, die ins Gebiet der *Inferno*-Musik gehören, werden in der bei den Venetianern typischen Klagschattierung von tiefen Blechbläsern in Verbindung mit Orgel an Stelle von Clavicembalo gebracht. Cesti differenziert nur noch den Klang und schreibt 2 Cornetti, 3 Tromboni, Fagotto und Regale vor. Diese Besetzung findet sich in der Arie der Proserpina, Akt I, S. 47, im Ritornell der 6. Szene des II. Aktes und dem Gesang des Charon in der 7. Szene des II. Aktes. Ebenso ständig ist die Verwendung des Violenkörpers mit *Graviorgano* für alle Stimmungen, die Schwermut, Klage und Düsterei ausdrücken sollen, so das Ritornell der Arie der Discordia für 2 Sopran-, Alt-, Tenor-, Baß-Violen im I. Akt, S. 59; die Arie des Aurindo für 2 Violen da gamba und *Graviorgano*, S. 100, die Arie der Enone und das folgende Ritornell für Violen da gamba und *Graviorgano*, S. 109 (243), die Arie der Filaura und ihr Ritornell in der gleichen Besetzung, S. 112 (246) und die Arie der Alceste mit Violen da gamba und *Graviorgano*, S. 137 (271).

Für die übrigen Ritornelle und begleiteten Arien, welche die lyrischen Momente enthalten, verwendet Cesti 2 Violinen, 2 Violen, Violone und Basso Continuo. Inhaltlich sind die Ritornelle und Symphonien des „*Pomo d' oro*“ den besten Instrumentalstücken in den Opern ihrer Zeit an die Seite zu stellen; sie bedeuten eine Fortentwicklung über die ältere Richtung durch Intensivierung des melodischen Ausdruckes vor und erweitern den Umfang durch Spannung größerer Melodiebögen und Loslösung der Konstruktion von den Baßsequenzen.

Mit der nächsten im Jahre 1667 aufgeführten Oper „*Semiramide*“ konnte Cesti nicht auf der Höhe des „*Pomo d' oro*“ halten, doch ist auch sie voll bedeutender Momente. Die einleitende dreistimmige Sinfonia für 2 Violinen und Basso Continuo ist vierteilig: [Grave] c — Aria c — [Allegro] $\frac{3}{2}$ — [Adagio] c, alles in kleinsten Proportionen. Die erste Periode umfaßt vier Takte, welche auf der Dominante wiederholt

¹⁾ Adler, Einleitung zum *Pomo d' oro*, S. XXV.

werden; der Abschluß dieser Wiederholung (Takt 8) ist zugleich Beginn eines neuen, imitierend gehaltenen Motivs von drei Takten, das etwas verändert und zur Tonika rückmodulierend, wiederholt wird. Der zweite Satz, *Aria* überschrieben, bringt eine in den Violinen imitierend geführtes dreitaktiges Motiv, das von B-dur nach F-dur moduliert; seine Wiederholung setzt auf der erreichten Dominante F-dur ein und führt nach C-dur. Mit einem neuen viertaktigen Motiv wird nun nach F-dur rückmoduliert und in der freien Wiederholung dieses Teiles wieder B-dur erreicht und mit doppelter Kadenz verstärkt. Der dritte Teil baut sich über der in je drei gleichmäßigen Halben absteigenden B-dur-Skala auf; er gliedert sich in zwei Perioden von vier Takten, deren erste ein zweitaktiges Motiv in Vierteln erfüllt, welches in der zweiten nur im vorletzten Takte vorkommt. Der letzte Teil besteht aus einer viertaktigen Periode, welcher nur kadenzierende Bedeutung innewohnt.

Die Ritornelle der „*Semiramide*“ sind kurz und teilweise nur für Basso Continuo notiert. Besonders hervorzuheben wäre das Ritornell zur Arie „*Celar d' amor*“.



Verglichen mit den Opern Cestis machen die geistlichen und weltlichen dramatischen Werke seines Amtskollegen **Felice Sances**, Vizekapellmeister bis 1669 und von da an Kapellmeister der Hofkapelle, einen äußerst konservativen Eindruck. Sances Stärke liegt auch weniger auf dem Gebiet der Oper als auf dem des Sepolcro, jener eigenartigen, in Wien ausgebildeten Form einer geistlichen Handlung mit Musik, welche am Gründonnerstag oder Karfreitag in der Hofkapelle zur Aufführung zu gelangen pflegte.

Leider ist von seinen dramatischen Kantaten und Opern zwischen 1648 und 1660 nichts erhalten; aus letzteren besitzen wir nur die Sinfonien zur „*Orotea*“ des Vismarri, die alle einen Typus aufweisen, dessen Herkunft sich bis auf Gabrieli zurück verfolgen läßt. Vom Sepolcro „*Le lacrime di S. Pietro*“ (1666), einem kleinen, nicht sehr bedeutenden Werk, liegt die Aufzeichnung nur in Singstimme und Basso Continuo vor; es finden sich nur einige erläuternde Zusätze, so in der dritten Szene „*Sonata di Fagotti*“, in dem darauffolgenden Gesang des S. Giovanni „*Spiriti di Dite*“, einer typischen Inferno-Arie; „*con Tromboni*“ und in dem Klagegesang der Magdalena „*Poiche mesto e doloroso*“ der Vermerk „*con Viole*“.

Auch das Sepolcro des Jahres 1670 „*Le sette consolazioni di Maria Vergine per la morte di Christo*“ ist in der gleichen knappen Weise notiert. Die einleitende *Sonata* ist nur für Basso Continuo aufgezeichnet, und die übrigen Sonaten von wenigen Takten für Violino und Basso Continuo angedeutet. Die meisten Ritornelle haben lyrischen Ausdruck, eine seltene Ausnahme bildet das nachstehende kleine Stückchen, welches eine rein instrumentale Schreibart zeigt. Die gesanglichen Partien sind von den instrumentalen melodisch kaum getrennt und greifen häufig direkt ineinander über.



Es kommen kleine, *Sonata* und *Sonatina* benannte, vier- bis sechstaktige Gebilde vor, die sich auf das einfachste Kadenzieren beschränken. Die *Sonatina* im $\frac{3}{2}$ -Takt, welche vom Kaiser herrührt, ist für Violino Piccolo; dies bedeutet aber hier nicht

pochette, sondern die kleine Violine zum Unterschied von der Sopranviola; die Notierung erfolgt mittels G-Schlüssels auf der untersten Linie in der französischen Manier. In der nächsten *Sonatina* findet sich ein Streichinstrument, das mir sonst in den Opern und Oratorienpartituren nicht begegnet ist, wenngleich nach diesem Vorkommen zu schließen, es sich sicher in kirchlichen Werken um 1670 noch finden wird, die *Lira Cetrata*.

Sie ist im Altschlüssel notiert und wird hier dazu benutzt, um die Melodien, welche vom *Violino piccolo* vorgetragen werden, eine Quart tiefer zu wiederholen.

Auch das *Sepolcro* des Jahres 1672 „*Il paradiso aperto per la morte di Cristo*“ zeigt äußerste Knappheit in der Niederschrift. Die einleitende einsätzig *Sonata* ist nur für *Basso Continuo* notiert, einzelne Ritornelle sind aber dreistimmig in imitatorischer Schreibweise gesetzt. Nach der Arie „*Dolce Signore*“, „*con viole*“ folgt eine *Sonata infernale*, die einen vierstimmigen Gesang der Dämonen einleitet. Die Sonate ist nur im *Basso Continuo* notiert, im Chor der erste Tenor und *Basso Continuo*. Sie wird dreimal nach Gesängen wiederholt; das letztemal steht beim *Basso Continuo* „*Tromboni*“. Wir haben also hier wieder die typische Unterweltssinfonie

Von der Oper „*Aristomene Messenio*“ sei nur der *Basso Continuo* des ersten Teiles der dreisätzigen *Sonata* angeführt.

The image shows a musical score for Basso Continuo, consisting of three systems of music. Each system contains several measures of music, with various motifs labeled A, B, C, D, D2, and E. The notation includes bass clefs, a common time signature, and various rhythmic values and accidentals. The motifs are connected by lines, and there are numerous accidentals and dynamic markings throughout the score.

Er zeigt den von der venetianischen Schule entlehnten Aufbau über Baßmotiven, die teils „*alla quarta*“, teils sequenzierend wiederholt werden, wobei die Sequenzen für modulatorische Zwecke verändert oder ausgeweitet werden. Das Oktavenmotiv A gliedert die erste Phrase, die aus Motiv B besteht; sie wird bei ihrer Wiederholung „*alla quarta alta*“ durch einen skalenartigen Anhang in Takt 6 zur Parallele geführt. Dann beginnt ein rhythmisch veränderter Mittelteil über Motiv C, das bei seiner vierten Wiederholung kadenziiert. Nun setzt mit Motiv D wieder ein neuer Rhythmus und damit die dritte Gruppe ein, die scharf von D-dur nach C-dur moduliert, aber nach Erreichung dieser Tonart sogleich wieder nach D-dur zurücklenkt. Dieser Teil, Gruppe D₂, wird nun wiederholt und schließt in G-dur ab, die letzte Gruppe E, die zweimal gebraucht wird, befestigt die erreichte Tonart, und schließt, breit kadenzierend.

Abschließend ist noch das *Dramma per musica* „*Jone*“ des römischen Komponisten **Abbatini** zu erwähnen, welches in kostbarem Einband aus rotem Samt in der Hofbibliothek aufbewahrt wird. Es handelt sich da um ein umfangreiches, reich ausgeführtes, aber unbedeutendes Werk, dem man allerdings technische Qualitäten nicht absprechen kann. Die Sinfonie ist zweiteilig: c und $\frac{3}{4}$, beide Teile akkordlich gehalten und ohne hervorsteckende Merkmale. In den Arien sind überall die Ritornelle sorgfältig geschrieben oder wenigstens genau angedeutet. Von Sequenzbildungen ist reichlich Gebrauch gemacht. Ein Jägerchor, der recht bewegt gehalten ist, und mit Geschick das Durcheinandertönen der Stimmen ausdrückt, zeigt die hergebrachten Wendungen und Akkordmotive, die von den „*alla guerra*“-Rufen der Venetianer allgemein bekannt sind.

Es handelt sich hier um eine Durchschnittskomposition, die anscheinend dem Kaiser in der Hoffnung auf Anstellung überreicht wurde. Aus dem Umstand, daß sie sich vereinzelt vorfindet, kann mit Sicherheit geschlossen werden, daß sie den Beifall des Kaisers oder seiner musikverständigen Berater nicht gefunden hat.

Mit dem Aufhören der Schaffenskraft Bertalis und dem Scheiden Zianis und Cestis schließt die erste Epoche der Wiener Oper, die dadurch gekennzeichnet ist, daß eine größere Zahl von Komponisten wetteifernd sich in die musikdramatische Produktion teilen, ohne daß eine einzige Persönlichkeit die unumschränkte Führung besessen hätte. Heutigem Urteil nach wäre wohl in erster Linie M. A. Cesti die Palme zu reichen und nach ihm P. A. Ziani. Sances und Bertali haftet bei aller Anerkennung ihres musikalischen Ernstes und ihrer Gediegenheit ein gut Teil Trockenheit an, und ein Beharren in dem einmal erworbenen Stil, ohne Rücksicht auf die schnelle Entwicklung, welche in diesen Jahren Form und Inhalt der Oper und des Oratoriums zur Entfaltung brachte. Ein derartiges Beharren bei einer konservativen und einigermmaßen zur Manier gewordenen Ausdrucksweise hätte für die Wiener Oper verhängnisvoll werden können, wenn nicht der stete Zufluß neuer Kräfte die Verbindung mit den in Italien wirkenden und schaffenden Musikern aufrecht erhalten und der sichere Geschmack des Kaisers gerade Marc Antonio Cesti die bevorzugte Stellung eingeräumt hätte, kraft deren er die Festoper für die Vermählung des Kaisers schreiben konnte.

Die nächste Epoche ist durch die ungeheure Schaffenskraft und zentrale Stellung eines einzigen Musikers gekennzeichnet, Antonio Draghi, der in Nicolo Minato einen Textdichter von ebensolcher Fruchtbarkeit fand.

Auch hier wird es unsere Aufgabe sein zu untersuchen, welche qualitative Stellung sein Schaffen unter den zeitgenössischen, am Hofe zu Wien wirkenden Musikern einnimmt. Ich möchte den Gedanken nicht von der Hand weisen, daß für die Epoche, in der Draghi wirkte, die unerhörte Bevorzugung einer Persönlichkeit gegenüber seiner ganzen Umgebung, nicht von Vorteil gewesen sein kann, und daß sich Talente wie Schmelzer und Richter wohl freier entfalten hätten, wenn ihnen mehr Gelegenheit zum Schaffen geboten worden wäre. So waren sie und viele andere zu stillerer Tätigkeit gezwungen. Wie dem aber auch sei, sicher ist, daß in jener Epoche der Grund zur Heranbildung einer Generation gelegt wurde, die nach 1700 den Ruhm der Wiener Schule weit über die Grenzen der Heimat tragen sollte.

2. Die Epoche Draghi — Pederzuoli — Schmelzer.

A. Antonio Draghi.

War es bei der Besprechung der dramatischen Werke im vorangegangenen Abschnitt möglich, das Schaffen der verschiedenen Komponisten gewissermaßen synchronistisch zu behandeln, da es sich um eine geringe Zahl von Werken innerhalb eines begrenzten Zeitraumes handelte, so kann dieses Verfahren im vorliegenden Abschnitt nicht mehr zur Anwendung kommen, da das konservative, keiner stärkeren Wandlung unterworfenere Schaffen von **Antonio Draghi**, dessen Wirken einen in der Geschichte der Musik ungewöhnlich großen Zeitraum einnimmt, in scharfem Gegensatz zu der gärenden, nach neuen Formen und neuem Ausdruck ringenden Kunst seiner Zeitgenossen steht. Er würde, in weniger machtvoller Stellung kaum den Einfluß besessen haben, dem Kunstleben einer Stadt von der Bedeutung Wiens durch eine so lange Zeit den Stempel aufzudrücken, und in den Jahren 1668—1698 die Führerschaft auf dem Gebiete der Oper zu besitzen. Man muß daher bei der Beurteilung der Epoche zwischen Draghi und dem unter seinem Einfluß stehenden Musikern einerseits, und der übrigen zeitgenössischen

schen Produktion andererseits genau unterscheiden. Trotz der staunenswerten Reichhaltigkeit seines Schaffens ist es nicht allzuschwierig, zu einer Kenntnis seines Stils zu gelangen, eben weil er eine ausgeprägte Persönlichkeit ist, die mit großer Konsequenz an den einmal ausgebildeten Eigentümlichkeiten festhielt.

Überdies erstreckt sich sein Konservativismus vor allem auf die instrumentalen Formen in Oper und Oratorium. Es ist merkwürdig, wie wenig Bedeutung er der Aufzeichnung seiner Instrumentalstücke in den Partituren zuwandte. Es liegt darin die Sorglosigkeit eines Komponisten, der, ganz mit seiner Tätigkeit an einen Ort gefesselt, einen derartig starken Kontakt mit den Musikern besaß, daß eine genauere Aufzeichnung überflüssig war. Man kann es deutlich beobachten, daß die Partituren der Musiker, die von auswärts ihre Werke einreichten, stets sorgfältig aufgezeichnet sind, während die Werke der an der Hofkapelle, womöglich in der Stellung eines Kapellmeisters tätigen Musiker, jede Genauigkeit vermissen lassen.

Doch findet sich unter den Partituren Draghis das instruktive Beispiel einer Oper, bei welcher die beiden ersten Akte, anscheinend von der Hand Draghis in „stenographisch“ knapper Weise aufgezeichnet sind, während der dritte in ausgeschriebener Kopistenhandschrift die vollausgesetzten Ritornelle enthält, die mit aller Sorgfalt partiturmäßig ausgeschrieben sind. Es ist dies die Oper „*Leonida in Tegea*“ (1670). Der erste Akt ist ohne Sinfonia, die Ritornelle äußerst spärlich gesetzt, und da nur im Basso Continuo notiert. Auch bei Chorsätzen wie z. B. beim Chore „*Bella Trinita*“ sind nur die Baßstimmen notiert. Genauer ist schon der zweite Akt ausgeführt; die Ritornelle sind zahlreicher und auch zum Teil ausgesetzt. Der dritte Akt weist ein gänzlich verändertes Aussehen auf, so daß man auf den ersten Blick geneigt wäre, zu glauben, daß dieser Akt von einem anderen Komponisten und aus späterer Zeit herrührt. Bei der Arie des Leonida „*Ma se costante*“, einem Strophenlied, ist sogar ein Violinsolo ausgeschrieben, andere Arien, wie die des Caffeso „*Che ferai*“ sind mit voller Begleitung von 2 Violinen, Viola und Basso Continuo notiert.

Diese Partitur ist ein deutlicher Beweis dafür, daß wir von den Opern und Oratorien dieser Epoche nach dem Partiturbild nur eine ganz unvollkommene Vorstellung haben, und wie sehr wir bedauern müssen, daß das Stimmenmaterial der Hofbibliothek nicht aufgehoben wurde, denn in den Fällen, wo eine sorgfältige Bewahrung der Stimmen, wie z. B. von der Kirchenmusik im Kloster Kremsmünster, uns dieses unschätzbare Material erhalten hat, haben wir ein viel sichereres Urteil über die Werke und können sie auch ohne allzu eingreifende Rekonstruktionsversuche neu beleben.

Um der Erscheinung Draghis gerecht zu werden, darf man ihn nicht nach den Opern beurteilen, deren Wert, mögen einzelne darunter auch glänzend gelungen sein, doch infolge des Zwanges, die Dichtung einer bestimmten äußeren Gelegenheit anzupassen, nur ein relativer sein kann, sondern nach seinen geistlichen dramatischen Werken, den Oratorien und besonders den Sepolcra, denen eine über ihre Zeit hinausragende Bedeutung innewohnt.

Hier ist der melodische Ausdruck der Gesänge zu einer wahren Erhabenheit und milden Frömmigkeit gesteigert, die einfachen Harmoniefolgen der einleitenden Symphonien und der Ritornelle sind von zwingender Kraft und versetzen den Hörer unmittelbar in die weihevollen Stimmung, deren Hervorbringung der Zweck dieser Aufführungen war.

Draghis Wirken fällt, worauf schon Neuhaus¹⁾ aufmerksam gemacht hat, in die Zeit, in welcher die italienische Sinfonia mit den Elementen der französischen Ouvertüre durchsetzt wurde. Es findet sich bei Draghi eine ausgesprochene Vorliebe für die zweiteilige, aus der Gegenüberstellung Pavana-Gaillarde gewonnene Form, die

¹⁾ M. Neuhaus, A. Draghi, Studien, I. S. 122.

man für Wien überhaupt — wie aus den Besprechungen der Werke der vorangegangenen Epoche sich ergeben hat — als die vorherrschende anzusehen hat. Man kann auch trotz gewisser Umformungen und Stilisierungen die ursprüngliche Herkunft dieser Sätze, besonders im $\frac{3}{2}$ -Takt, von der Tanzform noch nachweisen; so ist im „*Achille in Sciro*“ (1663) der zweite Satz direkt als Corrente bezeichnet. Im „*Tempio di Diana*“ (1678) ist die einleitende Sonata eine Tanzsuite, von der ein Satz als „*Buore*“, ein nächster als „*Folia*“ betitelt sind.

Wo nicht die Herkunft von Tanzformen nachweisbar ist, wird entweder mit der kanzonartigen Weise der frühen Venetianer oder mit Hilfe der bei Cavalli und seiner Schule üblichen Sequenzbildung gearbeitet, so z. B. in der „*Comedia ridicula nel Carnevale*“ (1667).



Hier ist, beinahe konstruiert, der Versuch gemacht, die Baßsequenzen nicht in der üblichen Weise in die Dreiklangsharmonien des Grundakkords zu legen, oder in der Quint- oder Quartlage, d. h. in der Ober- oder Unterdominante zu wiederholen, sondern sie an die Motive, die nichts weiter als Skalenabschnitte darstellen, aneinanderzuschließen, so daß sich eine konsequente Stufen-Aufwärtsbewegung ergibt, die das nachfolgende Schema aufweist:



An die venetianische Schule gemahnt auch die Melodik der Arien und die Verwendung von ostinaten Bässen, ebenso die Mischung arioser Stellen unter die Rezitative, die Bevorzugung von gehenden Bässen, Knappheit der Ritornelle und andere stilistische Merkmale, die sogleich bei der Durchsicht der Partitur auffallen. Die Begleitung der Arien hält sich noch in bescheidenen Grenzen; es besteht hier noch keine enge Verbindung zwischen Gesang- und Instrumentalstimmen; letztere schweigen während des Gesanges und pflegen während oder nach der Kadenz einzusetzen und die vorgetragene Gesangsphrase in freier Nachahmung zu wiederholen.

For-tu-na ci-vuo-le nel mon-do oggi-di

Ein bemerkenswertes Instrumentalstück findet sich in „*La casta Penelope*“ (1670); es ist dies ein zweiteiliges *Balletto avanti la Sinfonia*, welches einigermaßen an das S. — angeführte Ritornell aus den „*Sette consolationi*“ von Sances erinnert.



Sonst finden sich in dieser Oper, von der auch die Sinfonia fehlt, keine erwähnenswerten Ritornelle.

Aus dem Sepolcro „*L'Epitaphio di Christo*“ (1671), welches mit einer längeren nur im Basso Continuo notierten Sinfonia eingeleitet ist, sei nachstehendes dreistimmiges Ritornell angeführt:



Es zeigt, wie die anderen durchschnittlich acht Takte langen Ritornelle dieses Sepolcro die Durchführung eines Motives, wie etwa in der Ouvertüre zum Pomo d'oro, jedoch in wesentlich einfacherer Weise.

Dagegen steht bereits wenige Jahre später Draghi mit dieser Technik auf voller Höhe; man vergleiche z. B. das dem Drama per musica „*Baldracca*“ (1679) entnommene Ritornell mit dem vorstehenden.

Ritornello

Hier wird das im ersten Takt aufgestellte Motiv völlig, u. zw. im modernen Sinn durchgeführt. Auffallend ist auch die Weite des harmonischen Weges, der in diesem kleinen Ritornell zurückgelegt wird. Es beginnt in E-moll, das sogleich als Parallele von G-dur ausgelegt wird; in dieser Tonart erfolgt die erste Wiederholung des Motives mit einer Doppelkadenz, die nach D-dur führt. In dieser neuen Tonart wird das nunmehr etwas veränderte Motiv zweimal gebracht und hierauf nach G-dur rückmoduliert. Nun setzt ohne Vorbereitung das Motiv in H-dur ein, und wird in dieser Tonart wiederholt, die dann als Dominante der Haupttonart umgedeutet wird und schließt in C-moll. Es wird also folgender Weg beschrieben: E-moll—G-dur—D-dur—G-dur—H-dur—E-moll.

Unbefriedigend für das moderne Empfinden ist der Umstand, daß E-moll im ersten Teil gar nicht als Haupttonart empfunden wird, sondern G-dur, daß demnach das Einsetzen von H-dur nicht als Dominante von E-moll gehört wird, sondern als III. Stufe von G-dur, und ebenso der Abschluß nicht als Rückkehr zur Tonika, sondern als Moll-Parallele von G-dur. Doch fühlt man das Neue in dem Bestreben Draghis, einen von der herkömmlichen Form abweichenden Weg zu gehen.

Einen Beleg dafür, wie schwankend in jener Zeit die Begriffe *Sinfonia*, *Sonata* und *Ritornell* verwendet werden, bietet der Scherzo-dramatico per musica „*La pazienza di Socrate con due moglie*“. Hier fehlt eine Sinfonia im eigentlichen Sinne; die Handlung beginnt gleich mit einem Monolog des Sokrates. Das diesem

Gesang vorangehende, das Gesangsthema vorbereitende, dreitaktige Ritornell ist hier Sinfonia betitelt:

Sinfonia.

Spe - co - lan - do mi re - cre - o

Der Grund, weswegen von mehreren Werken Draghis die „*Sinfonia avanti il Prologo*“ nicht erhalten ist, liegt darin, daß diese Sinfonien nach der Komposition des ganzen Werkes auf lose Blätter geschrieben wurden¹⁾, die man dann in die Partituren einlegte. Eine derartige einleitende Sonata ist der Partitur des „*Tempio di Diana*“ (1678), oder dem Festspiel „*I vaticini di Tiresia Tebano*“ (1680) vorgeheftet; in beiden Fällen handelt es sich um suitenartige Stücke, von denen nur der Basso Continuo notiert ist. Die Sonata zum „*Tempio di Diana*“ scheint, den paukenartigen Bässen nach zu schließen, für Bläser in Begleitung von Streichern gesetzt gewesen zu sein. Von den sechs Sätzen der Suite sind drei, nämlich *Buore, Folia, Canon à 4* benannt. In den „*Vaticini di Tiresia*“ besteht die Sonata aus drei Sätzen, einem *Adagio* in couranteartigem Rhythmus mit Presto Mittelteil, einer zweiteiligen *Allemande* und einer *Gigue*.

In den Werken nach 1680 ändert sich das Partiturbild in vielen Fällen. Draghi beginnt auf eine genauere Aufzeichnung und Angabe der Instrumente größeres Gewicht zu legen. So ist die prachtvolle „*Suonata à 5*“ zum Sepolcro „*Il Terremoto*“ (1682) voll gesetzt für Violino, Sopran-, Alt-, Tenor-, Baßviolen und Basso Continuo. Da dieses Werk zur Veröffentlichung in den „Denkmälern“ bestimmt ist, sehe ich von einer Analyse ab, doch möchte ich aus der Sonata einige Takte hersetzen, um zu zeigen, welcher Kraft des Gefühls Draghi fähig sein kann, wenn er wirklich inspiriert ist.

In „*Le recreationi di Tempe*“ (1685) sind alle Ritornelle zu vier Stimmen ausgesetzt, von den Arien ist nur Gesang und Basso notiert. Die einleitende Sinfonia ist dreisätzig und wechselt im zweiten Satz die Instrumentation. Während der erste Satz für 3 Violon da Gamba und Basso di Viola gesetzt ist, welche erstere imitatorisch einfallen,

tritt im zweiten Satz die Violine als Oberstimme hinzu und alle Violon da gamba sind im Baßschlüssel notiert und geben mehr oder weniger verziert den Baß ab; nur die erste

¹⁾ Man machte dies übrigens auch mit Ritornellen — vergl. die Partitur des Adalberto (1697) — und mit den Balletten am Schlusse der Akte, von denen sich nur die wenigsten erhalten haben.

Viola konzertiert mit der Violine in lebhaften Sechzehntelläufen. Im weiteren Verlaufe ergreift die Bewegung auch die anderen Violen und diese greifen nun abwechselnd in das Konzertieren ein. Der dritte Satz hat wieder die Besetzung des ersten und ist ihm motivisch und rhythmisch verwandt.

Das Hervortreten des konzertanten Stiles findet sich von da ab in den Werken der Reifezeit häufiger und hängt mit der allgemeinen Verbreitung dieser Schreibweise zusammen, die sich auch bei den Zeitgenossen Draghis in Wien nachweisen läßt. An Stelle der lyrischen, den Arienmelodien entnommenen Ritornelle findet sich jetzt ebenfalls häufiger eine dem Instrumentalstil angepaßte imitatorische Schreibweise, wie etwa in nachstehendem dreistimmigen Ritornell aus „*Il nodo Gordico*“ (1686)



oder das dem zweiten Teil des Oratorium „*Il crocifisso per gratia*“ entnommene ebenfalls dreistimmige Ritornell

bei welchem sich deutlich ein absichtliches Archaisieren, um der geistlichen Handlung willen, konstatieren läßt. In gleicher Weise, wie die Komponisten unserer Zeit zur fugierten Schreibweise der Bach-Händel-Periode greifen, wenn sie eine religiöse Stimmung erzeugen wollen, greift Draghi zum strengen, gebundenen Stil der Frühvenetianer und erreicht damit die gleiche Wirkung; es müßte bei der Gegenüberstellung von geistlichen und weltlichen Werken aus jener Zeit also darauf geachtet werden, daß die barocke Schreibweise, wie sie das Ritornell aus dem „*Nodo Gordico*“ aufweist, den modernen, weltlichen Stil verkörpert, die auf Salomone, Rossi, Cavalli, Bertali zurückgreifende, des „*Crocifisso*“, den religiös archaisierenden Stil.

Auch die einleitende Sinfonia des „*Crocifisso*“ weist eine Anlehnung an die ältere venetianische Schule auf; die ersten Takte könnten geradezu von Cavalli herühren. Wie aus der rhythmischen Umformung des ersten Teiles der Sinfonia zur „*Incoronazione di Poppea*“ von Monteverdi der zweite nach dem Muster Pavana-Gaillarde ge-

bildet wurde, so entwickelt sich auch hier, aus der Verwandlung des c in einen $\frac{9}{8}$ -Takt, das zuerst in der zweiten Violine auftretende und der im vierten Takt einsetzenden Baßsequenz entsprechende Motiv, während die Oberstimme aus der Chromatisierung des Gegenmotivs entstanden ist.

Das chromatisierte Motiv  ist nichts anderes

als das in der venetianischen Oper eine so bedeutende Rolle spielende „Lamento“-Motiv, das fast in allen Opern kurz vor Lösung des dramatischen Knotens ertönt.¹⁾

Das Bedeutsame und Neue liegt aber darin, daß wir hier die Ansätze zu den in der Epoche Caldara-Fux so berühmt gewordenen Doppelfugen haben, denn auch hier treten die Imitationen gleich mit ihrem Gegenthema auf, sind demnach ein primitives Stadium in der Ausgestaltung dieser in den französischen Ouvertüren der Wiener Schule angewendeten, überaus kunstvollen Form.

Eine außergewöhnliche Bedeutung nehmen die Instrumentalstücke in der Serenata „*Il riposo nei disturbi*“ (1689) ein. Eine einleitende Sinfonia im herkömmlichen Sinne ist nicht vorhanden, sondern eine *Sonata con il Cembalo solo*, die nur für Basso Continuo notiert ist und als Ritornell zur nachfolgenden Arie aufzufassen ist, vertritt ihre Stelle.

Die Ritornelle der Serenata sind für Violino I, II, Alto Viola und Basso gesetzt; eine Sinfonia (c), deren Themen in bewegten Achteln und Sechzehntelläufen dahinlaufen, ist für 2 Cornetti, 3 Tromboni, Fagotti und Basso Continuo gesetzt, wobei der erste Cornetto, Trombone und Fagotto konzertant hervortreten. Im Schlußchor finden wir folgende für Opernzwecke ungewöhnliche Instrumentation:

Clarino I. II. III.		
Tromba I. II.		
Violini I. II.		
Viola I. II. III.		
Cornetto I. II.		
Tromba I. II. III.		
Canto,	}	des Coro primo und secondo,
Alto,		
Tenore,		
Basso,		
Basso Continuo.		

Über den Aufbau und die Motivik dieses Chores hat Neuhaus²⁾ eingehend berichtet; nur ist die historische Einstellung der Instrumentation nicht richtig. Wir sehen heute, seitdem wir Einblick in die Kirchensonaten dieser Epoche gewonnen haben, daß hier nicht eine in die Zukunft gerichtete, sondern im Gegenteil, eine in den Kirchensonaten um die Mitte des 17. Jahrhunderts allgemein verbreitete Zusammensetzung der Instrumente vorliegt, die als konservativ zu bezeichnen ist und deshalb im echten *Dramma per musica* niemals anzutreffen ist, höchstens in den Hoffestspielen, wie den *Trattenimenti* und *Serenaten*, deren Chorstil sich von dem der kirchlichen Werke Draghis und seiner Zeitgenossen kaum unterscheidet.

In der Oper „*Creso*“ (1678) findet sich in der ersten Szene des zweiten Aktes ein Instrumentalstück, welches von drei Bauern auf der Bühne auf Flöten vorzutragen war. Es hat eine dreiteilige Form c (Langsam) — $\frac{12}{8}$ (Allegro) — c (Langsam). Dem dünnen

¹⁾ Vergl. Cavalli, Studien z. M. W. I., S. 38 f.

²⁾ Neuhaus, Draghi, Studien, I., S. 138 ff.

Klang der drei Soloinstrumente zufolge ist diese Sinfonia in den knappsten Konturen gehalten; der erste langsame Teil ist mit vier Takten nur angedeutet, der dritte etwas breiter ausgeführt.

Eine vorzüglich gearbeitete Sinfonia à 4 leitet die Serenata „*L'insegno a sorte*“ (1680) ein. Hier zeigt sich Draghis polyphone Satzkunst in vollem Lichte und es ist unschwer, von diesem Stück die Verbindungsfäden zu Fux zu ziehen. Der erste Satz ist ein Adagio mit Wechsel von homophoner und polyphoner Schreibweise, reichlicher Verwendung von Sequenzen und prägnanter Rhythmik. Der zweite Satz, ein Allegro, setzt mit einem energischen Motiv ein, das fugiert durchgeführt wird; er ist breit angelegt und steckt voller Kontrastwirkungen. Der dritte Satz zeigt eine Bevorzugung der homophonen Schreibweise, ist knapp und ohne deutliche Gliederung.

Die *Suonata* von „*Le Stratagemie die Biantie*“ (1682) zeigt wieder deutlicher die Faktur der älteren Symphonien der Venetianer. Der erste Satz hat die übliche homophone Anlage und zeigt keinerlei instrumentale Manieren; der zweite ist ein lebhafter Allegrosatz mit fugierten Einsätzen. Eine ganz analoge Faktur finden wir in den Sinfonien zu dem Sepolcro „*Il segno dell' humana salute*“ (1684), „*Lu Chioma di Berenice*“ (1695) und zu „*Psiche cercando Amore*“ (1684), nur daß in letzteren Fällen noch ein kurzer, langsamer dritter Satz vorhanden ist. Einer ganz verschiedenen Richtung gehört die Sonata zur Serenata „*Il sacrificio d' Amore*“ (1685) an; zu diesem Stück findet man die Verbindungsfäden in den Sonaten von Ferdinand Thobias Richter, Johann Heinrich Schmelzer und den anderen, spezifisch österreichischen Musikern. Sie ist voll für 2 Clarinen, Violino I u. II, Viola I u. II in Doppelchören und Basso Continuo gesetzt. Mit einer Fanfare, die sich bis zur „*Costanza e Fortezza*“ von J. J. Fux verfolgen läßt, setzt sie prunkvoll ein:



Nach längerem Konzertieren der beiden Clarinen setzt der erste Chor der Streicher ein, den wieder die Clarinen ablösen, dann beginnt der zweite Streicherchor, der wieder mit dem ersten abwechselt. In dieser Weise wird das Spiel zwischen den Clarinen und den beiden Streicherchören noch eine Zeitlang fortgesetzt, bis alle Instrumente sich zu einem rauschenden Abschluß vereinen.

Zu der früheren Art der venetianischen Symphonien gehört die „*Sinfonia à 6* der Rappresentazione sacra „*La vita nella morte*“ (1688). Sie ist für Viola Ia, IIa, IIIa, Prima Viola da Gamba, Seconda Viola da Gamba und Basso di Viola mit Organo gesetzt. Der Stil dieses Instrumentalstückes ist durchaus archaisierend.

Zwei reizvolle Ritornelle in eigenartiger Besetzung finden sich in „*Il Teatro delle Passioni Humane*“ (1690). Das erste ist für 2 Flöten und Viola da Gamba gesetzt,

das zweite hat die ganz ungewohnte Zusammensetzung Liuto, Chitara, Viola da Gamba und Basso Continuo, wobei die Laute als melodieführendes Instrument mit der Gambe konzertiert.

Eine außerordentlich tiefe und schön gearbeitete Einleitung geht dem Sepolcro „*Il libro con sette sigilli scritto dentro e fuori*“ (1694) voran. Sie hat, wie die szenische Anweisung ergibt, programmatische Bedeutung. „*Scopertosi il Ssmo Sepolcro. Si vede l'apparenza d'una parte deserta dell' Isola di Patmo: Con S. Giovanni. come in spirito e con la Visione da lui descritta nell' Apocalissi. Del libro scritto dentro, e fuori, in mano d'uno assiso in Trono sigillato con sette sigilli: e con l' Agnello, che solo potè aprirlo. Precede Sinfonia grave mista come di suono di Venti, e Tuoni.*“ Sie ist, nach den vorgezeichneten Schlüsseln zu schließen, für Violon in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßlage gedacht. Beide Sätze sind kontrapunktisch reich bedacht, so daß die Grenzen des homophonen Stils, in dem gewöhnlich die ersten Sätze und des fugierten, in dem die zweiten geschrieben sind, ineinander verschwimmen. Auch finden sich melodische und rhythmische Verwandtschaften in beiden Sätzen; es seien deshalb nur aus dem zweiten einige Takte als Stilprobe angeführt.

Ein weiteres Eingehen auf die Sinfonien und Ritornelle Draghis würde zu weit führen und den Rahmen dieser Untersuchungen sprengen. Bei der ungeheuren Zahl von Sinfonien und Ritornellen, die sich in den Werken Draghis finden, müßten sich bei einer genaueren Besprechung notgedrungen Wiederholungen ergeben, da Draghi — wenigstens so weit es jetzt erkennbar ist — keine bedeutende Stilwandlung durchgemacht hat. Es seien nur noch aus einigen wichtigeren Werken die Melodieanfänge einer Anzahl von Ritornellen zusammengestellt, um ein übersichtliches Bild der instrumentalen Melodik Draghis zu geben.

Il nodo Gordico (1686).

Le sciocagini degli Psilli (1686).

La Galeria della Fortuna (1691).



Il Pelerinaggio (1691).



La Magnanimità di Marco Fabricio (1695).



Es wäre noch der Instrumentalstücke zu gedenken, die einen tonmalerischen Zweck verfolgen. Über die Bedeutung, welche die gesangliche Koloratur für die Schilderung tonpoetischer Vorgänge in jener Epoche besitzt, ist bereits mehrfach geschrieben worden. Bei Draghi, der von der Koloratur starken Gebrauch macht, häufen sich derartige Stellen. Aber auch die Instrumentalmusik wird bei Draghi in erhöhtem Maße Träger tonpoetischer Schilderungen.

H. Botstiber hat in der Geschichte der Ouvertüre, S. 237—241, die Ouvertüre von der Introduzione d'un balletto „*L'Albero del Ramo d'oro*“ veröffentlicht, deren Analyse Neuhaus, Studien I, S. 123, gibt. Diese Sinfonia hat rein tonmalerische Absichten. Draghi gibt die Angabe „*Precede sinfonia come di strepito di Vento in un bosco*“. Diese Schilderung des Windesrauschens in einem Walde ist meisterlich getroffen. In dem Motiv des ersten Satzes, welches in einer lebhaft bewegten Sechzehntelfigur die eigentliche Tonmalerei bestreitet, erblickt Neuhaus mit Recht einen Vorläufer des Elfenmotives in Mendelssohns Sommernachtstraumouvertüre. Der Mittelsatz ist lyrischer Natur; ein D-dur-Dreiklangmotiv wird imitatorisch eingeführt und zu anmutiger Entfaltung gebracht. Der dritte Satz nimmt das Windmotiv wieder auf und führt es von der Höhe der Violinen bis zu den Bässen abwärts; es ist dies ein ganz seltener Fall, daß in einer nach italienischem Muster *Schneellangsam-Schneell* gebauten Ouvertüre Satz 1 und 3 über dem gleichen Themenmaterial aufgebaut sind.

Auch eine andere Sinfonia tonpoetischen Inhaltes ist von Neuhaus bereits besprochen und als Beispiel seiner Abhandlung beigegeben worden¹⁾, die Sinfonia für 3 Posaunen und Fagott in dem Oratorium „*Il libro con sette sigilli*“. Sie gehört in die Gruppe der Inferno-Sinfonien und ist von packend düsterer Stimmung. In der darauffolgenden Arie des Hasses findet sich aber diese Klangmischung in veränderter Form weitergeführt als Begleitung des Gesanges. Was hier von der Beweglichkeit des Fagottes und der Posaune gefordert wird, ist ganz erstaunlich, selbst an den Beispielen

¹⁾ Studien zur Musikwissenschaft, I., S. 135—136.

aus anderen Werken gemessen, und stellt der Virtuosität der Bläser dieser Instrumente an der Wiener Hofkapelle ein ehrendes Zeugnis aus. Die Besetzung dieser Arie besteht aus Alt-Posaune, Fagott und Basso Continuo; ihr Anfang lautet:

Trombone.

Fagotto.

Si spez - za il suo - io si spez - za il suo - io

a - pre - si Vo ra - gi - ne ter - ri - bi - le

Già ca - do già pre - ci - pi - to già ca - do

Derartige außergewöhnliche Instrumentaleffekte werden selbstverständlich nur bei ganz besonderen Anlässen zur Erzielung einer besonderen dramatischen Wirkung angewandt, wie hier, wo der Haß den Boden unter sich zerbersten fühlt und die absteigenden dröhnenden Läufe der Posaune und des Fagottes das Herabstürzen ausdrücken sollen. Derartige eigenartige solistische Verwendungen, denen man bis tief ins achtzehnte Jahrhundert hinein begegnet, sind eine Besonderheit der Wiener Schule und finden ihre Erklärung in der Zusammensetzung der Hofkapelle, die sowohl über die in Deutschland üblichen Bläserchöre wie über die aus Italien angeworbenen Streicher verfügte. Aus dieser Mischung gewannen die Komponisten das farbenreiche Orchester, welches ihnen die Möglichkeit zu größter Prachtentfaltung wie auch zu feiner Schattierung gewährte. Draghi war der letzte Musiker am Wiener Hofe, der bei der Instrumentierung noch das ältere, durch Bertali und Sances überlieferte Prinzip einer aus der Natur der Blasinstrumente gewonnenen Stimmenführung vertrat. Schon zu seinen Lebzeiten haben die jüngeren Kräfte viel größeres Gewicht auf die Differenzierung des Streicherkörpers gelegt und danach getrachtet, möglichst dankbar für die Violinen zu schreiben. Draghi mag aber dadurch, daß er den älteren Orchesterstil mit starker Bläserverwendung beibehielt und ihn mit der aus Italien und Frankreich eingeführten neuen Setzart für die Streicher mischte, mit dazu beigetragen haben, daß die Begleitung der Arien niemals zu der schwächlichen Behandlung der Neapolitaner herabsank, sondern jederzeit auf ein kunstvolles, durchdachtes Akkompagnement in der Wiener Schule gesehen wurde.

Die Frühwerke Draghis fallen mit den Spätwerken von Bertali und Sances zusammen; sie werden begleitet von den Kompositionen des Kaisers und von den Werken einzelner Komponisten wie Abbatini, **Bicilli**, Sartorio, Viviani und Pagliardi, die gelegentlich in Wien zu Worte kamen.

Von Abbatini wurde bereits gesprochen, den Werken **Bicillis**, der mit drei Oratorien (1670, 1698 und 1700) und Viviani, der mit einer Oper vertreten ist, kann man, was die Behandlung der Instrumentalstücke anbelangt, keinerlei Besonderheit abgewinnen; es ist Durchschnittsarbeit, ohne jegliche individuelle Note; die Oper „*Orfeo ed Euridice*“ von **Sartorio** ist nicht erhalten. Nur Giov. Maria **Pagliardi** hebt sich von diesen Komponisten etwas ab. Die Sinfonia zu seiner Oper „*Numa Pompilio*“ (1674) ist dreistimmig notiert und besteht aus zwei Sätzen, die aber beide im $\frac{3}{4}$ -Takt stehen. Während der erste der üblichen Graveinleitung entspricht, sucht der zweite, der aus zwei Teilen, deren jeder wiederholt wird, besteht, ein Achtermotiv durchzuführen.

Die Ritornelle sind durchschnittlich vier Takte lang und genau ausgesetzt. Ritornelle von acht Takten sind selten und werden nur durch Motivwiederholungen, nicht durch breitere Spannung des melodischen Bogens gewonnen. Der gleiche Mangel an thematischer Entwicklungsfähigkeit zeigt sich auch in den Arien, die einfachste Strophenlieder sind; auch bei ihnen ist das Akkompagnement von 2 Violinen und Basso Continuo häufig ausgesetzt.

Während demnach in den Jahren 1670—1676 Draghi fast ausschließlich die ganze Last der dramatischen Produktion besorgt, tritt ihm 1677 Pederzuoli, 1679 Leopold I. zur Seite und beteiligen sich bis 1686 jährlich mit ein bis zwei Werken, außerdem wirkt 1677—1680 Schmelzer mit, und von 1677—1686 eine Reihe von Komponisten, zum großen Teil auswärtige Musiker, unter denen sich manches bedeutendere Talent findet.

Die Sinfonien in den geistlichen Werken von Pederzuoli neigen bereits stark dem Typus der französischen Ouvertüre zu, mit ausgebildetem Stilkontrast zwischen harmonischem Graveteil und fugiertem Allegro. Im „*Oratorio di S. Elena*“ besteht die Sinfonia aus zwei Gruppen; die eine umfaßt Grave-Allegro-Adagio, die zweite ein Allegro im $\frac{6}{8}$ -Takt. Sie ist vierstimmig vollgesetzt, gleich den zahlreichen Ritornellen dieses Werkes. Bemerkenswert ist die Besetzung der Arie „*Signor, che far poss'io*“ für 3 Violinen und Basso Continuo, die sich ebenfalls bei der Arie „*Caro legno*“ findet, welche durch ihre leidenschaftlich geschwungene Melodik auffällt:

Die Phrase „*Tu spirasti*“ wird von den Violinen imitatorisch aufgenommen und in einem schön gearbeiteten Zwischenspiel durchgeführt.

Im Sepolcro „*Le lagrime piu giuste di tutte le lagrime*“ (1684) beginnt die *Sinfonia avanti il santissimo sepolcro* in der akkordlichen, von Pausen unterbrochenen

Art der Venetianer, dann schließt sich ein langsames Fugato mit einem chromatischen Thema an



und geht in einen Adagio-Schlußteil über, der leicht imitierend gehalten ist. Die nicht zahlreichen Ritornelle sind dreistimmig ausgesetzt, während von den Arien nur Singstimme und Basso Continuo notiert sind.

Eine ganz eigenartige Gattung halbdramatischer Musik stellen die „*Accademie*“ vor, in denen philosophische und ästhetische Probleme erörtert werden. Zu einer solchen Sammlung von sechs Akademien (1685), den ersten in Wien erhaltenen, hat Pederzuoli die Musik geschrieben. Die Sinfonien „*Avanti l'Accademia*“ sind vierstimmig und bevorzugen Tanzformen: *Grave-Corrente*, *Corrente-Gigue*, *Grave-Allemande*. Technisch sind diese Instrumentalstücke, wohl infolge des wenig anregenden Vorwurfes, etwas hölzern geraten und weisen keine rhythmische Mannigfaltigkeit auf.

Eine bedeutende Erscheinung tritt uns in der Person des hauptsächlich als Ballettkomponisten bekannten und geschätzten **Johann Heinrich Schmelzer** entgegen, der zu einer großen Zahl von dramatischen Werken zwischen 1666 und 1689 die Tänze geschrieben hat. Er galt als einer der besten Violinspieler seiner Zeit, gehörte seit 1649 der Hofkapelle an und wurde als erster Deutscher 1671 zum Vizekapellmeister, 1679 zum Hofkapellmeister ernannt, welche Stelle er nur ein Jahr lang bekleiden konnte, da er bereits 1680 starb. Es liegt eine gewisse Tragik in der Tatsache, daß er nur in seinen letzten Lebensjahren dramatische Werke schreiben konnte, denn was erhalten ist, läßt bedauern, daß wir nicht mehr von ihm besitzen.

Die Ballette J. H. Schmelzers sind ebenso wie die seines Sohnes Anton Andreas Schmelzer in den Codices Ms. 16583, Band 1 und 2 sowie Ms. 16588, Band I, chronologisch geordnet, erhalten.¹⁾ Doch geben diese Sammlungen nur Oberstimme und Baß, wodurch wir zwar die Architektur und die melodische Struktur der Tänze kennen lernen, aber über die Zahl und Behandlung der Mittelstimmen in den meisten Fällen im Unklaren bleiben; denn nur von einer geringen Zahl von Balletten, die sich im St. Mauriz-Archive von Kremsier befinden, sind die vollständigen Stimmen erhalten. Die Sorgfalt, mit der die Instrumentation und Stimmführung dieser Ballette durchgeführt ist, läßt es außerordentlich bedauerlich erscheinen, daß nicht mehr Material in dieser Ausführung vorliegt. Doch erhalten wir eine willkommene Ergänzung durch die *Sonate* n Schmelzers und einer Reihe gleichzeitiger Komponisten, die, etwas archaisierend gehalten, die Traditionen der römischen Schule fortführen. Diese äußern sich vor allem in der Beibehaltung der doppel- und dreichörigen Schreibweise, wodurch glänzende orchestrale Wirkungen erzielt werden.

Die *Tanzsuiten* von Schmelzer, Vater und Sohn, bestehen aus einer Anzahl von Stücken — bevorzugt ist die Zahl 3 bis 5 — welche nach den Aktschlüssen gespielt und getanzt werden. Die Suiten stehen meistens in einem gewissen Zusammenhang mit der Handlung der Oper und haben die absonderlichsten Benennungen wie „*Der Monstri Ballett*“, „*Balletto der Capritiosi*“, „*Der Amanti Ballett*“, „*Balletto di Stropiati*“, „*Balletto di Guardie inebriate*“ usw. J. H. Schmelzer verwendet noch mit Vorliebe ältere Formen

¹⁾ Man vergleiche hiezu die Einleitung meiner Abhandlung „Die Ballett-Suiten von J. H. und A. A. Schmelzer. Sitzungsber. d. K. Akad. d. W., Wien, 1914.“

wie *Trezza*, *Traccanario* und *Moresca*, die bei A. A. Schmelzer immer mehr verschwinden, hingegen macht er einen ausgiebigeren Gebrauch vom Menuett.

Als ein wichtiges Kennzeichen der Ballette J. H. Schmelzers kann man die relative Symmetrie der beiden Teile ansehen, aus denen sich jede Form zusammensetzt. Der erste Teil ist entweder gleich groß wie der zweite, oder um ein geringes kleiner; beide Teile werden wiederholt. Anders bei A. A. Schmelzer. Hier wird nur der erste Teil wiederholt; der zweite hingegen ist, um dies formal auszugleichen, doppelt so lang wie der erste.

Als ein Zeichen der Dekadenz der Suitenform bei J. H. Schmelzer kann die große Zahl der Varianten angesehen werden, die bei den einzelnen Tänzen rhythmisch zulässig sind, so daß sogar die Taktart davon berührt werden kann. Die konsequentesten Bildungen weisen Allemande und Sarabande auf; Gigue, Courante und Gagliarde sind überaus mannigfaltig in ihren Bildungen. In den Suiten A. A. Schmelzers sind die älteren Formen abgestoßen und sowohl die Gattungen der Tänze wie ihre Rhythmik wesentlich vereinfacht.

Zur Einleitung und zum Abschlusse des Balletts verwenden die Schmelzer die üblichen marschartigen, seltener lyrisch gehaltenen Stücke, welche *Intrada* resp. *Retirada* betitelt sind. Der Balletto¹⁾ betitelte Eröffnungstanz kommt nur noch bei J. H. Schmelzer vor. Die Balletti sind zweiteilig und nahezu symmetrisch gebaut; jeder Teil wird wiederholt. Durch Takteinschübe wird der Periodenbau nicht selten kompliziert; die Taktart ist regulär c und ϕ ; seltener kommen Mischformen aus $\frac{3}{4}$ und c vor. Die Intraden unterscheiden sich nur durch die stärkere Bevorzugung des $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{2}$ -Taktes von den Balletten. In ihrer Entwicklung läßt sich ein immer stärkeres Herausarbeiten des marschartigen Charakters bei den in gerader Taktart stehenden Sätzen beobachten, während sich in den lyrischen der Übergang zu menuettartigen Bildungen vollzieht. Die Retiraden stehen im c -Takt und sind zweiteilig; diese Form, welche J. H. Schmelzer noch abwechslungsreich zu behandeln versteht, verliert bei A. A. Schmelzer immer mehr an Bedeutung. Unter dem Namen *Aria* werden alle Arten von Tänzen verstanden; es werden sogar die Tänze einer Suite mit Vorliebe „*Arie per i balletti*“, „Arien zu den Balletten“, genannt. Aus diesem Grunde läßt sich auch für diese Art von Stücken kein bestimmter Rhythmus oder Aufbau angeben.

Da mit *Aria* kein bestimmter Tanz gemeint ist, kommt es vor, daß in einer Ballettsuite sich zwei bis drei Arien finden, während Gavotte, Gagliarde, Sarabande usw. nur einzeln vorkommen.

Bei Anton Andreas Schmelzer tritt die Bezeichnung *Aria* gegenüber der deutlicheren Gattungsbezeichnung etwas zurück, doch herrscht auch bei ihm eine starke Mannigfaltigkeit in der Anlage dieser Form, wenngleich sich eine gewisse Bevorzugung der ungeraden Taktarten nachweisen läßt.

Nun kommen wir zu den eigentlichen Tänzen der Ballettsuiten, bei denen wir aber ebenfalls eine große Freiheit in der Taktart konstatieren können. So finden sich bei J. H. Schmelzer noch *Gagliarden* in dem bei den Venetianern beliebten $\frac{3}{2}$ -, aber auch im ϕ - und $\frac{12}{8}$ -Takt.

A. A. Schmelzer vereinfacht die Formen insoweit, daß er nur die $\frac{3}{4}$ -taktige Art der *Gagliarde* von seinem Vater übernimmt.

Die *Bourrée* hat bei J. H. Schmelzer noch nicht die starre viertaktige Form, die uns bei den Franzosen begegnet und die A. A. Schmelzer als regulär ausbildet. Bei J. H. Schmelzer begegnen uns noch sechstaktige Perioden oder punktierte Achteln, die eher von einer *Intrada* herzukommen scheinen.

¹⁾ Bezüglich der Beispiele für den Rhythmus und Aufbau der einzelnen Tanzformen sei auf meine oben erwähnte Abhandlung über die Ballett-Suiten von J. H. und A. A. Schmelzer verwiesen.

Unter allen Tänzen wird bei den beiden Schmelzer die *Sarabande* am gleichartigsten behandelt. Das rhythmische Bild zeigt nur in seltenen Fällen Abweichungen vom Normalschema.

Auch bei A. A. Schmelzer läßt sich kaum eine Veränderung dieser Form, weder in melodischer noch rhythmischer Beziehung nachweisen; vereinzelt wird sie auftaktig verwendet.

Größte rhythmische Mannigfaltigkeit bei Wahrung der Taktart können wir bei der *Gigue* finden. Sie steht entweder im $\frac{6}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{6}{2}$ -Takt und hat entweder den *Barcarolenrhythmus*  oder *Sizilianenart*:  Es sind meist länger ausgespinnene, zweiteilige Stücke von leicht elegischem ($\frac{3}{2}$) oder auch fröhlichem Charakter ($\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$).

Dieser Tanz fehlt bei A. A. Schmelzer.

Einen relativ einfachen Aufbau zeigen die *Gavotten* sowohl bei J. H. Schmelzer als bei seinem Sohne. Bei J. H. Schmelzer sind sie gewöhnlich in der einfachsten Liedform $4 + 4$ oder $[: 4 + 4 :][: 4 + 4 :]$ gehalten. Sie stehen im *c*- oder ϕ -Takt, seltener in $\frac{6}{4}$, bei A. A. Schmelzer ist die reguläre Form $[: 2 :][: 4 :]$ Takte, doch kommen auch Bildungen $[: 4 :][: 4 :]$ vor.

Einen auffallend geringen Gebrauch macht J. H. Schmelzer von der *Allemande*; sie fehlt bei A. A. Schmelzer fast gänzlich. Dies erklärt sich wohl daraus, daß J. H. Schmelzer im Balletto, der *Intrada* und der *Retirada* eine ganze Reihe von Tänzen ähnlicher Art besaß. Man kann bei der *Allemande*, wie sie J. H. Schmelzer verwendet, keinerlei individuelle Züge konstatieren, sie ist von einer *Gavotte* im *c* kaum zu unterscheiden; es ist nur ein Kennzeichen der *Allemande*, daß sie immer auftaktig ist.

Ein sonst wenig verbreiteter Tanz, die *Trezza*, spielt in den Suiten der beiden Schmelzer eine bedeutende Rolle. Er hat rhythmisch größere Abwechslung und schwankt auch in der Taktart zwischen $\frac{6}{4}$ und *c*, ist zweiteilig und nähert sich formal am meisten der *Gigue* oder *Courante*.

Bei A. A. Schmelzer ist der Aufbau ungefähr der gleiche.

Nebst *Sarabande* und *Gigue* nimmt die *Courante* bei J. H. Schmelzer die wichtigste Stelle ein. Sie steht durchwegs im $\frac{3}{2}$ -Takt und baut ihre Perioden mit Vorliebe aus sechstaktigen Perioden auf.

Innerhalb des rhythmischen Schemas herrscht, wie man aus vorstehenden Beispielen erschen kann, eine große Mannigfaltigkeit im Detail; auch gehören die *Couranten* zu den umfangreicheren Tänzen und haben einen weiter gewölbten Melodiebogen als die meisten anderen Tänze.

Das *Menuett* nimmt in den Suiten der beiden Schmelzer allmählich einen immer größeren Raum ein, und entwickelt sich, ausgehend von dem vorwiegenden Rhythmus $\frac{3}{2}$  immer mehr zu der uns von den Klassikern her geläufigen Form. Vor 1700 hatte es noch eine große rhythmische Elastizität; bei J. H. Schmelzer finden sich sogar *Menuette* in gerader Taktart, doch sind sie so selten, daß ihnen keine typische Bedeutung zukommt. Die eigentliche, stärkere Verwendung des *Menuetts* läßt sich erst bei A. A. Schmelzer konstatieren, der *Menuette* sowohl im $\frac{6}{2}$ - wie im $\frac{3}{2}$ - und in Mischungen dieser beiden Taktarten schreibt.

Neben diesen Tänzen finden sich eine Reihe anderer, die eine minder wichtige Rolle im Aufbau der Suite spielen, besonders aber in der älteren Zeit den Suiten doch ein eigenartiges Gepräge verleihen.

Da wäre vor allem der *Traccanario* zu nennen, eine Art *Saltarello* der *presto* gespielt wird und im Φ -Takt steht. Er hat gewöhnlich das Schema [: 2 :] [: 4 :]. J. H. Schmelzer macht von ihm geringen Gebrauch, dagegen bevorzugt ihn A. A. Schmelzer eine Zeitlang. Infolge der außerordentlichen Kürze konnte aber dieser Tanz im Opernballett keine Bedeutung erlangen.

Eine noch geringere Wichtigkeit kommt dem *Saltarello*, der *Follia* und *Moresca* sowie einzelnen nur gelegentlich auftauchenden Tänzen zu, über die ich an anderer Stelle eingehender berichtet¹⁾ und auch tabellarisch ersichtlich gemacht habe, wie sich in den einzelnen Suiten und zu den verschiedenen Zeiten — denn auch die Zusammensetzung der Suite war gewissermaßen Modesache — das innere und äußere Bild der Tänze verändert hat.

Jedenfalls dürfen die Ballette, die in der Oper eine so bedeutende Rolle spielten, daß eigene Ballettkomponisten dazu bestellt waren, bei der Besprechung der instrumentalen Formen der Oper nicht übergegangen werden. Daß man die Komposition dieser Tänze für keine geringe Sache ansah, beweist die Wahl Schmelzers, über dessen Fähigkeiten nebst den Kirchensonaten die erhaltenen dramatischen Werke seiner Spätzeit ein Urteil gestatten.

In der *Rappresentazione sacra „Le memorie dolorose“* (1678) findet sich als Einleitung eine bedeutende, dreiteilige Sonata à 5. Sie beginnt in feierlicher Weise mit einem Grave, geht dann in ein Fugato über, das sich von den herkömmlichen leichten Arbeiten durch Gediegenheit abhebt und bringt zum Schlusse im $\frac{3}{2}$ einen mehr lyrisch gehaltenen, weichen Schlußsatz. Die Ritornelle sind ausgesetzt und die Arien mit Begleitung von Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßviolen, den bei geistlichen Werken üblichen Instrumenten des *Accompagnamento*, ausgeschrieben. Vor der Arie „*Giesù con bianca veste*“ wäre ein Ritornello con *sordini* erwähnenswert.



Dieses Ritornell hat eine starke Ähnlichkeit — es mag dies allerdings eine Zufallsähnlichkeit sein — mit einem Ritornell Leopold I. aus der Oper „*Tiberio Graccho*“ (1688)²⁾. Es finden sich auch Ritornelle mit *Violino Picciolino* und *Viola da Gamba*.

In der *Serenata „Le veglie ossequiose“*, welche zur Feier des Geburtstages des Kaiser Leopold I. 1679 auf dem Teiche des Schlosses von Laxenburg gegeben wurde, fehlt ein einleitendes Instrumentalstück. Die Szene beginnt mit einem Vokalquartett, weil wohl für die Aufführung kein allzugroßer Raum auf dem Floß oder der Barke zur Verfügung stand, auf welchem diese „Wassermusik“ gegeben wurde. Deshalb sind auch die Ritornelle dieses kleinen Werkes nicht zahlreich, aber durchaus exakt und gediegen gearbeitet, mit imitatorischen Einsätzen und selbständiger Durchführung aller Stimmen. Die Arie des „*Silenzio Notturmo*“ hat eine Begleitung von Sopran-, Alt-, Tenor-, Bass Viola und Basso Continuo.

Noch wäre ein in deutscher Sprache verfaßtes *Sepolcro* aus dem Jahre 1677 von J. H. Schmelzer anzuführen „*Stärke der Lieb bey dem. H. Grab*“. Die einleitende

¹⁾ Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Ant. And. Schmelzer, S. 23 ff.

²⁾ Werke d. Kaiser, Bd. II., S. 128.

Sonata ist zweiteilig $c-\frac{3}{2}$ und dreistimmig gesetzt. Die Ritornelle der Arien in Strophenform sind *Sonatina* genannt und ebenfalls dreistimmig, z. B.:



Zusammenfassend läßt sich über die Werke Draghis und der während des ersten Teiles seiner Schaffensperiode in Wien wirkenden Musiker sagen, daß gegenüber dem in stetem Flusse befindlichen Schaffen der Epoche P. A. Ziani-Cesti nunmehr eine Zeit des Beharrens und Reifens verfolgt werden kann, in der sich innerhalb größerer Zeiträume keine grundlegenden Veränderungen vollziehen. Nicht nur Draghi, auch Leopold I., Pederzuoli und Schmelzer weisen eine Konstanz in der formalen Entwicklung auf, die sich vorteilhafter im Oratorium als im Musikdrama ausnimmt, und von der Bewegtheit des italienischen Schaffens dieser Epoche deutlich abhebt, deren Spuren sich auch in den Werken jener Komponisten nachweisen lassen, die nicht in Wien lebten, sondern hier nur gelegentlich mit einem oder dem anderen Werke zu Worte kamen.

* * *

Neben Draghi, Pederzuoli, Kaiser Leopold und Schmelzer kommen in den Jahren 1677—1694 eine größere Zahl von Komponisten mit einzelnen Werken zur Aufführung, die besonders zwischen 1687 und 1694 für das Musikleben von großer Bedeutung waren, wo neben Draghi kein anderer führender Musiker zu finden ist. Es sind dies: Pasquini, Melani, Capellini, Fabbrini, Serini, Gianettino, Pancotti, Caproli, Castelli, Polaroli, Passerini, Al. Scarlatti, Steffani, Vinc. und Gins. Bernabei, Rubini, Tosi, Caffi, Legrenzi und Zächer.

Von **Bernardo Pasquini** wurde 1677 das Oratorium „*S. Agnese*“ aufgeführt. Es ist in einem Prachtband von braunem, goldgepreßtem Leder erhalten. Als Titelblatt sieht man eine Federzeichnung, welche in einem mit Putten verzierten Rahmen den Namen des Werkes in goldenen Buchstaben enthält, ebenso findet sich als Initiale des Textes auf der ersten Seite der Partitur eine kleine Federzeichnung; letzterem Brauche begegnen wir in der Zeit um 1680 noch mehrfach, während sonst eine kunstvollere Ausschmückung des Titels oder der Initialen sich nicht findet; die auf den ersten Partiturbältern bei Cesti befindlichen Federzeichnungen z. B. entbehren jeglicher künstlerischen Qualität. Die Sinfonia zu diesem Oratorium fehlt; die Arien sind für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Basso Continuo ausgesetzt, Ritornelle und Zwischenspiele breit, von einer geübten Hand zeugend. Als stilistische Eigenart ist anzusehen, daß die ersten Violinen allein einzusetzen pflegen und das Thema des Ritornell zwei bis drei Takte lang vortragen, dann erst setzen die anderen Stimmen sukzessive ein, um nach dem Eintritt aller Stimmen nach einigen Takten voll abzuschließen.

In gleichem Einband und ähnlicher Ausstattung ist das Oratorium „*Il fratricidio di Caino*“ (1678) von **Alessandro Melani** erhalten. Die Initial-Federzeichnung auf der ersten Partiturseite stellt Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis dar. Auch hier fehlt die Sinfonia, während die Arien alle instrumental ausgesetzt sind.

Das Werk ist von starkem dramatischen Leben erfüllt, in der Gesangstimme wie in den Instrumenten ist die ganze Skala der Leidenschaften aufgeboten, über welche die Musik dieser Epoche verfügt. Alle Arien sind knapp gehalten und stehen unter dem Gesichtspunkt der dramatischen Wirksamkeit. Man beachte z. B. wie in nachstehendem Ausschnitt aus der Arie des Kain, in welcher dieser sich gegen das Schicksal auflehnt, Gesang und Orchester zusammenwirken, um ein Bild trotziger Kraft zu zeichnen.

Presto.

Caino.
Nò non ce - de - ro.
Cru - do Cie! cru - do Cie! al tuo ri - gor

welche Kraft die zwischen *f* und *p* wechselnden Schläge der Violinen haben, wie sich die viermalige Wiederholung des Baßmotivs einhämmert, um dann in der Kadenz nur eine veränderte Gestalt anzunehmen und in die Sechzehntelbewegung überzugehen.

Von großer Wucht und naturalistischer Kraft ist auch die rezitativisch gehaltene Szene, in der Kain den Abel erschlägt.

Eva
Abel.
Adamo.
Caino.

Presto.
ah per fi do Ca -

Si si quel Dio quin tua difesa in vocchi hor t'in-voll a fu-ror del braccio nu-o

Presto deh fer-ma **Presto** spie-ta-to fig-ho mio ben
Adagio. oh Dio **Presto.** ohime madre pie-tà pietà mer-cè
in empio

Wie packend sind die ängstlich schnellen Zwischenrufe des Adam und der Eva und dazu die klagenden, langsam geseufzten Rufe des zu Tode getroffenen Abel, die in die ergreifende Todesarie „*L'ignoto martire*“ überleiten. Hier ist keine Note zu viel, alles ist knappe und wirkungsvolle Ausdruckskunst, die einzelnen musikalischen Charaktere sind von Anfang an genau unterschieden durchgeführt, so daß man aus dem bloßen Notenbilde stets erkennen kann, welcher Gestalt der betreffende Gesang übertragen ist.

Von **Capellini** ist ein kleines Werkchen „*La Fama*“ (1679) mit starker arioser Bildung vorhanden. Die Ritornelle sind für Violine und Bass entweder angedeutet oder ausgeführt. Bei den Zwischenspielen der Arie „*Chi regge con bontà*, von welchen der in gehenden Achteln sich bewegende Baß notiert ist, steht der Vermerk „*Cembalo*“; es ist dies ein ganz vereinzelt vorkommender Fall.

Auch das Oratorium „*Il cielo, la Terra, l'Abisso, prostrati al nome ineffabile di Giesù*“ des Lienesen **Giuseppe Fabrini** (1680) ist in der gleichen Ausstattung gehalten, wie die Werke von Pasquini und Melani, es steht aber nicht auf der Höhe von Melanis Oratorium. Die Sinfonia ist dreiteilig: Grave, Fuga und $\frac{3}{2}$ -Takt. Der erste Teil ist akkordlich gehalten, die Fuga ein ziemlich äußerlich gearbeitetes Stück, das den Stil des ganzen Werkes annähernd erkennen läßt.



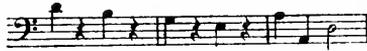
Die Ritornelle sind für 2 Violinen, 2 Violoncelli und Basso Continuo vollkommen ausgeführt; auch einzelne Arien sind instrumental voll gesetzt.

Dagegen haben wir in **Gianettinos** Festa musicale „*Eccho Ravvivata*“ (1681) wieder eine ausgezeichnete Leistung vor uns. Diese Oper ist 1681 in Venedig komponiert worden und war für den Geburtstag der Kaiserin Eleonora von Polen bestimmt, wie das Titelblatt aussagt. Vielleicht ist aus diesem Grunde die Partitur so sorgfältig angefertigt und die Instrumentalstimmen so genau ausgeschrieben.

Wir haben hier in der „*Sinfonia Prima di dar Principio all'Opera*“ die typische spätvenetianische Operneinleitung vor uns. Aber schon zeigt sich hier eine bedeutsame Verschiebung der Gewichtsverhältnisse. Der erste Grave-Teil ist zu einer kurzen präluzierenden Vorbereitung für den Hauptteil der Sinfonie, das Presto geworden. Er ist dabei, trotz der Kürze von vier Takten, wirkungsvoll angelegt und erzielt durch das stufenweise Auseinanderrücken von Melodie und Baß eine dramatische Spannung, welche durch den von Pausen unterbrochenen Rhythmus noch erhöht wird. Dann setzen nacheinander erste Violine, zweite Violine und Baß mit dem heiter bewegten Thema des Presto ein und führen es in einem zweiteiligen Satz durch. Wie geschickt ist z. B. die Steigerung von Takt 10 bis 11 in den Violinen angelegt und die Wirkung eines leeren Sequenzierens durch die Behandlung von Viola und Baß vermieden. In Takt 11 gewinnt dann der Wiedereintritt des Themas durch die veränderte harmonische Grundlage, welche auch eine geringe Umbiegung des Themas erfordert, eine neue Färbung. Diese Sinfonia zeigt die ausgebildete Technik der Spätvenetianer, einen tadellosen Satz und eine Durchbildung aller Stimmen. Auch die Arien sind vornehm in der Melodik, die Rezitative gut, die Ritornelle zahlreich und breit ausgeführt. Im Schlußritornell à 5 wirkt offenbar eine Solotrompete mit, der die Streicher echoartig antworten. Beachtenswert ist der Tempowechsel in der Doppellarie der zehnten Szene zwischen $\frac{3}{2}$ - und $\frac{3}{8}$ -Presto, der auch im Rezitativ zum Ausdruck kommt.

Das zweite seiner in Wien zur Aufführung gelangten Werke, ein Oratorium „*La Vittima d'Amore o sia La Morte di Cristo*“ (1704) zeigt nicht die gleiche Frische wie

die genannte Oper. Antonio Gianettini hat dieses Oratorium als Kapellmeister des Herzogs von Modena mit einem Widmungssonett überreicht; er kann aber mit den Meistern der Wiener Schule in dieser Gattung nicht konkurrieren. Eigenartig ist der Versuch in der Sinfonia über dem Baß



der anfangs nur von synkopierten Harmonien begleitet ist, eine Anzahl von Variationen aufzubauen; den zweiten Teil der Sinfonia bildet ein Fugato. Die Arien sind meist für Gesang und Basso Continuo notiert oder für 2 Violinen, Viola und Basso Continuo, die Ritornelle für 2 Violinen, Viola und Basso Continuo.

Ein unbedeutendes Oratorium von **Carlo Caproli** „*Daide prevaricante*“ (1683) kann übergangen werden, es fehlen Sinfonie und Ritornelle und auch die Gesangspartien bieten nichts Erwähnenswertes.

An dieser Stelle wäre das Oratorium „*La Rosinda*“ von **Pollaroli** (1685) zu erwähnen, gegen dessen Stil A. Schering in seiner „Geschichte des Oratoriums“, S. 119, heftig polemisiert. Doch kann man im Zweifel sein, ob es sich, trotz der auf dem Titelblatt verzeichneten Jahreszahl, um ein Werk aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts handelt. Stilistisch und schriftkundlich habe ich manche Bedenken dagegen und würde das Werk eher in den Beginn des 18. Jahrhunderts setzen.

Im Jahre 1685 wurde das Oratorium „*Il sacrificio d' Abramo*“ von **Passerini** aufgeführt. Die in der bekannten hochbarocken Manier gehaltene Umschlagszeichnung ist mit dem Medaillon Leopold I. geschmückt. Die Inschrift lautet: „*Oratorio posto in Musica dal. P. F. Franc. Passerini da Bologna. min. Conv. di S. Franço. M'ro di Cappella nell' insigne Tempio di S. Croce di Firenze presentato alla Sac. Ces. Real Maestà Leopoldo I. Imperatore da F. Gio. Batista Luti da Siena Dotto Teolo del medo Ordine. Definitor perpetuo in Toscana Predre di S. M. C. et Guardiano nel Convento predco di S. Croce.*“

Die Sinfonia, ein ausgedehntes Stück, ist achtstimmig, u. zw. 4 Violinen, 2 Violen, 2 Bässe. Sie beginnt nach einigen kräftigen einleitenden Akkorden mit einer lebhaften Bewegung in den Violinen



die eine belebte Haltung dieses Satzes erzeugen, welche in jener Epoche unbedingt als neuartig empfunden werden mußte — man denke an die üblichen Symphonien von Draghi! Dieser Teil wird wiederholt und geht dann in einen $\frac{6}{8}$ -Satz über,



der imitierend gehalten ist.

Auch der zweite Teil des Oratoriums wird mit einer Symphonie eröffnet, die nach einigen Gravetakten in ein lebhaftes, fugiertes Presto übergeht. In diesen wenigen Takten der Einleitung samt Übergang zum Presto:

läßt sich der Kontrast zwischen dem älteren Stil und einer modernen Auffassung recht gut beobachten. Die einleitenden Akkorde mit dem Wechsel Tonika—Dominante—Tonika, die piano wiederholt werden, gehören der neueren Zeit an, in welcher, um einen möglichst großen, einheitlich geschwungenen Melodiebogen zu erzielen, die frühere Mannigfaltigkeit der Stufen eingeschränkt und die harmonische Bewegung hauptsächlich auf das Verhältnis Tonika—Dominante gestützt wird. In völligem Kontrast zu diesen Einleitungstakten stehen die nachfolgenden fugierten Takte mit ihrem der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts angehörenden chromatischen Skalenmotiv. Dagegen ist die Art, wie dieses solistische Einsetzen der Stimmen dann voll harmoniert von Takt 6 an aufgenommen wird, stilistisch nur um 1700 möglich; ebenso kann man die Art des Prestothemas und die ganze Anlage dieses Satzes nur in den letzten zwei Jahrzehnten vor 1700 finden.

Von **Giuseppe Antonio Bernabei**, damals Vizekapellmeister am bayrischen Hofe, wurde 1686 das Melodrama „*Ascanio in Alba*“ gewidmet Maximilian von Bayern und der Erzherzogin Maria Antonia, aufgeführt. Die „Sinfonia avanti il Melodrama“ ist dreiteilig. Der erste Satz, ein Grave C von 7 Takten, hat eine rein instrumental erfundene pathetische Melodik und macht von Sequenzenbildung einigen Gebrauch. Der zweite Satz, ein fugiertes Allegro in punktierten Rhythmen, hält die Mitte zwischen ausgesprochen polyphoner und harmonischer Schreibart. Er ist ein energisch drängendes Stück von starker treibender Kraft, das in seiner Bewegung keinen Augenblick nachläßt. Der dritte, liedhaft gehaltene Satz, nähert sich rhythmisch am ehesten einer Gigue. Er ist zweiteilig, wobei der zweite Teil doppelt so lang wie der erste ist; beide werden repetiert.

Die Arien, gewöhnlich mit Basso Continuo notiert, weisen einen einfacheren Stil auf als die Symphonie. Einzelne Arien werden von 2 Violinen, Viola und Basso begleitet. In den Ritornellen finden sich, wie im zweiten Teil der Sinfonia, mit Vorliebe punktierte Rhythmen; sie sind alle, bis auf ein sicilianoartiges Stück, recht gleichartig.

Von all den letztgenannten Werken hebt sich der „*Alarico*“ von **Agostino Steffani**¹⁾ stark ab. Es wurde 1687 komponiert und gehört zu den letzten Werken der Münchener Schaffensperiode Steffanis. Er zeigt viel mehr dramatische Gewandtheit als die Opern Draghis und seiner Richtung; auch das Orchester ist in reicherm Maße und differenzierter herangezogen als es in Wien um diese Zeit üblich ist.

¹⁾ Herausgegeben von H. Riemann in den Denkmälern deutscher Tonkunst. II. Serie, Bd. XI₂.

Die Overture ist in französischer Form Grave-allegro gehalten, u. zw. haben wir es hier mit dem reinen Typus dieser Form zu tun, nicht dem über Venedig eingeführten oder parallel zur französischen Overture in Oberitalien entwickelten Seitenast, da Steffani geradezu ein Vorkämpfer für die Herrschaft der französischen Overture war.²⁾ Sie ist vierstimmig, ohne nähere Angaben über die Instrumentation zu enthalten.

Dagegen ist bereits bei dem die erste Szene eröffnenden Chore „*Viva la Pace*“ (Denkm. d. Tonk., S. 4) die Instrumentenangabe genau. Es wirken 3 Tromben, Violino I mit Piffari, Violino II, Viola sowie Basso di Viola, Cembalo, Fagotto und Timpani mit. Die Trompetenfanfare unterscheidet sich von den in Wien üblichen Signalen; sie ist äußerst glanzvoll und gibt der Handlung einen ausgezeichneten, dramatisch packenden Auftakt. Bei dem dreistimmigen Schlußritornell der dritten Szene, einer Sarabande (S. 13), steht der Zusatz *Flauti*. Im darauffolgenden vierstimmigen Anfangsritornell der vierten Szene sind Violino I und II, beide durch Piffari unterstützt, Viola, Basso di Viola und Fagotto vorgeschrieben. In der Arie des Horatio „*Care Soglie*“ zu Beginn der sechsten Szene (S. 18) sind *Flauti* oder *Hautbois*, vorwiegend in Terzenbewegung, Fagotto und Cembalo verlangt.

Das Ritornell und die Arie „*A Vendetta*“ in der elften Szene (S. 36) übertreffen ebenfalls mit ihren stürmischen Läufen in Gegenbewegung und dem Mitkonzertieren der Singstimme in den lebhaftesten Figuren die übliche Operndramatik. Der begrenzte Naturalismus der Barockoper ist hier zugunsten der Darstellung leidenschaftlichen Affektes aufgegeben. Es sind hier nur Streicher vorgeschrieben — erste und zweite Violinen, Violen und Bässe — wirken aber in den stärksten Lagen und entrollen ein wirklich packendes Tongemälde.

Die übliche Verstärkung des Violinenklanges durch Flöten zeigt wieder die über einem Chaconnenbasse aufgebaute Arie des Stilicho „*Gelosia, lascia m' in Pace*“ (S. 46), wobei auch bereits ein Alternieren zwischen den Flöten und Violinen stattfindet, während die Arie des Alarico „*Perdonatemi*“ (S. 58) nur für 2 *Flauti*, Fagotto und Cembalo gesetzt ist. In der Schlußarie des ersten Aktes wirken, wie zu Beginn des Aktes, 2 Piffari mit dem Streicherkörper.

In der zweiten Szene des II. Aktes steht eine kurze, marschartige Sinfonia, welche von drei Tromben und Timpano hinter der Bühne gespielt wird (S. 73); sie wird in der sechsten Szene (S. 81) vom vollen Orchester Piffari, *Flauti*, Violini, Altviola, Bassviola und Fagotto aufgenommen und erweitert durchgeführt.

Zu ungewohnter solistischer Wirkung greift Steffani in der Arie „*Gia comincia a farmi piangere*“ (S. 77); von den vorgeschriebenen Instrumenten, *Flauti*, Violini I und II, Viola, Viola di Basso wirken nur je 2 *Soli* mit. In ähnlicher Weise sind in der Arie „*Palpitanti sfere belle*“ (S. 106), 2 *Flauti* und je 3 *Soli* von Violino I und II, Viola und Basso verlangt. Durch diesen dünnen Klang heben sich die Arien zarten, klagenden Charakters schön von den vollgesetzten ab. Von Masseninstrumentation macht Steffani in der 14. Szene (S. 159) Gebrauch, wo 3 Tromben und Timpani, *Flauti*, Piffari und Fagotto zu den Streichern hinzutreten.

Durch die detaillierte Angabe der Instrumente und durch den durchgeführten Wechsel von Bläser- und Streicherklang unterscheidet sich dieses Werk von den zeitgenössischen Arbeiten der Wiener Schule, welche erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts diese Prinzipien der Instrumentation aufgreift und sich aneignet.

²⁾ II. Eotstiber, Geschichte der Overture, S. 85.

Von dem Bolognesen **Pier Francesco Tosi** wurden in Wien zwei Werke aufgeführt, ein weltliches und ein geistliches. Von ersterem, der Oper „*Amulio e Numitore*“ (1689), liegt eine Prachthandschrift in rotem Samt vor. Die Sinfonia, ein dreiaktiges Stück Grave—Allegro fugiert—Aria für 2 Violinen, 2 Violoncelli und Bass ist keine bedeutende Arbeit. Die Arien sind im allgemeinen stark lyrisch angelegt. Stilistisch heben sich von ihnen die Ritornelle deutlich ab, die in ihrer Motivik und in der durchbrochenen Arbeit unverkennbaren Streichercharakter haben.

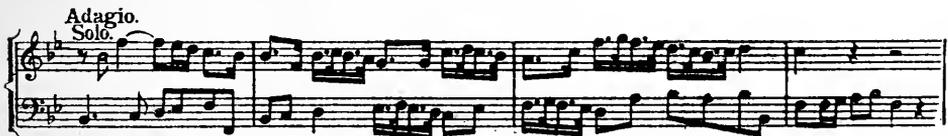


Eine besondere eigene Note läßt sich aber in den Instrumentalstücken nicht erkennen. Auffallend für den an das Partiturbild der Wiener Opern gewöhnten Betrachter sind die Tänze dieser Oper, welche entgegen der hier herrschenden Gepflogenheit vollkommen aufgenommen und ausgeschrieben sind.



Das zweite, geistliche, Werk Tosis ist das Oratorium „*Il Martirio di Santa Caterina*“ (1701). Die Einleitung dieses Werkes ist eine französische Ouvertüre in der leichten Schreibart der Neapolitaner, welche sich im Adagio durch Anwendung von Sequenzen bemerkbar macht. Auch in der Fuge des Allegro wird von sequenzierenden Bildungen starker Gebrauch gemacht. Das Thema dieser Fuge gehört in die Gattung der um diese Zeit aufkommenden, seichten Opernfugen, bei welcher es dem Komponisten mehr um eine glatte und dankbare Faktur zu tun ist als um gegensätzliche Führung der Stimmen. Das volle Interesse der Komponisten dieser Epoche war eben durch formale Probleme in Anspruch genommen und durch das Bestreben, die Leistungsfähigkeit der Stimme durch kunstvolle Koloraturen, der Instrumente durch passende Figurationen zu steigern.

Bei Tosi macht sich übrigens das Bestreben bemerkbar, für die Solovioline im Ritornell eine richtige Verwendung zu finden und sie mit dem Violoncell konzertierend zu führen, wie aus nachstehendem Beispiele ersichtlich ist.



Zum Schlusse dieser Gruppe von Werken sei noch das Oratorium „*Il finto Smeraldo*“ von **Galgano Rubini** (1690) erwähnt, über den keine weiteren Daten vorliegen. Es handelt sich um eine schwächliche, beinahe schon arg dilettantische Arbeit, die mit einer dreistimmigen akkordlichen Sinfonia eingeleitet wird. Die Arien, welche mit 2 Violinen und Basso Continuo begleitet werden, wirken veraltet und bieten nichts Erwähnenswertes.

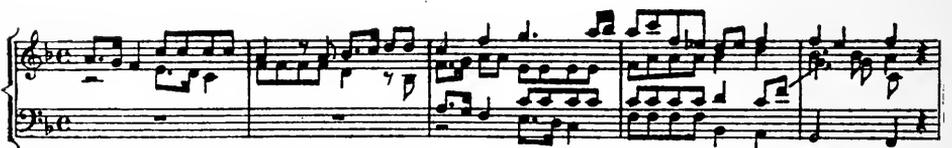
In der nun folgenden Periode von 1694—1699, in welcher die Alterswerke Draghis entstehen, tritt Carlo Agostino Badia hervor, der 1694 zum Hofkomponisten ernannt, in der Folgezeit eine ungemein fruchtbare Tätigkeit entwickelte, die in voller Stärke bis 1712 reicht. Sein Stil gehört mehr dem beginnenden 18. Jahrhundert als dem Abschlusse des 17. Jahrhunderts an. Würde man seine Jugendwerke neben die Alterswerke Draghis stellen, ohne die Strömungen in Italien zu kennen, so könnte man wohl kaum beide Komponisten als Zeitgenossen ansehen. Es soll daher sein Wirken nicht zusammen mit den Werken der Epoche Draghi, sondern mit denen des beginnenden 18. Jahrhunderts in einer Linie mit den Werken der beiden Bononcini besprochen werden.

In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts begegnet uns noch als echter Vertreter dieser Zeit **Ferdinand Thobias Richter**, von dem aus dem Jahre 1694 zwei bedeutende Arbeiten vorliegen, die Serenata „*L' Istro ossequioso*“ und das Oratorium „*S. Ermenegildo*“, von dem nur die Musik des zweiten Teiles erhalten ist. Die Intrada

zur Serenata ist vierstimmig für ; sie setzt sich canzonenartig aus einer

Anzahl kleinerer Sätze zusammen. Der erste, ein Adagio e von fünf Takten, hat mit seinen punktierten Rhythmen den typischen Einleitungscharakter der Grave-Sätze der französischen Overtüren; er geht in ein fugiertes Allegro $\frac{3}{4}$ über, welches das Thema in der ersten Violine bringt und dann vom Basse weiterführen läßt. Sopran- und Altviola decken aber, gleichzeitig einsetzend, mit ihrer gleichartigen Rhythmik und Melodik die Kontur dieses Einsatzes zu, so daß man eben die Empfindung eines Konzertierens zwischen erster Violine und dem übrigen Streicherkörper hat, welche auch durch die Fortführung bestärkt wird. Auch im nächsten Satze, Presto $\frac{6}{8}$, hebt sich im ersten Teile die Violine vom übrigen Streicherkörper, im zweiten der Baß, führend ab. Nach diesen beiden Sätzen, welche formal die ausgedehntesten der Intrada sind, kommt ein Schlußteil in c. der mit seiner punktierten Motivik die Adagio-Stimmung des Anfangs aufnimmt, nach drei Takten aber von einer zweitaktigen Prestissimo-Gruppe in der gleichen Rhythmik unterbrochen wird, dann ins Adagio unvermittelt zurückkehrt und Tardissimo abschließt.

Die Arien sind meist für Singstimme und Basso Continuo gesetzt — wobei die Bässe bereits eine lebhaft figurierende Partitur aufweisen — die Ritornelle doppelchörig; sie sind, im Gegensatz zu den Ritornellen Draghis, thematisch von den zu ihnen gehörenden Arien unterschieden. Auch im Oratorium „Ermenegilda“ sind die Ritornelle reich ausgeführt und meist siebenstimmig; aber auch die vierstimmigen weisen eine sehr sorgfältige Arbeit auf und bevorzugen prägnante imitatorische Einsätze, wie z. B.:



Auch das Trattenimento musicale „*Le promesse degli dei*“ von F. T. Richter aus dem Jahre 1697 weist sorgfältige instrumentale Ausführung auf. Die Sonata ist neunstimmig, für Clarino I und II, Tromba I und II, Timpano, Violino,

Viola I und II und Violone gesetzt. Sie zeigt bereits die gleiche Technik, welche später die Werke von Fux-Caldara und Conti aufweisen. Bekanntlich ist die Frage, wer der Lehrer von J. J. Fux gewesen sei, gegenwärtig noch nicht gelöst; es ist aber interessant zu beobachten, daß zwischen den Deutschen J. H. Schmelzer, F. T. Richter und Fux eine starke innere und äußere Verwandtschaft besteht, so daß man auf den ersten Blick ihre Werke von denen der am Wiener Hofe wirkenden Italienern unterscheiden kann.

Die Sonata ist in der Form einer französischen Ouvertüre Adagio-Allegro gehalten, inhaltlich aber in der spezifischen Wiener Technik komponiert. Bläser und Streicher werden anfangs in Gegensatz gestellt:

The image shows a musical score for a section of an opera. It consists of six staves. The top three staves are for woodwinds and percussion: Clarino I. II. (treble clef), Tromba I. II. (treble clef), and Timpano (bass clef). The bottom three staves are for strings: Violino (treble clef), Viola I. (treble clef), and Violone (bass clef). The music is in a 3/4 time signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The woodwinds and timpani play a rhythmic accompaniment, while the strings play a more melodic and harmonic line.

konzertieren aber später miteinander derart, daß die Thematik der Streicher von den Bläsern übernommen wird. Das Allegro setzt mit einem energischen Fugenthema der Violinen ein, das im weiteren Verlaufe auch von den Clarini übernommen wird. Zu einer wirklichen Fugententwicklung kommt es infolge des Mitwirkens der das akkordliche Moment stützenden Bläser nicht, was aber vielleicht die Wirkung dieses außerordentlich kräftigen Stückes nur erhöht.

Es finden sich zwei weitere Sonaten in der Oper selbst; die erste ist für

Violino I concert., Viola I concert., Viola 4 concert., Viola di Basso concert., Violino del Coro grosso, Flauto I, II, III, Fagotto
und Violone,

die zweite für

Cornetto, Trombone I, II, III, IV, Hautbois I, II, Fagotto, Violine.

Die Ritornelle sind vier- und sechsstimmig, durchwegs von guter Arbeit. Als Begleitung eines Terzettes sind

Clarino I, II, Tromba I, II, Violino, Viola I, II und Basso Continuo verwendet, im Schlußchor treten Cornetto, Trombone I, II, III, Hautbois I, II, III und Continuo

hinzu, welche vorwiegend in den Pausen des Gesanges voll einsetzen, z. B.:

The image shows a musical score for an instrumental ensemble. It consists of eight staves. From top to bottom, the staves are labeled: Cornetto, Trombone 1^{mo}, Trombone 2^{do}, Trombone 3^{zo}, Hautbois 1^{mo}, Hautbois 2^{do}, Hautbois 3^{zo}, and B. C. (Basso Continuo). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is arranged in a system with four measures per staff.

Die Arien sind natürlich dünner instrumentiert, doch finden sich auch hier interessante Kombinationen, wie:

Violino I, II, Violino del Coro grosso, Viola I, II und Basso Continuo

oder

Violino, Viola I, II, Flauto I, II, III und Basso Continuo.

Dieses Trattimento gehört zu den besten Werken, die am Wiener Hofe gegen Ende des 17. Jahrhunderts aufgeführt wurden und ist überdies dank seiner sorgsamten Ausführung geeignet, uns einen deutlicheren Begriff von der Produktion dieser Zeit zu geben, als Dutzende anderer Festspiele und Opern, aus deren dürrtigen Linien man nur mit Mühe den Eindruck einer lebendigen Ausführung zurückbilden kann.

Von den in den letzten fünf Jahren des 17. Jahrhunderts in Wien aufgeführten Opern und Oratorien ist relativ viel verloren gegangen, vor allem Werke der nicht zum Hofdienst gehörenden auswärtigen Musiker, Gianettini, A. Bononcini, Lampugnani und Gabrielli. Es ist nur eine ganz unbedeutende Arbeit von Bicilli aus dem Jahre 1698 „*Ismaele esiliato*“ und die Serenata „*Il trionfo della pietà*“ vom Grafen **Andreas Zabarella** aus dem Jahre 1696 erhalten. Dieses Werk des sonst unbekanntens Autors ist sowohl in den Rezitativen wie in den ariosen Gebilden und Chören gut gearbeitet und zeigt von einer starken, musikdramatischen Begabung des Autors. Die Sinfonia, die für Tromba, Violino I, II, Viola I, II und Basso Continuo gesetzt ist, beginnt mit Tromba solo und Basso Continuo. Sie ist hier vorgeschrieben, weil gleich in der Eröffnungsarie „*Trombe guerriere*“ zwei dieser Instrumente mitwirken.

Die Arien sind für 2 Violinen, 2 Violoncelli und Continuo ausgesetzt und haben den typischen Zuschnitt dieser Zeit. Man hat wohl in dieser Oper das Gelegenheitswerk eines vornehmen Dilettanten zu vermuten, was weiter nicht Wunder zu nehmen braucht, da, wie wir sehen werden, in den Jahren um 1700 in den Kreisen der Musikfreunde, wohl angeregt durch das Beispiel des Hofes, sich ein starkes Musikdilettieren bemerkbar macht, welches anscheinend mit dem Aufkommen des neuen Geschmackes und mit dem Beginne der weltobernden Stellung der neapolitanischen Musik in Einklang zu bringen ist.

In der Zeit von 1700—1708 vollzieht sich der Übergang der Wiener dramatischen weltlichen und geistlichen Musik von der bisher festgehaltenen venetianisch-oberitalienischen zur neapolitanischen Richtung. Doch vollzieht sich auch jetzt, dem höfischen Geschmacke entsprechend, der Übergang keineswegs so stürmisch, wie in Italien selbst, und durch die Mischung heimischer Strenge und italienischer Leichtigkeit entsteht eine günstige Verbindung, die nun zu einer Höherentwicklung des musikdramatischen Schaffens führt.

3. Die Epoche Badia — M. A. Ziani — Giov. Bononcini.

(1700—1708.)

Für die Abgrenzung dieses Zeitraumes der Geschichte der Wiener Oper mit dem Jahre 1708 sprechen, wie bereits erwähnt, vorwiegend stilistische Gründe. Rein historisch genommen würde das Jahr 1711 einen geeigneten Abschluß bilden, da mit dem Tode Josef I. Änderungen in der Zusammensetzung der Hofkapelle stattfanden, die nicht ohne Einfluß auf die Produktion waren, wie die Entlassung der Brüder Bononcini und die Ernennung Marc Antonio Zianis 1712 zum Hofkapellmeister. Doch besitzen wir aus dem Jahre 1708 die ersten erhaltenen dramatischen Werke von J. J. Fux, aus dem Jahre 1709 die von Caldara, so daß eine Besprechung der Produktion der Jahre 1709 bis 1711 bereits zum Schaffen dieser beiden Künstler Stellung zu nehmen hätte. Da nun der Epoche Fux-Caldara-Conti eine gesonderte Darstellung gewidmet werden muß, ist aus stilkritischen Gründen die vorliegende Arbeit nur bis zum Jahre 1708 geführt.

Von den Komponisten dieser Epoche, M. A. Ziani, Badia, Giov. Bononcini, Antonio Bononcini, Ariosti, Pistocchi, Torelli, Bicilli, Pollaroli, Albergati, Tosi, Gasperini, Gianettini, Grazianini, Camilla de Rossi, Baldassari, Greber und Nanino nehmen qualitativ und quantitativ Ziani, Badia und die beiden Bononcini den ersten Platz ein; unter den letzteren selbst stehen Ziani für das Oratorium, Giovanni Bononcini für die Oper an erster Stelle. Nach ihnen kommt Antonio Bononcini und an letzter Stelle Badia,

Badia genoß aber eine begünstigte Stellung am Hofe, da für ihn die Stelle dessen Schreibart eine allzu leichte Hand verrät. des „Hofkompositeurs“ geschaffen wurde. Dies war wohl darin begründet, daß seine Art zu komponieren durch ihre weltmännische Glätte angenehm berührte und Schwung dort vortäuschte, wo eher Routine zu suchen war. Schon die Overtüre zu dem Oratorium „*L'innocenza, illesa dal tradimento*“ (1694) zeigt stilistisch ein ganz anderes Bild als wir es in den übrigen Werken dieser Zeit in Wien zu finden gewöhnt sind. Die Violoncell- oder Fagottstimme wird vom Continuo abgetrennt und stärker figuriert, die Violinen und Violen geben zuerst einzelne Akkorde und gehen dann erst in eine selbständige Bewegung über, wobei die beiden Violinen sich vorwiegend in Terzen bewegen.

In den Ritornellen ist mehr als in der Sinfonia der feierliche Oratorienton gewahrt, wie man beispielsweise nachstehendem Anfang eines fünfstimmigen Ritornells entnehmen kann:



In der Serenata „*La pace tra i numi discordi nella rovina di Troia*“ (1697) fehlt die Ouvertüre; es heißt in der Partitur „*Precede Sinfonia allegra*“. Hier sind die Ritornelle entweder für 2 Violinen, Viola und Baß oder für Violini unisoni, 2 Violinen und Baß oder für 2 Violinen und Baß gesetzt; in einem Terzett werden auch 2 Clarinen herangezogen. Die Ritornelle dieses Werkes sind ebenfalls umfangreicher und instrumentaler resp. streichermäßiger gedacht als bei den Vertretern der engeren Wiener Schule um Draghi, wie nachstehende Anfangstakte von drei Ritornellen verdeutlichen mögen.



Das zweite vor allem weist mit seiner Motivik und Rhythmik ins kommende Jahrhundert; wir begegnen derartigen Stellen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts recht häufig.

Ein eigenartiger Fall einer thematischen Verwandtschaft begegnet uns in der Musica di camera „*Il comun giubilo del mondo*“ (1699). Die Aria der Fama ist hier mit konzertantem Clarino geschrieben:

Für den gleichen Tag, den 26. Juli, Geburtstag Joseph I., hatte auch Giovanni Bononcini eine Serenata komponiert „*L'Euleo festeggiante*“, in welcher sich eine Trombenarie findet, die mit der vorstehenden aufs engste verwandt ist. Wem da die Priorität gebührt, läßt sich nicht entscheiden. Es ist anzunehmen, daß beide auf ein gemeinsames Vorbild sich zurückführen lassen. Daß diese Epoche ganz andere Vorstellungen von geistigem Eigentume als unsere hatte, ist ja hinlänglich bekannt. Derartige Anlehnungen oder Entlehnungen galten nicht als eine Aneignung fremden, geistigen Empfindens und Erlebens, sondern als Aufgreifen einer Neuerung. Gerade bei dem Opernproduzieren jener Zeit, das mindestens ebenso große handwerkliche Geschicklichkeit und Gewandtheit wie tiefere Begabung verlangte, kam es auf Originalität und Individualität weniger an, als auf Hervorbringung einer anregenden, unterhaltenden Musik. Man kann nun gerade in der Periode von 1700—1708 gut beobachten, wie gewisse instrumentale Moden plötzlich auftauchen, von allen Komponisten mitgemacht werden, und ebenso schnell wieder verschwinden. Findet sich gerade ein guter Clarinobläser, ein Virtuose auf der Gambe, ein hervorragender Theorbist, so schreiben alle Komponisten für diese Künstler Bravourstücke, wie für die Sänger Bravourarien.

Badia ist nun einer der Komponisten, der mit Vorliebe instrumentale Feinessen anbringt. In dem Trattenimento per musica „*Diana rappacificata*“ (1700) begegnen uns z. B. in der Jagdarie „*A la caccia*“ 2 Corni da Caccia neben Oboen und Streichern, um die Jagdstimmung mit größerer Realistik darstellen zu können. Ebenso ist die Partitur des im gleichen Jahre aufgeführten „*Applauso poetico*“: „*Le gare dei beni*“, voll von illustrierenden Instrumentaleffekten. Aus den Bemerkungen in der einleitenden Sinfonia erfahren wir auch, daß die Streicher in vier Chöre geteilt waren, um Echowirkungen zu erzielen; denn es steht mehrfach *V^o 2^{do} 3^o e 4^o Choro*, *Violone 3^o e 4^o Choro*. Mit den Violinen gehen die Oboen, während das Fagott unabhängig vom Basso Continuo geführt sind. Die Sinfonia setzt als *Allegro* fugierend ein. Schon die Anfangstakte sind von packender Wirkung und fesseln durch die Prägnanz der Melodik und durch die geschickte Art der Stimmführung.



In dem Terzett „*Quanto e di grande*“ wechselt — es ist dies meines Wissens der erste Fall in einer Wiener Partitur — die Besetzung des ersten Teiles Violino I, II, Violen Hautbois I, II, Fagotto, Basso Continuo mit Concertino aus 2 Oboen und Fagott und aus den 2 Violinen und Violoncell; die Concertinstellen sind in den Pausen des Gesanges. Daneben finden sich Arien in der regelmäßigen fünfstimmigen Besetzung Violino I, II, Viola I, II und Basso Continuo, wobei die Gesangspartien selbst gewöhnlich nur von den Instrumenten des Basso Continuo begleitet werden, während in den Vor- und Zwischenspielen der volle Streicherkörper einsetzt. Der Regiebemerkung „*Qui di lontano si sente un suono di Trombe a cui poscia alternamente rispondere una piena e strepitosa Sinfonia*“ entspricht das nun folgende Instrumentalstück für 2 Tromben, Violino I und II mit Oboen, Viola I und II, Timpano und Basso Continuo mit seinen rauschenden Läufen und bewegten Passagen.

Auch in dem Poemetto drammatico „*La Concordia della Virtù e della Fortuna*“ (1702), dessen Sinfonia von J. J. Fux herrührt, wären einige feine instrumentale Effekte anzugeben. Als Begleitung der im $\frac{6}{8}$ -Takte stehenden Arie „*Va di fiori e va di fronde, Più che pria l'Aprile adorno*“ sind, um das Frühlingshafte auszudrücken, 2 Flöten zu den 2 Violinen und Basso Continuo hinzugenommen. Man kann es als instrumentale Regel ansehen, daß an allen Stellen, wo nicht rein pastorale Empfindungen geschildert werden, zu deren Charakterisierung man die Oboen nimmt, alles Zarte, Weiche und Anmutige durch den Klang von 2 Flöten ausgedrückt wird. Sie werden in vorliegendem Werke noch in zwei weiteren Arien angewendet. In der Arie „*Se tanto più virtù*“ (Adagio) wirkt die Solovioline mit.

Auf das Dramma musicale „*Il Telemaco*“ (1702) möchte ich nicht näher eingehen, es ist nur der zweite Teil davon erhalten, der von den übrigen Werken Badias stark absticht; er ist viel archaisierender als man es bei Badia gewohnt ist, so daß die Frage nicht von der Hand zu weisen ist, ob dieses Werk tatsächlich von ihm stammt. In dem Poemetto drammatico „*Enea nelle Elisi*“, ebenfalls 1702, wären die Arie „*A due cori amanti amati*“ mit Oboe Solo und Basso Continuo sowie der Schlußchor mit Streichern und 2 Tromben hervorzuheben.

In dem Poemetto drammatico „*La Psiche*“ (1703), dessen übrige Arien in der bei Badia üblichen Weise instrumentiert sind, begegnet uns in dem Gesange „*Qual mesto nocchiero nel mar de' tormenti*“ zum ersten Male eine Theorbenarie, in welcher dem am Wiener Hofe wirkenden besten Virtuosen auf diesem Instrument Francesco Conti Gelegenheit geboten war, seine Kunst in dem langen Einleitungsritornell und in den breiten Zwischenspielen zu zeigen. Die lebhaft bewegte während des Gesanges erforderte auch vom Spieler eine große Anpassungsfähigkeit und große Geschicklichkeit.

Den Unterschied zwischen der symphonischen Technik in den Werken der Reifezeit Badias, im Gegensatz zu seinen unmittelbaren Vorgängern, kann man vielleicht am besten aus der Ouvertüre des Oratoriums „*La clemenza di Davide*“ (1703) kennen lernen. Sie besteht aus einem langen Allegro und einem kurzen Adagio. Das Allegro ist zweiteilig und über einem einzigen rhythmisch gleichförmigen Achtelmotiv aufgebaut, welches schließlich nicht mehr thematisch, sondern rein als Bewegung empfunden wird. Der Modulationsgang dieses Stückes ist überaus primitiv und die ausgedehnte Form wird nur durch Sequenzenbildung erreicht. Gerade darin muß man aber das Wirken eines neuen Formprinzips sehen. Noch ein Jahrzehnt früher merkt man bei den Komponisten oft die Schwierigkeit, Ritornelle von mehr als acht Takten zu formen, und hier ist bereits ein Musikstück von ansehnlicher Länge aus einem einzigen Motiv hergestellt und ohne ritardierende Momente ausgearbeitet.

Im Mittelpunkte des ersten Teiles dieses Oratoriums steht die Altarie „*Le sue mense appresti Averno*“ mit Solovioline, 2 Violinen, Violen, Violoncell und Bass, welcher im zweiten Teile, der übrigens gegenüber dem ersten stark abfällt, eine zweite Arie mit Violinsolo entspricht. In der Schlußarie „*Col bellico fragor*“ und im Schlußchor „*A battaglia*“ treten 2 Tromben hinzu.

Das Oratorium „*La Sepultura di Christo*“ (1706) ist ein schwächeres Werk; es ist stilistisch viel einfacher und schablonenhafter als die gleichzeitigen Oratorien Zianis, besitzt aber doch die Leichtigkeit der Faktur und eine gewisse Anmut, welche man bei Badia stets findet. Die Ouvertüre ist nicht erhalten; aus den ersten Takten des Ritornells der *Aria con viole a braccio* „*Lagrime uscite*“ kann man die Neigung Badias zu Sequenzenbildungen erkennen:



Einen bedeutend vollendeteren Eindruck macht dagegen das Oratorium „*Il ritorno di Tobia*“ (1707) mit seinem Wechsel zwischen Concerto und Grosso, in den Arien und Ritornellen und mit der großangelegten Arie „*Ma giunto è il momento*“ für Solovioline und Streicher. Nur die Sinfonia à 4 stimmt nicht zu dem ernsteren Ton eines Oratoriums. Sie ist ein lebhaftes, mit einem energisch auffahrenden Motiv eingeleitetes Orchesterstück:



dessen imitierend einsetzende Stimmen ein Fugato mehr markieren als in der Tat ausführen. Hier in diesen Werken, welche den Übergang von dem Hochbarock zum Rokoko bilden, kann man bereits allenthalben die Anwendung der „dramatischen Poly-

phonie“ spüren, welche den Eindruck einer strengen und differenzierten Führung der einzelnen Stimmen zu erwecken sucht, ohne sich ganz an die Regeln des strengen Satzes zu halten, was ja vom Standpunkte der Zweckkunst, als welche man die dramatische Musik ansehen muß, keiner weiteren Rechtfertigung bedarf. Umso bewunderungswerter ist es, daß trotz der Erfordernisse des Dramas manche Musiker, wie etwa M. A. Ziani, J. J. Fux und Caldara es verstehen, beiden Ansprüchen zu genügen und Arien als strenge Doppelfugen durchkomponieren.

Das Jahr 1708 stellt einen Höhepunkt im Schaffen Badias dar, sowohl das Poemetto drammatico „*Ercole, vincitore di Gerione*“ als das Oratorium „*Il pentimento di Davide*“ sind ihm außerordentlich gut gelungen.

Der „*Ercole*“ wird mit einer viersätzigen Sinfonia eröffnet, deren einzelne Teile bereits von respektabler Ausdehnung sind. Der erste Satz *Allegro* ist eine regelrechte Fuge mit mehreren Durchführungen, an die sich immer breitere Zwischenspiele anknüpfen. Das Fugenthema:

Allegro.

zu jener Zeit noch nicht abgegriffen, wie einige Jahre später, wo wir ihm in allen Umformungen und Modifikationen begegnen, klingt aus allen Stimmgeweben mit seinem klopfenden Rhythmus heraus und ist gleichsam das Hauptmotiv des ganzen Oratoriums, da es in veränderter Gestalt in mehreren Arien auftaucht.

In vollem Gegensatz zu diesem frisch dahinstürmenden Satze steht das *Adagio* mit seiner klagenden, vorhaltreichen Stimmführung.

Adagio.

Auch hier macht Badia ausgedehnten Gebrauch von stufenweise fallenden Sequenzbildungen, die aber hier weniger empfunden werden, als in den Allegrosätzen, weil die gewähltere Motivik das formale Gerüst besser verdeckt.

Der dritte Satz, ein Menuett im $\frac{3}{4}$ -Takt, ist dreiteilig; jeder Teil wird wiederholt, der Mittelteil ist der größte. Man kann hier den formalen Fortschritt im letzten Vierteljahrhundert beobachten, wenn man dieses Menuett mit den angeführten Menuetten der Schmelzer vergleicht.



Wir haben eine sechstaktige Periode vor uns, die durch genaue (Takt 4) und etwas modifizierte (Takt 5) Wiederholung von Takt 3 aus einer viertaktigen Periode entstanden ist. Nach diesem tanzartigen, melodisch und harmonisch gegenüber den beiden vorangehenden wesentlich einfacheren Satze kommt ein Schlußsatz von so geringer Ausdehnung, daß er hier beigegeben werden kann.



Bemerkenswert ist, daß Satz II und IV mit alterierten Akkorden einsetzen; wenn sie auch ohne Pause an die vorangegangenen Sätze I und III anschließen, so ist doch ein derart verdeckter Einsatz bei größeren Stücken ungewohnt, wirkt aber hier, wo es sich in beiden Fällen um langsame Sätze handelt, sehr gut.

Der „*Ercole*“ hat auch in der Instrumentation der Arien manche bemerkenswerte Züge, z. B. Arien mit Violinsolo und eine sehr edel gehaltene Arie „*Ch'è desia con piè felice alla Gloria di salir*“ für Oboensolo, Violinen und Basso Continuo, die zweistimmig „*cantabile, ma Allegro*“ folgendermaßen beginnt:



Das Oratorium „*Il pentimento di David*“ wird mit einer vierstimmigen Sinfonia eingeleitet, die zweisätzlich *Largo c—Allegro* $\frac{3}{4}$ ist. Das *Largo* beginnt mit einem langausgespannenen Fugenthema:



das in der ersten Violine einsetzt und vom zweiten Takt an sequenziert. Auch der zweite Satz, das Allegro, ist fugenmäßig und beginnt in gleicher Weise wie das Largo mit einem energischen Motiv in der ersten Violine:



Nach und nach treten die anderen Stimmen hinzu und erfüllen das Stimmgewebe mit der rollenden Triolenbewegung. Die Instrumentation der Ritornelle und der Arien ist gleichmäßig für 2 Violinen, Viola und Baß gesetzt; in der Arie „*Arma di sdegno*“ kommt ein Violinsolo vor. Sieht man die Werke Badias chronologisch durch, so kann man nicht nur in den Sinfonien, sondern auch in den Arien, eine von Jahr zu Jahr gereifere Technik, eine größere Mannigfaltigkeit im Ausdruck konstatieren. Er scheint der typische begabte Musiker seiner Zeit gewesen zu sein, der musikalisch über keinen weiten Horizont verfügte und ohne große Selbstkritik Oper um Oper, Oratorium um Oratorium schrieb. Die Gleichartigkeit seiner Frühwerke ermüdet geradezu. In der strengen Zucht der Wiener Schule, in der Fux bereits eine angesehene Rolle zu spielen begann, hat dann Badia entschiedene Fortschritte gemacht, wurde aber bald von seinen begabteren Kollegen verdrängt.

Marc Antonio Ziani wurde 1700 als Vize-Hofkapellmeister angestellt. Er hatte sich mit dem Oratorium „*Il Giudizio di Salomone*“ eingeführt, dessen Widmung bereits in der Einleitung veröffentlicht wurde. Es ist mit einer Sinfonia à 5 eingeleitet, während die Arien und Ritornelle gewöhnlich vierstimmig begleitet sind. Nachstehendes Beispiel eines kleinen Ritornells gibt Aufschluß über den Stil dieses Werkes.

Es zeigt Zianis Begabung, mit wenigen Strichen eine Stimmung hinzuzueichnen und dramatisch zu beleben; ein Erbteil der Venetianer von Cavalli her. Bedauerlicherweise ist alles, was Ziani in den Jahren 1701 und 1702 geschrieben hat, verloren gegangen. Im „*Esopo*“ (1703) sehen wir ihn bereits auf einer bedeutend fortgeschrittenen Stufe der Entwicklung. Von dieser *Tragicomedia per musica* ist nur der dritte Akt erhalten, aus dem man erkennen kann, daß die Ritornelle nicht in der herkömmlichen Manier mit den gewohnten fugierten Einsätzen gearbeitet sind, sondern vierstimmig, mit führender Oberstimme, aber selbständiger Behandlung jeder einzelnen Mittelstimme und des Basses. Die Ausdehnung dieser Ritornelle ist eine ungleich größere als bei den Komponisten der vorangegangenen Epoche. In nachstehendem Beispiele beträgt sie, rechnet man die Wiederholung des ersten Teiles hinzu, 33 Takte.

Dieses Ritornell ist liedartig in achttaktigen Perioden gebaut; die Entwicklung erfolgt rein melodisch, ohne Zuhilfenahme von Sequenzen, aber auch ohne wörtliche Wiederholung des Vordersatzes im Nachsatze, kurz, sie zeugt von einer sehr geübten Hand und von starker melodischer Gestaltungskraft.

Vom Standpunkte des instrumentalen Kolorits sei die Arie „*Su le mie furie*“ erwähnt, in der Tromba, Violini e Hautbois, Violette und Basso Continuo vorgeschrieben sind; die gleiche Besetzung hat auch der Schlußchor.

Aus dem Jahre 1704 stammen zwei gleicherweise bedeutende Werke von Ziani; das *Trattenimento musicale „Cajo Popilio“* und die *Rappresentazione sacra „Il mistico Giobbè“*. Das *Trattenimento „Cajo Popilio“* wird mit einer Sinfonia à 5 eröffnet, die folgenden geheimnisvollen Anfang hat:

Sinfonia à 5. Istrù d'Arco soli, senza Istrù da tasto.

Violini soli senza Hautbois.

un solo due soli tutti

Hier ist in einer rein mechanischen Weise durch Hinzutreten von immer mehr Instrumenten versucht, eine dynamische Steigerung zu erzielen. Nach Durchführung der Grave-Stelle setzen kräftige, alternierende Akkordschläge ein, die zum Allegro fugato überleiten.

Auch die Ritornelle und vokalen Partien dieser Oper sind sorgfältig ausgeführt. Arien und Ritornelle sind voll gesetzt, die Führung der Stimmen ist durchwegs gut. Auf eine ständig in dieser Epoche wiederkehrende Art, gewisse, ebenfalls ständig sich wiederholende textliche Phrasen musikalisch auszudrücken, sei hier bei ihrem ersten Vorkommen aufmerksam gemacht. Zur Illustrierung von Stellen wie „*Sono poche due pupille per mirar l'Idolo mio*“ werden meistens zwei ungewöhnlichere Soloinstrumente, *Viola da Gamba*, *Chalumeaux*, seltener *Oboen* oder *Flöten* herangezogen, die dann entweder gleichzeitig oder imitierend einsetzen, im Verlaufe aber mit Vorliebe in Terzen geführt werden. In dem vorliegenden Falle sind es zwei *Viola da Gamba*, welche bald konzertierend, bald miteinander vereint das instrumentale Kolorit für die Arie abgeben.

Andante.
Aria.

Viola da Gamba.
Popilio.

So-no po-che duo pu-pil-le per mi-rar l'I-do-lo mi-o

Im darauffolgenden Duett für Alt und Tenor *Largo ed affettuoso* „*Cari lumi, Pupille serene*, ist die zweite *Viola da Gamba* solistisch verwendet, in der Altarie *Andante spiritoso* „*Soffri, deh soffri l'ira della crudel tua stella*“ die erste *Viola da Gamba* mit *Basso Continuo*.

Vom Wechsel zwischen *Concertino* und *Grosso* macht die Sopranarie „*D'una madre a i prieghi*“ Gebrauch, die kontrapunktisch außerordentlich gut gearbeitet ist. Beim Schlußritornell steht die Bemerkung: *Andante ma dolcemente la 2^a volta*

piano piano senza Hautbois e Cembalo. Im Schlußchor treten zum gewöhnlichen Orchester und Chor die beiden Violon da Gamba hinzu, wo sie mitwirken, werden sie nur vom Violoncello begleitet, weil ihr Ton keine große Tragkraft besitzt.

Die Rappresentazione sacra „*Il mistico Giobbè*“ für den Karfreitag 1704 hat eine Sinfonia à 4, nämlich für Viola 1^{ma}, Viola 2^{da}, Viola 3^a, Violoncello und Organo. Der erste Teil ist ein Adagio e dolcemente, der zweite beginnt als Doppelfuge, eine Setzart, die in diesen Jahren in Wien bei geistlichen Werken immer mehr aufkommt.



In diesem Werke werden auch weiterhin die Violon stark verwendet, um den düsteren Charakter des Werkes zu verstärken, u. zw. in der gleichen Besetzung wie in der Sinfonia, vereinzelt kommt auch in einem Ritornell die Besetzung Sopran—Alt—Tenor—Baß viola, 2 Viole da Gamba und Basso Continuo vor, wobei der volle Violonchor nur während des Pausierens der Gamben in Aktion tritt. Die Arie „*Ben s'affligerà*“ ist für 2 Violinen, Viola, 2 Viole da Gamba und Continuo, das Terzett „*Se brami goderà*“ mit Begleitung von 2 Fagotten und Continuo gesetzt. In der Arie „*Tempo verrà*“ begegnen wir Trombone Solo (Tenore) und Organo, einem instrumentalen Effekt, der sich in zahlreichen Zwischengliedern bis auf Mozarts Requiem nachweisen läßt, wir werden ihm auch bei Ziani noch begegnen.

Die Oper „*L' Ercole vincitor dell' invidia*“ 1706 hat eine dreisätzige Ouvertüre Allegro—Grave—Allegro, in dieser ausgesprochen „italienischen“ Form bei Werken der Wiener Schule ungemein selten. Sie ist für Violini I, II et Hautbois I, II, Viola, Fagotti und Continuo, mit starken Kontrasten zwischen Solo und Tutti, *p* und *f*. Der erste Satz ist ein zweiteiliges Stück, dessen beide Teile wiederholt werden, von mäßigem Umfange über einem kurzen Motive, das fugierend einsetzt, gearbeitet; der zweite Satz, ein harmonisch gehaltenes Grave, *senza Cembali, solo con archi*, der dritte Satz eine Fuge, die aber nicht den gewohnten Schwung und die Prägnanz der üblichen Fugensätze Zianis aufweist.

Eine eigenartige Stimmung ist in der Arie „*Sento già nelle mie vene, che non ha più corso il sangue*“ durch die Unisongänge zwischen der Oberstimme und dem Basso erzielt, die sich bei dem Eintritte der Singstimme wiederholen, wo nun die erste Violine die ausdrucksvolle Gegenstimme übernimmt.



In dieser Oper begegnet uns auch zum erstenmale die Laute als konzertantes Soloinstrument in der Arie „*Chi va di gloria in gloria*“,

Chi va di glo-ria in gloria Chi va di glo-ria in glo-ria giunge a po- te re

allerdings, ohne daß von spezifisch lautenmäßigen Passagen Gebrauch gemacht würde, selbst die Doppelgriffe halten sich — wenigstens in der Notierung — in den bescheidensten Grenzen, doch mag dabei dem Spieler viel Freiheit gelassen gewesen sein, die Stimme nach seinem Gutdünken auszus schmücken.

Das dem gleichen Jahre entstammende Poemetto Dramatico Pastorale „*La Flora*“ ist ein kleines, leicht komponiertes Werk, das gerade nicht zum Besten gehört, was Ziani geschaffen hat. Es wird mit einer viersätzigen Sinfonia eingeleitet, deren erster Satz

Allegro.
Viol! u. Hautb.

Fagotti.

über lebhaft bewegten Bässen gearbeitet ist; er ist zweiteilig. Auch das nachfolgende fugierte Vivace ist vom Baß aus komponiert und trotz der schnellen Bewegung ist die Polyphonie mit aller Sorgfalt ausgearbeitet. Der dritte Satz, Largo, ist für ein Concertino von 4 Violinen mit Violoncello, Solo und schwacher Continuo Begleitung gesetzt.

Concertino
4 Violini
e
Violoncello
Solo
Pochi Tasti.

Largo.

Man beachte, wie die Gefahr eines Sequenzierens zwischen den beiden Oberstimmen, welches wir bei Badia kaum je vermieden sehen, durch melodische Umbiegungen und Ausweichungen umgangen ist, wodurch der Hörer vor stets neue und unerwartete Wendungen gestellt ist. Der letzte Satz ist ein zweiteiliges Allegro, bei welchem Violinen und Oboen „*all' unisono*“ geführt sind und 2 Violen da Gamba, Viola und Basso Continuo hinzutreten. Diejenigen Stellen, bei welchen die Gamben, wie gewöhnlich in Terzen konzertierend, begleiten, sind nur von *pochi tasti senza Violone e senza Fagotti* unterstützt. Solistisch wird die Viola da Gamba in der Arie „*Chi piacere altrui desia*“ verwendet. In der Regel sind die Ritornelle und Arien für 2 Violinen und Oboen, Viola und Basso Continuo gesetzt, wie z. B. das Ritornell zur Arie der Dafne „*Te 'l dicono per me que' fior*“.

Die in französischer Art komponierte, zweiteilige Ouvertüre zum Drama musicale „*Meleagro*“ stammt von J. J. Fux. Sie ist für 2 Corni da caccia, Violini, Viola und Basso Continuo. Einige Takte aus den beiden Teilen mögen hier folgen, um zu zeigen, welch grundsätzlicher stilistischer Unterschied zwischen Ziani und Fux besteht; eine spätere Forschung wird, wenn das Material genügend vorliegt, auf die unterscheidenden Merkmale mehr Gewicht legen müssen, als dies heute schon möglich ist. Die Ouvertüre beginnt pathetisch:

die Corni da caccia blasen dabei ihren Triolenrhythmus in die feierlich dahinschreitende Bewegung der Streicher; sie behalten auch im zweiten Teil ihre selbständige Triolenbewegung gegenüber den Sechzehntellläufen der Streicher.

Man merkt hier aus jeder Note den großen Meister, der seine Zeitgenossen, mögen sie auch so genial wie Ziani sein, noch um ein Beträchtliches überragt. In der Oper selbst wendet Ziani häufig den Gegensatz von Concertino und Grosso an, wodurch er für zarte Stellen auch die entsprechende Instrumentation zur Verfügung hat, u. zw. bleibt er nicht beim Streicherconcertino stehen, sondern verwendet ein Bläserconcertino von 2 Oboen und Fagotten gegenüber den Streichern. Die Oboe ist überhaupt in den Instrumentalstücken obligat; wenn sie wegbleiben soll, ist dies ausdrücklich vermerkt. Als besonderer Effekt sei noch die Besetzung der Arie „*Se con refiuto altero*“ Andante non allegro von 2 Violette, Violoncelli und Basso Continuo vermerkt.

Als letztes Werk aus dem Jahre 1706 — ich übergehe die beiden „*Introduzione per musica al problema della prima (seconda) Accademia . . .*“ — sei das Sepolero „*La Morte sul Calvario*“ angeführt. Es beginnt mit einer Ouvertüre à 5 für Viole di braccio, Violoncelli und Basso Continuo. *Grave. Arcate distese e schietto.* mit einer ausdrucksvollen Melodie, die chromatisch abwärts steigt, dann sich wieder emporschwingt und breit kadenziiert. Ein kurzer Überleitungsteil im gleichen Zeitmaß fährt zur Doppelfuge,

die sich in reicher Weise entwickelt und trotz der komplizierten Stimmenführung stets klar und durchsichtig bleibt. Gegen Schluß zu wird sogar die polyphone Schreibart aufgegeben und eine fast rein akkordlich gebaute Coda abgeschlossen.

Das Werk ist reich an interessanten Instrumentalverwendungen. In der Arie „*Ho già vinto*“ sind 2 Viole e Cornetti, 2 Viole e Tromboni, Fagottie e Bassi vorgeschrieben; in den Zwischenspielen konzertieren die beiden Posaunen solistisch in den gewagtesten Passagen.



Das folgende Ritornell hat die gewöhnliche Besetzung Violino I, II, Viola I, II und Basso Continuo; aber bereits die nächste Arie, ein frei imitatorisch gehaltenes Stück, ist wieder für Sopran-, Alt-, Tenor-, Baßviolen und Continuo. In dem Duett zwischen *La Morte* und dem *Demonio* geben 2 Fagotte und Basso Continuo das instrumentale Kolorit. Die Fagotte rollen in Sechzehntelpassagen im $\frac{3}{8}$ -Takt dahin, ein zu dieser Zeit beliebtes Mittel zur Schilderung des Dämonischen; darauf folgt als Kontrast die Arie „*Quel dolor*“ für Solovioline und Solovioline mit Basso Continuo.

Solovioline und Solovioline mit Begleitung des Continuo.

Affettuoso.
Violino Solo.
Violone Solo.
B. C.

6 5 6 #3 6 7 #6 #8

#3 #10 6 4 3

6 9 #10

Quel do-lor

oh'io portoin volto è un do-lor è un do-lor tut - to pie-tà è un do-lor tut-to pie-tà

In der Arie „*Or lusinghiero*“, einem typischen Satz kriegerischen Charakters, sind Violini I, II, Cornetti, Viole Tromboni I, II und Fagotte vorgeschrieben; ebenso wirken in der Arie „*Così fa splendor di lampi*“ Fagotte und Trombone mit. Aus dem Zusammenspiel dieser beiden Instrumente und der Baßstimme ergeben sich mannigfaltige Effekte und Kombinationen, doch ist ein Zusammenklingen der Stimme und beider Instrumente, außer einem passageren Zusammentreffen bei den Kadenzten stets vermieden; die Posaune wird hauptsächlich in den Zwischenspielen, dort, wo die Stimme pausiert, mit dem Fagotte zusammen verwendet, während

dieses auch mit der Stimme konzertiert. Instrumental gehört jedenfalls dieses Sepolcro zu den interessantesten Werken der Gruppe, ist aber auch formal und inhaltlich besser als der Durchschnitt.

Von der Oper „L'Alboino“ (1707) ist nur der dritte Akt erhalten; daher ist eine Übersicht über dieses Werk nicht möglich. Vom instrumentalen Standpunkt erwähnenswert wäre eine Arie „S'armi pur di fier Tiranno“ mit Solocello, das Duett „A la morte“ für Violinen I, II, Oboen I, II, Viola und Continuo, sowie eine Arie für Streicher und konzertanten Fagott.

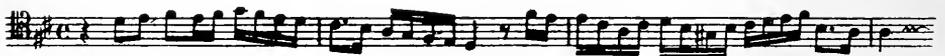
Dagegen ist aus diesem Jahre das von Ziani komponierte Sepolcro „Il sacrificio d'Isacco“ erhalten, ein bedeutendes Werk, eingeleitet durch eine französische Ouvertüre Grave—Largo. Das Largo its als Doppelfuge komponiert:



und zeigt die kunstvolle Faktur der Oratorienouvertüren dieser Epoche in schönstem Lichte. Ein bemerkenswertes kontrapunktisches Kunststück, das an ältere Traditionen gemahnt, findet sich in der Arie „Quando il ciel“, in welcher, gleichsam als Cantus firmus, der Hexachord do—re—mi—fa—sol—la zugrunde liegt. Um dem Leser der Partitur dies deutlich vor Augen zu führen, sind jedesmal, auch wenn dieses Skalenmotiv in der Singstimme liegt, die Tonsilben eingezeichnet.



Auch hier ist vom Concertino, um zarte Stimmungen auszudrücken, und von der Anwendung der Violon in allen Lagen, um schwermütige zu schildern, ausgiebig Gebrauch gemacht. In der Arie „Non e giunta ancor l'età“ konzertiert die Tenorposaune mit der Stimme:



ein aus der reinen Kirchenmusik übernommener Instrumentaleffekt, dem wir immer wieder begegnen.

Aus dem Jahre 1708 ist das Sepolcro „La passione nel orto“ überliefert. Die Sinfonia beginnt mit einer kurzen Adagioeinleitung von stark archaisierendem Gepräge,



der sich andante eine Doppelfuge anschließt.



Erwähnt sei noch die Arie „*Se dei pur sens'aita*“ für Altstimme, Altposaune und Continuo, wobei sowohl an die Stimme als an die Posaune große Anforderungen gestellt sind, sowie die darauffolgende Tenor-Arie „*So' che ogn'or*“ für Violino Solo und Basso Continuo. An kunstvoller Faktur werden dieses und andere Werke Zianis aus dieser Epoche kaum von anderen übertroffen und es scheint, daß das Beispiel Zianis auch auf die anderen Komponisten von erziehlichem Einfluß gewesen ist.

Von den beiden Brüdern Giovanni Battista und Marc Antonio Bononcini stand nur der jüngere Giovanni Battista in einem festen Dienstverhältnisse zum Wiener Hofe. Marco Antonio oder — wie er sich meistens unterzeichnet — **Antonio Bononcini** schreibt von 1704 bis 1711 regelmäßig für Wien, mit der Thronbesteigung Karl VI. haben sich für ihn, wie für viele andere, die Verhältnisse geändert. Von der Oper „*Teraspo ovvero l'innocenza giustificata*“ (1704), welche Antonio Bononcini für den Geburtstag des Kaisers geschrieben hatte, sind nur Akt II und III erhalten. Die Ritornelle der Arien sind gewöhnlich für Violini I, II, Viola und Basso Continuo vorgezeichnet. In der Arie Andante affetuoso „*Vedrè nel foglio l'impresso l'imgo del tuo cor*“ sind 2 Soloflöten mit Continuo verlangt. Die Arie „*Son confuso e tra mille chimere*“ ist für 2 Violoncelle in unruhiger Triolenbewegung mit großen Sprüngen und Continuo geschrieben. Die gleiche unruhige Stimmung ist in der Arie „*Ombre nere*“ festgehalten; Fagotte und Celli bewegen sich in Sechzehntelläufen, während der Continuo in Achtel- und Viertelnoten geht. Im Duett des dritten Aktes ist eine größere Besetzung vorgeschrieben: 2 Trombe, Violini, Hautbois, Viola, 2 Violoncelli und Basso Continuo; die Verwendung dieser Instrumente ist aber trotz des starken Aufwandes durchaus solistisch. Ein besonderer Effekt wird in einer Arie durch alternierende Verwendung der Mandoline und der Theorbe erzielt, an welche aber nicht allzu große solistische Forderungen gestellt sind.

In der Arie „*Belle pupille*“ sind zur Ausdrucksschilderung 2 Hautbois solo und Basso Continuo verwendet; es wurde bereits auf diese und ähnliche Stellen bei der Besprechung einer analogen Arie von Ziani hingewiesen.

Das Poemetto drammatico „*L'Arminio*“ (1707) wird mit einer dreisätzigen Ouvertüre eingeleitet, die für Hautbois I, II, Fagotti, Violini I, II, Violen, Violoncelli, Cembali e Contrabassi gesetzt ist.

Der erste Satz, ein *Largo*, beginnt mit dem Concertino von 2 Oboen und Fagott und trägt eine zehntaktige Periode vor,



deren Abschluß mit der Wiederholung dieser Periode durch das Streichorchester zusammenfällt; dieser Wechsel wiederholt sich noch mehrfach in kürzeren Folgen, bis beide Gruppen zusammen den Satz zum Abschluß bringen.

Nun beginnt mit dem zweiten Satz die *Doppelfuge*, deren Gegenthema durch Übernahme des ersten Taktes des ersten Fugenthemas als solches nicht gleich erkennbar ist. Dieser Satz wird mit Schwung und Lebhaftigkeit durchgeführt. Den Schlußsatz bildet wiederum ein *Largo*, diesmal gleich von den Bläsern und den Streichern intoniert, welches mit dem *Largo* des ersten Satzes eng verwandt ist.

Das Werk macht einen bedeutend moderneren Eindruck in der Faktur, als die früher besprochenen; die Melodik ist fließender, für rhythmische Kontraste ist gesorgt, von Sequenzbildungen ist reichlicher Gebrauch gemacht.



Die instrumentalen Angaben sind hier ziemlich genau durchgeführt; so finden sich in der Arie „*Non minaccia*“ für Violini, Violen, Hautbois und Basso Continuo häufige Bemerkungen, daß einzelne Stellen nur von den Oboen, andere wieder von 4 Violinen und Violoncell allein, andere von *Tutti* zu spielen sind.

In dem Componimento drammatico „*La Conquista delle Spagne de Scipione Africano il giovane*“ (1707) geht dem Werke eine schön gearbeitete französische Ouvertüre *Largo—Allegro—Largo* voran. Der erste Satz hebt gleich bedeutend an:



und auch die Fuge, sowie das zweite *Largo* halten durchaus den anfänglichen hochgespannten Ton fest. Es ist überhaupt eine eigentümliche Erscheinung, die bei genauer Durchsicht der Opern jedem auffallen muß, daß die Ouvertüren der als *Componimenti* und *Trattenimenti* bezeichneten Werke meistens sorgfältiger gearbeitet sind, als die Ouvertüren der eigentlichen Musikdramen.

Auch in diesem Werke begegnen wir wieder den Chalumeaux. In der Arie „*Scioglerai l' Ibero e il Tago dall' iniqua aspra Catena*“ sind im ersten Teile der Arie 2 Chalumeaux und Bassone vorgeschrieben.

Im Mittelteile der Arie ändert sich die Instrumentation bei den Worten „*E per te l'empia Cartago porterà l'acerba pena*“ — ein äußerst seltener Fall — und es sind 2 Flöten, 2 Oboen und Fagotte vorgeschrieben; der dritte Teil ist wie der erste instrumentiert, aber im darauffolgenden Ritornell sind alle in der Arie vorkommenden Gruppen zusammen verwendet.

Das Oratorium „*Il Trionfo della grazia*“ beginnt ebenfalls mit einer dreisätzigen Ouvertüre, Largo—Allegro—Largo. Der Beginn des ersten Satzes ist über einem stufenweise fallenden Basso quasi ostinato aufgebaut.

Die Arien sind mit gutem Continuo oder voll, vierstimmig, gearbeitet. Aber auch von den selteneren Klängen der Chalumeaux, Flöten, Gamben ist ausgiebig Verwendung gemacht. In dem Arioso „*Ma poi sian più tardi*“ sind Chalumeaux, Traversiere, Bassone, Violini I, II, Violen, Contrabasso vorgeschrieben; in der Arie „*Goda ogn' un quella pace*“ 2 Violen da Gamba e Contrabasso, in der Arie der Maddalena „*Non sapea che fosse errore*“ 4 Violini soli, 2 Violoncelli e Contrabasso. Im zweiten Teile findet sich eine „*Sinfonia vaga e soave, che descrive il moto de i Cieli*“ für Chalumeaux, Traversiere, Bassone, Violen da Gamba, Violini, Violen, Violoncelli e Basso Continuo senza Cembalo. In der Arie „*Godo, ma come non so*“ sind Chalumeaux, Traversiere und Bassone senza Cembalo verlangt.

Einen völlig abweichenden Typus zeigt die Ouvertüre zur Oper „*La presa di Tebe*“ (1708). Sie beginnt mit einem lang ausgespannenen Fugenthema, wie es in dieser

Zeit in Italien zur Mode wird: einem Fugenthema, dessen Kontur selbst nicht mehr die harmonische und kontrapunktische Entwicklung bestimmt, sondern das in seiner Ausspinnung die Variierung eines einfachen Skalengedankens darstellt.



Der neue Geist, der in dieser Ouvertüre zutage tritt, äußert sich auch in den Ritornellen, die eine freie „lizentiöser“ Schreibweise zeigen, als wir sie bisher gewohnt waren.

Vivace

Hautbois.

Violini unisoni

Viola.

B.C.

Wie fein ist hier zwischen den einzelnen Stimmen differenziert und die Stimmführung dem Charakter der Instrumente angepaßt. Die Führung liegt in den Oboen, die Violinen umspielen das Motiv mit Akkordpassagen, die Violen fügen eine gebundene Mittelstimme hinzu und die Bässe stützen dieses Gerüst mit einem von Pausen unterbrochenen Achtelmotiv.

An instrumentalen Effekten wäre die Trombenbegleitung in der Arie „Rimbombi la Tromba“ zu erwähnen und das Concertino von 2 Oboen und Fagott in der Arie „Poco vince“. Eine durchaus solistische Behandlung zeigt die Arie „Son d'Irene, non più mio“, welche für 6 Violinen, Chalumeaux, Traversiere, Viola und Basso Continuo gesetzt ist.

Affettuoso.

Sei Violini.

Chalameaux.

Traversier.

Aria.

Son d'I-re-ne, enon più mio tanto ò Di-o tan to ò Di-o il tuo bel m'in-a - mo-rò m'in -

Sie übertrifft an Feinheit des Kolorits, an konsequenter Durchführung der Stimmung ihre Vorgänger im „Trionfo della Grazia“ und in „La Conquista delle Spagne“. Stilistisch bedeutet dieses Werk noch einen beträchtlichen Schritt weiter in der Richtung zur neapolitanischen Oper hin, ohne ihre Schwächen anzunehmen. Antonio Bononcini findet noch genügend Rückhalt im pathetischen Stil der Venetianer, resp. der

oberitalienischen und Wiener Schule, um nicht in der Oper großen Stils die allzugroße Leichtigkeit der Neapolitaner glatt zu übernehmen; er ist aber modern im Ausdruck und befreit sich von den bereits zur Manier erstarrten dramatischen Formeln der Opernkomposition des 16. Jahrhunderts.

Die Werke **Giovanni Battista Bononcini** zeigen große Verwandtschaft mit denen seines Bruders und erheben sich stellenweise zu wirklicher Größe, so daß man auch heute noch die Bewunderung der Zeitgenossen nachempfinden kann. Was bereits an der „*Conversione di Maddalena*“ (1701) auffällt, ist die Kunst der instrumentalen Schreibart. In der vierstimmigen Sinfonia ist alles streichermäßig erfunden, man ist sich nie im Unklaren, für welche Instrumente sie gedacht ist. In gleicher Weise bricht der Anfang des Preludio zu „*Gli Affetti più grandi*“ mit der Überlieferung, in dem es mit dem Basso Continuo allein beginnt, und dann erst die beiden Violinen und die Viola hinzutreten läßt. Der zweite Satz ist ein in einfachen Akkorden erfundenes Adagio, der dritte ein zweiteiliges Allegro mit allmählich durchdringender Triolenbewegung. Die Begleitung der Arien ist gewöhnlich den beiden Violinen, Viola und Continuo überlassen; die instrumentale Begleitung ist meist lebhaft figuriert und in allen Stimmen durchgearbeitet, wie in nachfolgendem Ritornell.

Ritornello.

Von tonmalerischen und tonsymbolischen Effekten seien aus dieser Oper angeführt: als Besetzung der Arie „*Mie schiere a u d a c i'*“ 2 Tromben und Streicher und als Besetzung der Arie „*Numi eterni s' ho' l' Allma innocente*“ 2 Oboen, die solistisch verwendet sind, und Streicher. In ähnlicher Weise werden sie in der Arie „*L' Angelletto finche stretto*“ in dem Poemetto drammatico „*Proteo sul Reno*“ (1703) verwendet; in dem letztgenannten Werke ist die Sinfonia von J. J. Fux.

Mit der Oper „*Il Ritorno di Giulio Cesare*“ (1704) hatte Bononcini das erste in großen pathetischen Stile für Wien komponierte Werk geschaffen. Die Ouvertüre beginnt nach französischer Art mit einem feierlichen Grave:

Ouverture

welches zweiteilig ist, geht dann in ein Allegro $\frac{3}{4}$ mit Wechsel von Tutti und Solo über, bringt einen dritten Satz, der wie der erste ♩ ist und auch in der ganzen Anlage starke Ähnlichkeiten mit diesem aufweist, und schließt mit einem Allegro $\frac{2}{4}$, dessen Periodenbau interessante Dehnungen aufweist, wie gleich der Anfang zeigt:



Instrumental und formal bezüglich der Begleitung der Singstimmen bietet diese Oper eine Fülle bemerkenswerter Details. Auf instrumentalem Gebiet ist vor allem das Hervortreten solistischer Wirkungen durch Soloviolin, Violen da Gamba und Violoncelli zu erwähnen; die Arie „L' alma smarrita o bella“ ist für 2 Violen da Gamba und Violoncelli soli, die Arie „Se con altro non potranno“ für 2 Violen da Gamba und Violoncelli soli senza Cembalo, die Arie „E pur le mie rovine“ für Viola da Gamba, Cembalo e Contrabasso solo mit dem von der Gambe vorgetragenen Thema:



die Arie „Tu dal furor“ für Violoncelle in lebhafter Bewegung, begleitet vom Continuo.



Über dem bei den Früh-Venetianern so beliebten Chaconnenbaß d-cis-h-a ist die Baß-Arie „Occhi belli“ aufgebaut; ein Andante-Satz für 2 Violini soli, Violini unisoni et Hautbois, Viola, Fagotte Violoni, Basso Continuo. Eine Stelle aus dieser Arie zeigt, wie stark hier bereits die solistische Verwendung der Violinen technisch ausgewertet ist.

A musical score for a vocal arie. It features a vocal line in the upper part and a piano accompaniment in the lower part. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line includes the syllable 'ri-a' at the end of the phrase.

Auch bezüglich des Zusammenspiels zwischen den Violinen und der Stimme stellt diese Arie an die Ausführenden keine geringen Anforderungen. Wir befinden uns aber hier gerade in der ersten Blüte des Konzertierens zwischen Stimme und Instrument; bald ist es die Violine, bald die Oboe, die Gambe, das Cello, selbst die Clarinen, Tromben und Posaunen werden herangezogen und wetteifern in virtuosen Passagen mit den Koloraturen der Stimme.

Im folgenden Jahre (1705) wurde das Trattenimento musicale „*La nuova Gara di Giunone e di Pallade*“ aufgeführt, ein in den Formen und im ganzen Stil einfaches Werk, dem man den Charakter der Gelegenheitsdichtung anmerkt. In der Overture sind 2 Flauti und Continuo vorgezeichnet; das Mitwirken der Violinen ist aber als selbstverständlich zu betrachten. Den ersten Satz bildet ein *Andante*, den langsamen Sätzen der französischen Overtüren entsprechend;

Overture.

Andante.

Flauti.

A musical score for the Overture, marked *Andante* and *Flauti*. It shows a flute part in the upper staff and a continuo part in the lower staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4.

diesem folgt ein *Allegro fugato* im $\frac{3}{4}$ -Takt, das in seiner Thematik einigermaßen an Händel gemahnt,

A musical score for the *Allegro fugato* section. It shows a single melodic line in the upper staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4.

als dritter Satz wieder ein *Andante* und als vierter ein *Allegro* $\frac{3}{4}$. Die Flöte spielt in dieser Arie „*Deh se mai di questi rai*“

A musical score for the *affettuoso* section. It shows a single melodic line in the upper staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The word *affettuoso* is written below the staff.

mit einem „*affettuoso*“ vorgetragenen, ausdrucksvollen Ritornell auf. Stellt man rein formale Vergleiche zwischen vorstehender Flötenmelodie und irgend einer beliebigen aus den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts an, so erkennt man den großen Fortschritt, den inzwischen die Entwicklung des Melos gemacht hat. Hier sehen wir schon unter dem Einflusse der frühen Neapolitaner jenen Stil in voller Entwicklung, der die Vorstufe zum Stil der Klassiker bildet.

Das nächste Werk für Wien ist das Drama per musica „*L'Etearco* (1707). Die Ouvertüre ist zweisätzig, Grave—Allegro; beide Teile sind fugiert, im zweiten ist die solistische Verwendung von Oboen und Fagotten vermerkt. Die Arien sind meist mit Streichern vierstimmig ausgesetzt, 2 Violinen, Viola, Basso Continuo oder auch nur für Basso Continuo vorgezeichnet. Die Thematik dieser Continuothemen ist eine sehr ausgeprägte, scharf profilierte, z. B.:



Wenn die Figurierung größere Feinheiten erfordert, so ist die Violoncellstimme, welcher diese Figurierung übertragen ist, vom eigentlichen Continuo, der nur die melodischen Hauptkonturen mitspielt, getrennt. Hier begegnet uns die Verwendung der Chalumeaux, welche in den Jahren 1706 bis 1709 besonders gerne verwendet werden und dann zwar seltener vorkommen, aber noch lange nicht — besonders bei konservativeren Meistern — verschwinden. Diese Instrumente werden einzeln oder paarweise, wie in vorliegendem Falle, eingesetzt:



und werden tonpoetisch bei ähnlichen Stellen wie die Viole da Gamba vorgeschrieben.

Ein kleineres, aber interessantes Werk ist die dem gleichen Jahre entstammende Cantata „*L'Oracolo d'Apollo*“. Sie weist durchgehend eine ernste, gediegene Faktur auf und enthält eine Fülle bedeutender Stellen. Schon die Ouvertüre hebt sich von den übrigen, keineswegs schwächlichen anderen Einleitungen durch ihre ernste pathetische Stimmung ab. Sie ist in französischer Art, zweiteilig, komponiert. Der erste Satz

Ouverture. Largo.

ist ein zweiteiliges Largo, dessen Thema in edlen Linien gehalten ist; als zweiter Satz folgt eine Doppelfuge, deren Themen sich gut voneinander abheben.

Allegro.

Die Durchführung der Fuge zeigt alle Merkmale einer sauberen, exakten Arbeit. Ebenfalls in der französischen Ouvertürenart, aber mit dem vollen Schema Grave—Allegro—Grave, ist die Einleitung zur großen Oper „*Turno Aricino*“ (1707). Das Largo ist ein kurzes, scharf rhythmisiertes Stück, über einem knappen Motiv aufgebaut. Das Allegro $\frac{3}{4}$ ist ein fugierter Satz, dessen Thema selbst aus sequenzierenden Folgen entstanden ist und im wesentlichen einen ausgezeichneten Skalenabschnitt darstellt. Aus diesem Grunde sind auch die Gegenstimmen zum Teile nur synkopierte Skalenausschnitte, z. B. Takt 5—7, 10—14 des Allegro usw. Der dritte Teil mit dem Tetrachordmotiv *d—c—b—a* konstruiert, neigt ebenfalls zu stärkster Ausnützung der Sequenz. Wir müssen uns allerdings davor hüten, die überaus starke Verwendung der Sequenz in dieser Epoche mit unseren heutigen formalen Ansprüchen zu werten. Die Anwendung der Sequenz ermöglichte durch Bildung größerer Motivketten eine Erweiterung der Form, die auf dem Wege freier Erfindung, ohne dieses Hilfsmittel, nicht möglich gewesen wäre. Sie war in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts ein unverbrauchtes, wirkungsvolles Mittel, den melodischen Bogen zu erweitern, die Kadenz hinauszuschieben; und darauf kam es in erster Linie an. Die Möglichkeiten, innerhalb der von den Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts geschaffenen Formen zu neuen Inhalten zu kommen, waren erschöpft. Dem Drange der Zeit nach Stilisierung entsprechend, konnte das Rezitativ nicht mehr Träger der melodisch-dramatischen Erfindung sein, sondern mußte einen Teil seiner Bedeutung an die geschlossenen Gesangsformen abgeben. Diesen selbst stand vorläufig nur die Entwicklung in Hinsicht auf Erweiterung des Umfanges offen; so mußte das Bestreben der Komponisten darauf gerichtet sein, die vokalen und instrumentalen Teile der Arie auszubauen. Diesen erweiterten großen Gebilden innerhalb der Oper mußten aber auch gleicherweise erweiterte einleitende Ouvertüren entsprechen. So können wir schrittweise eine Ausdehnung der bisher begrenzten Sinfonien verfolgen. Bis zu einem gewissen Grade konnte nun diese Erweiterung der Form von innen heraus erfolgen; darüber hinaus aber mußten die Komponisten zu Hilfsmitteln greifen, um technisch diese Erweiterung zu ermöglichen, bis man auch hier so weit war, auf diese äußerlichen Konstruktionen zu verzichten und durch Vergrößerung und Häufung des thematischen Materials auch größere Formen zu schaffen vermochte.

Im Jahre 1708 schrieb G. Bononcini für Wien ein Drama musicale „*Il Mario fuggitivo*“ und zwei Componimenti per musica „*Il natale di Giunone*“ und „*Li sacrifici di Romolo*“. Das erstere ist ein unbedeutendes, anscheinend in großer Hast komponiertes Werk; die beiden Componimenti bieten aber manches Bemerkenswerte.

Die dreisätzige Ouvertüre von „*Il natale di Giunone*“ Presto—Adagio—Allegro zeigt jene Faktur im ersten Keime, welche in den Ouvertüren von J. J. Fux zur Blüte gelangt. In der Besetzung: 2 Trombe, Timpani, Violini I, IIe, Hautbois I, II, Viola, Fagotto e Violoncelli, Contrabassi, Basso Continuo hält sie sich an die Traditionen der Schule um F. Th. Richter, J. H. Schmelzer usw. Der Eröffnungschor der Oper hat die gleiche Instrumentation.

In der Arie „*S'hai desio*“ begegnet uns eine feine Differenzierung in der Verwendung von Violinen, Oboen und Chalmeaux, die geradezu an die durchbrochene Instrumentation der Klassiker gemahnt.

The image shows a musical score for three instruments: Hautbois, Chalmeaux, and Violini. The score is written on three staves. The lyrics are: "can-gia fe-de e can-gia a more e ve-drai ch'all-or mor-rò e ve-". The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Hautbois part has a melodic line with some grace notes. The Chalmeaux part has a more rhythmic, dotted pattern. The Violini part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Chalamaux Hautbois Chalamaux

drai... che all-or mo-rò

Eine eigenartige Echoverwendung der Tromben begegnet uns in der Arie „*Sù sù sù sù sù sù lieti che forte rimbomba doppia tromba, che pari non hà*“. Es sind hier 2 Trombe Eco, 2 Trombe, Violini et Hautbois I, II, Viola und Basso Continuo vorgeschrieben; die Echotrompeten setzen bei der Stelle „*L'alto suono d'intorno alle sponde già risponde*“ ein. Für den Einfluß der Streichertechnik auf die Motivbildung, wodurch in jener Epoche ein völliger Umschwung des Stils der Ritornelle erreicht wird, seien nachstehende zwei Beispiele angeführt.

1) Allegro

2) Vivace

Das Componimento musicale „*Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma*“ (1708) wird mit einer Ouvertüre à 4 in drei Sätzen Grave—Allegro (Fuge mit Gegen-thema) — *Lentement e* eingeleitet. Dieses Werk bietet nicht viele Züge, die sich von denen der übrigen Werke wesentlich unterscheiden würden. Eine zart empfundene Arie in Liedform sei erwähnt, die nur von 2 Oboen und Basso Continuo begleitet wird

Andante.

Hautbois Soli.

Aria.

Son di fo-co e son due lu-mi

und ein in seiner Rhythmik an zahlreiche ähnliche Arien der Neapolitaner gemahnendes Pastorale, bei welchem die Instrumente den Gesang leicht unterstreichen und nur in den Zwischenspielen ein selbständiges motivisches Spiel entfalten.

Pastorale.

senza Hautbois.

Tutti, e piano sempre

Aria.

A-ni-ma sei con-ten-ta e pri-gio nie-ra che pri-gio nie-ra sel-del ben che a do-ri

senza Cembalo.

Es ist nicht leicht zu entscheiden, welchem von den beiden Bononcini in den Werken ihrer Wiener Tätigkeit die größere Bedeutung zuzumessen ist. Die interessantere Faktur zeigen die Opern Antonio Bononcinis, während die größere dramatische Kraft und Geschicklichkeit Giovanni Bononcini charakterisiert. Jedenfalls überragen beide zusammen mit Ziani und Badia ihre Umgebung um ein Beträchtliches, und ihrem Wirken verdankt die Wiener Oper eine Epoche des Glanzes und vortrefflicher Schulung.

Neben den genannten vier Hauptvertretern im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts sind Attilio Ariosti, Pistocchi, Torelli, Bicilli, Pollaroli, Albergati, Tosi, Gianettini, Gasparini, Zöcher, Baldassari, Greber und Nanino zu nennen, von Frauen Caterina Grazianini, Maria Anna de Raschenau und Camilla Rossi Romana. 1705 wurde ein Werk Legrenzis hervorgeholt und aufgeführt; J. J. Fux und Conti beginnen ihre musikdramatische Tätigkeit und 1708 kommt der dritte Führer der neuen Epoche, Antonio Caldara, hinzu.

Quantitativ steht unter diesen Komponisten **Ariosti** an erster Stelle. Das erste von ihm voll erhaltene dramatische Werk ist das *Trattenimento musicale „I gloriosi presagi di Scipione Africano“* (1704). Die Ouvertüre ist in Saitenart Grave (fugiert) — Allegro $\frac{6}{8}$ (fugiert) — Gigue. Sie ist stilistisch etwas archaisierender als etwa die Ouvertüren der beiden Bononcini, technisch aber gut gehalten. Der erste Satz beginnt mit einem von der ersten Violine vorgetragenen Thema, das gleich von den übrigen Streichern, voll harmonisiert, nachfolgt. Der erste Teil wird allein mit dem Motiv  bestritten; im zweiten entwickelt sich allmählich eine Achtelbewegung, welche die Bewegung des folgenden $\frac{6}{8}$ vorbereitet. Auch dieser Satz, dessen einzelne Stimmen fugiert einsetzen, ist zweiteilig, jeder Teil wird wiederholt. Im zweiten Teile steigert sich die Bewegung zu einer laufenden Sechzehntelbewegung; auf deren Höhepunkte sie abbricht und nach einigen Akkordschlägen in einige Adagio-takte übergeht, bei denen die verminderten Sequenzfolgen des Basses die passagere Modulation von F-dur nach D-dur-C-dur und die Rückleitung nach F-dur erleichtern. Auch der Schlußsatz, die Gigue, ist zweiteilig; hier liegt die Führung rein in der Oberstimme, die übrigen Stimmen haben, besonders im zweiten Teile, eine harmonisch unterstützende Funktion. Auffallend ist, daß dieser Satz ebenso wie das Fugato des zweiten Satzes im $\frac{6}{8}$ -Takte steht, wodurch der Kontrast zwischen dem zweiten und dritten Satze trotz der Adagio-Unterbrechung zum großen Teile verloren geht. Bemerkenswert ist ferner die Ähnlichkeit des ersten Satzes dieses Werkes mit dem ersten Satz aus „*Il fiore delle Eroine*“ von G. Bononcini. In der Arie „*Bella mia, lascia ch'io vada*“ wird die Altstimme von Theorbe und Basso Continuo begleitet, die Partie der Theorbe ist in Anbetracht des glänzenden Musikers, der sie meisterte, virtuos geschrieben. In der Arie „*Forse anchor de'lauri tuoi*“ wirken 2 Violini soli und Basso Continuo mit, im Ritornell der Arie „*Ruscel, ch'erante frà verdi piante*“ Solo Violoncell und Basso Continuo; dieses Stück trägt den Vermerk „*Tempo di Minuet*“. In anderen Arien sind Solovioline („*Lontan del fiero Marte*“), Soloflöte („*S'a tal colpo non si spezza*“), 2 Oboen („*La Virtù che mi fè Nume*“) vorge-schrieben. Gegen Schluß des Werkes tritt in einem Ritornell die Tromba zu Violinen, Violon und Basso Continuo hinzu und bleibt auch als konzertantes Instrument im folgenden Duett.

Aus dem folgenden Jahre besitzen wir ein Oratorium „*La profezia di Christo*“ (1705) von Ariosti, dessen Ouvertüre ein impetuosos Presto ist, das mit zerlegten D-dur-Passagen über einem gehaltenen Baß anhebt.

Hierauf blasen zwei Trompeten eine Fanfare; sie ist nicht notiert, sondern es steht nur die Bemerkung: „*Trombe suonano sole*“. Nun folgt ein *Largo*:

Largo.
Due Violini soli.

das, durch das Trompetensignal unterbrochen, in zwei nahezu gleich große Teile zerlegt wird. Nach dem *Largo* steht abermals „*Trombe suonano sole*“.

Nun steht ein kurzes *Adagio* im $\frac{2}{3}$ -Takt — Akkorde, die von Pausen durchbrochen sind — es hat Überleitungscharakter; und als letzter Satz folgt ein *Presto*, in welchem die Tromben eine große Rolle spielen, indem sie nicht nur an der Motivik Anteil haben, sondern auch längere konzertante Soli ausführen. Die Bedeutung der Tromben in diesem Satze äußert sich schon darin, daß Ariosti den Satz mit ihnen beginnt.

Tromba I II.
Violini I II.
Viola.
B.C.

Bezüglich der Instrumentation wären zu bemerken: in der Arie „*Prole tenera*“ 2 *Viola da Gamba*, in der Arie „*Se si deve per sempre penar*“ 2 Soloviolinen, die aber nicht virtuos behandelt sind, in der Arie „*Salvo il figlio*“ Solovioline mit Begleitung der Violinen und Violen. Der zweite Teil wird mit einer großen Arie eingeleitet, die reich an instrumentalen und Tempokontrasten ist; sie ist für 2 Violinen, Violen, 2 *Viola da Gamba*, *Violoncello*, *Fagotte* und *Basso Continuo* gesetzt. Während die übrigen Bässe eine vibrierende Sechzehntelbewegung ausführen, halten die *Fagotte* Halbtaktnoten. Die Faktur des Werkes ist gut; die Chöre sind kontrapunktisch schön gearbeitet, die Bewegung der Stimmen abwechslungsreich, Harmonik und Rhythmik zeugen von guter Erfindung.

Die Oper „*La gara delle antiche Eroine*“ (1707) eröffnet Ariosti mit einer *Sinfonia* für 2 Tromben, 2 *Hautbois*, *Violini I, II*, *Viola*, *Fagotti*, *Violoncello*, *Cembalo e Contrabasso* in C-dur, welche in der Linie jener *Ouvertüren* liegt, die in der Einleitung zur „*Costanza e Fortezza*“ von Fux gipfeln. Der erste Satz ist breit angelegt und reich an Wechselwirkungen zwischen Tromben und Oboen; im *Fugato* pausieren die Bläser. Eine kurze *Adagio*-Überleitung führt zum zweiten Satz *a tempo giusto*:

a tempo giusto.

worauf das vorher angedeutete *Adagio* als selbständiger Satz durchgeführt wird. Hierauf kehrt der erste Satz samt dem Schlußanhang wieder.

Die erste Arie wird mit einem Flötenritornell eingeleitet und abgeschlossen. Ein Beispiel für die kunstvolle Behandlung der instrumentalen Partien kann nachstehende Stelle aus einem Ritornell geben,



wo jede Stimme ihre eigene melodische und rhythmische Existenz führt. In größtem Gegensatz zu dieser gehaltenen Führung steht das leicht beschwingte sicilianenartige Ritornell zu der Arie „Pastorella tutta bella“ für Concertino von Violine, Viola und Basso senza Cembalo.

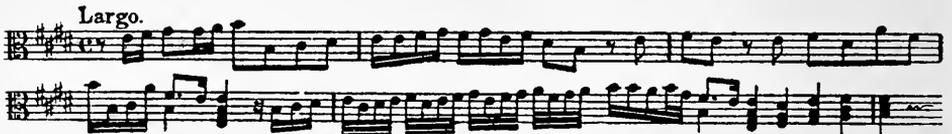
Vivace.

Hier wird von der Violine bereits eine volle Beherrschung der Doppelgrifftechnik gefordert, die Viola begleitet die Melodie in Sexten, während der Continuo nur einzelne stützende Akkorde anschlägt.

Im Poemetto drammatico „*Marte placato*“ (1707) ist die Ouvertüre doppelchörig, eine Schreibart, die sich in den Symphonien des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts häufig findet. Der erste Satz beginnt *Presto e staccato c*, geht dann in ein *Andante* $\frac{6}{8}$ über und schließt wieder *Presto*. Der zweite Satz ist ein *Andante* $\frac{3}{4}$ für Chalumeaux, Hautbois, Violen da Gamba und Basso Chalumeaux. Der dritte Satz ist wiederum ein *Allegro* mit solistischem Hervortreten der Chalumeaux. Auch in den Arien ist die Doppelchörigkeit beibehalten, die Einteilung ist die folgende: Coro I^o: Violini all' unisono, Viola, Coro II^o: Violini all' unisono, Viola, Basso Continuo.

Dieses Poemetto ist überhaupt reich an besonderen Instrumentaleffekten; es finden sich die Kombinationen: Violen da Gamba, Violini, Violette oder Violini, Chalumeaux, Viola, Basso Continuo. In der Arie „*Se tu m' amassi*“, die als Gigue komponiert ist, wird die Singstimme von einer Mandoline und dem Continuo begleitet.

In der Sopranarie „*Sà il crudel*“ wird sogar der Bariton verwendet und von seiner leichten Doppelgrifftechnik ausgiebig Gebrauch gemacht.



Ferner ist in der Arie „*Al suono lusinghier d'una fatal bellezza*“ die Flöte solistisch vorgeschrieben und in der Air en Rondeau „*Sa il destin*“ sind Chalumeaux, Viola d'amore, Hautbois und Basso Chalumeaux verwendet. Der einfache Satz dieser Arie rechtfertigt fast nicht die exquisite Instrumentation dieses Stückes.



Eine ähnliche Instrumentation findet sich auch bei Joseph I. (Werke der Kaiser, Bd. II, S. 252) in der Arie der „*Chylonida*“ „*Tutto in pianto*“; hier sind Chalumeaux Solo, Violini et Hautbois, Basson de Chalumeaux e Contrabasso senza Cembalo vorgezeichnet.

Zum Schlusse sei das Drama per musica „*Amor tra nemici*“ (1708) angeführt, dessen Sinfonia à 4 mit einem Largo eröffnet wird



dem sich eine gut gearbeitete Fuge in schnellem Zeitmaße anschließt; den Abschluß bildet ein Grave-Satz. Die Ritornelle sind gewöhnlich vierstimmig, die Arien entweder mit Streicherbegleitung oder mit bloßem Continuo; letztere herrschen vor. Am Schlusse des Werkes ist die angefügte Ballettsuite, ein äußerst seltener Satz, auf hinzugehefteten Blättern erhalten. „*Amor tra nemici*“ steht nicht auf der Höhe der übrigen besprochenen Werke Ariostis, die ihn als einen Komponisten von großen Qualitäten erscheinen lassen.

Von den Musikern, die in der Epoche 1700—1708 nur ausnahmsweise Gelegenheit hatten, mit einem oder dem anderen Werke an die Öffentlichkeit zu kommen, ist als erster **F. A. Pistocchi** mit „*Le rise di Democrito*“ (1700) anzuführen. Von dieser Oper ist nur der zweite Akt erhalten, in welchem sich ausgedehnte Rezitative finden. Die Arien sind gewöhnlich für 2 Violinen, Viola und Basso Continuo gesetzt, wobei die Gesangsteile entweder nur vom Continuo oder mit schwacher Begleitung vorgelesen werden. Eine Bevorzugung der Solovioline ist augenfällig; eine Art tonpoetischer Darstellung bietet die Stelle „*in veder tanta viltà*“, wo zur Schilderung des *viltà* Passagen genommen sind, die parallele Quinten ergeben.

Von **Pirro Conte Capacelli-Albergati** wurden zwei Oratorien aufgeführt, „*L'Innocenza di Santa Eufemia*“ (1701) und „*Il convito di Baldassar*“ (1702). Beide Werke liegen im Autograph vor. „*L'Innocenza di Santa Eufemia*“ wird mit einer fünfstimmigen kanzonartigen Sinfonia eingeleitet, die nicht streichermäßig gedacht ist, obwohl die Violine bis zum *e'* geführt ist. Die Arien sind meist für Stimme und Continuo aufgezeichnet. Nach der Arie des Agrippa „*a te sol guerra farò*“ steht die

szenische Bemerkung „*si finge sentire Trombe in distanza*“ und jetzt setzt ein Duo zweier Tromben *spiritoso* ein; hierauf folgt das Rezitativ „*Ma tra Trombe guerriere Gilberto trionfante ecco, che viene*“, worauf „*si tornano à sentire Trombe, ma più vicino*“. Technisch steht das Oratorium auf ziemlicher Höhe; aus nächstemem Ritornell kann man ersehen, wie geschickt Capacelli-Albergati die Stimmen führt.

Im nächsten Oratorium „*Il convito di Baldassaro*“ ist die Sinfonie ebenfalls kauzonenartig und auch inhaltlich mit der des ersten Oratoriums verwandt. An instrumentalen Effekten wäre zu erwähnen, daß in der Unterweltsarie „*Del Abisso tenebroso*“ in üblicher Weise an Stelle der Violinen nur Violoncelli, u. zw. in fünf Partien, Sopran—Mezzosopran—Alt—Tenor und Baß mitwirken. Ferner ist die Arie „*Pensieri tiranni*“ mit einem Concertino von Violine und Cello in lebhafter Bewegung (32^{tel} Allegro) eingeleitet; diese Bewegung endet mit dem Einsatze der Singstimme. Der Basso del Concertino ist getrennt vom Basso del Concerto grosso notiert.

Im Jahre 1705 ereignete sich der seltene Fall, daß 15 Jahre nach dem Tode Legrenzis ein Oratorium „*La morte del cor penitente*“ in Wien aufgeführt wurde. Formal und instrumental kann natürlich dieses Werk keinen Einfluß auf die Produktion gehabt haben; die Partitur bietet überdies nur geringe Hinweise, in welcher Weise die instrumentale Ausführung geschah.

Im gleichen Jahre kam eine Musikerin **Caterina Grazianini** mit einem Oratorium zu Worte, und es ereignete sich der ungewohnte Fall, daß noch zwei andere Komponistinnen in den nächsten Jahren aufgeführt werden. Der Umstand, daß es sich hier immer um Oratorien handelt, läßt darauf schließen, daß es sich um Damen geistlichen Standes handelte, deren Begabung aber ganz erstaunlich ist; besonders Camilla Rossi zeigt in ihren Werken eine Höhe des Talents, welche sich neben den anerkannten Musikern dieser Zeit behaupten kann.

Der Titel des Oratoriums der Caterina Grazianini lautet: *Oratorio di S. Gemignano Vescovo, e Protettore di Modena Composto in Musica dalla Sigr^a Catterina Benedetta Grazianini e cantato avanti le Altezze Serme di Brunsvic e di Modena quest Anno 1705 dalla Vienna. Checo de Grandis, Luigino, e Balugassi è riuscito mirabilmente.*

Die Sinfonia Allegro—Adagio $\frac{12}{8}$ ist äußerst primitiv erfunden und gearbeitet, doch sind die Ritornelle und Arien bedeutend besser. Im ersten Teil ist die Arie „*A veder*“ für Violoncello Solo und Continuo, im zweiten das Eingangsduett für 2 Violinen, Viola und Continuo; vor den Violinen steht die Bemerkung „*la sonino in stile Francese*“.

Von einer anderen Komponistin, **Maria Anna di Raschenau**, ist das Oratorium „*Le sacre visioni di S. Teresia*“ (1703) leider nicht erhalten. Dagegen ist **Camilla Rossi-Romana** mit mehreren Oratorien vertreten. 1707 wurde das Oratorium „*Santa Beatrice d' Este*“ aufgeführt. Die Introduziona ist für Violini I, II, Viola, Violoncelli und Cembalo gesetzt; Das einleitende Adagio ist eine Fuge

der ein ebenfalls fugiertes Allegro folgt, eine gute rhythmisch abwechslungsreiche Arbeit. Auch die Arien sind durchwegs technisch vollendet, meist voll gesetzt, aber auch die Basso Continuo-Arien zeigen gute Faktur. In der Arie des Ezzelino treten 2 Tromben zu den Streichern, in der Arie „*Quando vuol gioie mortali*“ sind 2 Soloviolinisten und Violoncello konzertant gegenüber dem Grosso behandelt; in der Arie „*Ogn' affetto*“ tritt der Arciliuto zu den Streichern.



Im „*Sacrificio d' Abramo*“ (1708) haben wir die gleiche zweisätzige Ouvertüre Largo—Allegro. Dieses Allegro ist in keiner strengen Fugenform, sondern als leichtes Fugato geschrieben. Zu dieser Zeit kommt bereits die pseudo-fugierte Schreibweise auf, deren sich die Komponisten besonders in den Vierzigerjahren mit Vorliebe bedienen. Von instrumentalen Besonderheiten wäre im ersten Teile des Oratoriums nur die bereits mehrfach berührte tonpoetische Illustrierung der Worte „*Accostatevi a queste pupille*“ durch 2 Chalumeaux.

Etwas völlig Ungewohntes ist aber die konzertante Verwendung des Arciliuto im ersten Satz der Sinfonia des zweiten Teiles, wodurch eine Form entsteht, die mehr an ein Concerto als an eine Oratorienouvertüre erinnert.

Sinfonia.
Largo.

Der 2. und 3. Satz sind ohne Arciliuto geschrieben, dagegen wirkt er wieder im vierten mit und ist — ein einzig dastehender Fall in den Wiener Opernpartituren — in der Tabulatur notiert.

Auch in der Arie „*Preparo seno al foco*“ ist der Arciliuto als Soloinstrument verwendet.

Im gleichen Jahre (1708) kam noch das Pastorale „*Gli amori d' Ergasto*“ des sonst unbekanntenen **Jac. Greber** und das Oratorium „*La costanza trionfante*“ des an der Hofkapelle als Violinist angestellten **Domenico Nanini**, der bald darauf, im Alter von 24 Jahren starb, zur Aufführung. Von dem Pastorale Grebers ist die Ouvertüre nicht erhalten, so daß kein Urteil über seine Handhabung der größeren instrumentalen Formen möglich ist. In den Arien sind die instrumentalen Teile von den gesanglichen gesondert, nur die Solovioline als Begleitinstrument der Singstimme herangezogen. In der Arie „*Non più gustar il cor il dolce dell' amor*“ werden 2 Corni di Caccia verwendet, in der Arie „*Occhi con vostro pianto volete aver il vanto*“ wie gewöhnlich 2 Oboen, in der Arie „*La figlia in che pecco? di me lo o Genitor*“ 2 Oboen, Violinen I und II, Violetta und Continuo. In der 6. Szene, im Rezitativ und Accompagnato der Corinna sind die Streicher mit Tremolo und Bebungen \sim bedacht; es wird vom Taktwechsel und von eingeschobenen ariosen Partien Gebrauch gemacht, so fällt bei den Worten „*il caro Pastor*“ die Oboe schalmeiartig im $\frac{6}{8}$ -Takt ein. In der Arie „*Se condate il fido avete*“ sind als Begleitung 2 Flauti und Continuo vorgezeichnet.

Das Oratorium „*La costanza trionfante*“ von Nanini beginnt mit einer Ouvertüre in französischer Art. Das einleitende Largo ist dreistimmig; eine gediegene Arbeit:



der sich eine ebenfalls gut gearbeitete Doppelfuge, Allegro, anschließt, welche mit einer Andante kadenz endet. Die Arien sind mit Begleitung des Streichorchesters oder des Continuo und verraten ebenfalls eine gleichmäßig gute Faktur, allerdings noch ohne hervorstechende Züge. Doch ist nach dieser Talentprobe des jungen Komponisten zu bedauern, daß sein früher Tod der starken Begabung ein Ende setzte, ehe sie sich noch entfalten konnte.

Zum Schlusse seien noch die in diese Epoche fallenden Werke von Conti und von Fux angeführt, die das Bild ergänzen und abschließen. Das erste der in Wien aufgeführten Werke von **Conti**, eine Oper „*Clotilda*“ (1706), ist nicht erhalten; dagegen besitzen wir aus diesem Jahre das erste Oratorium „*Il Gioseffo*“. Das einleitende Instrumentalstück ist als Entrée bezeichnet; es ist für Violini I, II, Viole I, II und Basso Continuo gesetzt und zweisätzig. Der erste Satz ist ein Largo c in französischer Art, mit punktierten Rhythmen und Läufen in den Streichern, dem sich ein Presto anschließt, das in ziemlich freier Weise, ohne die gewöhnliche Fugenform anzunehmen, aufgebaut ist. Die Imitationen zwischen erster Violine und Baß erfolgen in der Oktave, nicht in der Quint. Dieser Satz ist breit ausgesponnen und reich an Kontrasten; nach seinem Abschluß wird das Largo wiederholt. In den Ritornellen der Arien fällt die gediegene kontrapunktische Schreibweise auf, die Bässe sind durchwegs ausdrucksvoll. Gleich im ersten Ritornell ist die Solovioline konzertant verwendet, in der Arie „*Tergi pur*“ sind 2 Fagotte, in der Arie „*Mi consolo*“ Flauti radoppiati verlangt. Auch die Mandoline wird als Soloinstrument herangezogen; sie ist um einen Ton herabgestimmt; die Begleitung haben nur die Violinen und die Violen unisono.

Vergleicht man dieses Oratorium mit den späteren Werken von Conti, so findet man, daß alles noch in Entwicklung ist; es ist mehr das Versprechen zukünftiger Größe, als die Erfüllung in diesem Werke. Ebenso verhält es sich mit den Opern und Oratorien von Fux aus dieser Zeit. Fux hat sich relativ spät dem dramatischen Schaffen

zugewandt und hat die dramatische Schreibweise mehr durch sein musikalisches Genie als durch angeborene Begabung für diese Gattung bemeistert. Deswegen begegnen wir in seinen Opern und Oratorien ungewöhnlich langen instrumentalen Einleitungen, welche dem Wesen der Szene häufig zuwiderlaufen, melodisch aber äußerst reizvoll sind, wie etwa nachstehende Melodie des Chalu me a u x aus dem Ritornell der Arie „*Senza un poco di tormento*“ in der Oper „*Pulcheria*“ (1708).



Hier ist die innere Notwendigkeit vorhanden, eine Melodie von solcher Spannung zu schaffen und jeder Takt bietet melodisch wie rhythmisch etwas völlig Neues. Keine Spur von äußerlicher Dehnung der Erfindung durch Sequenzen oder gehaltlose Figurationen; jede Note sitzt, die Linie ist voll Leidenschaftlichkeit, ohne aber die edle Fassung zu verlieren, kurz, man merkt die Hand des Meisters.

Es soll hier aus den früher dargelegten Gründen nicht weiter auf das Schaffen von Fux eingegangen werden; die Besprechung seiner Werke gehört der Darstellung der nun folgenden Epoche an. Es mußte nur darauf hingewiesen werden, daß unter den drei Führern der kommenden Epoche Caldara der eigentliche Dramatiker, Conti — wenn dieser Ausdruck gestattet ist — der romantische Kopf ist, Fux der Musiker an sich, der auch dramatische Musik schreibt, weil sein Können universal ist. Und es ist nicht unwichtig zu konstatieren, daß unter diesen drei Musikern Caldara, der sich weder an Ideen mit Conti noch an Größe der Konzeption mit Fux messen konnte, für die weitere Entwicklung der Oper von größter Bedeutung war.

II. Die vokalen Formen der Oper und des Oratoriums.

1. Die Metrik der Libretti.

In der im ersten Teile der Untersuchungen behandelten Epoche von 1660—1708 läßt sich die ganze Entwicklung des Rezitativs und der Arie verfolgen. Die mehrstimmigen vokalen Stücke wie Duette, Terzette und Chöre haben größere formale Beharrlichkeit gezeigt, im Sologesang wechselt aber die formale Auffassung völlig, indem an Stelle des bei den frühen Venetianern herrschenden Naturalismus eine zunehmende Stilisierung tritt. Infolgedessen geht der Schwerpunkt der musikalischen Gestaltung vom Rezitativ auf die Arie über, wobei alle Zwischenstufen vom leichten Arioso bis zur festgefügtten großen Da Capo-Arie durchlaufen werden. In Italien vollzieht sich dieser Entwicklungsprozeß in naturgemäßer, zwangsläufiger Weise; nicht so in Wien, wo, wie bereits dargelegt wurde, das Schaffen der heimischen Komponisten konservativer war, als das der in Italien lebenden Musiker, gleichzeitig aber sowohl Einflüsse der großen französischen Choroper wie der modernen italienischen Bestrebungen sich geltend machen. So findet man oft die heterogensten Stilelemente nebeneinander und hat es nicht leicht, bei der Datierung solcher Werke richtig vorzugehen.

Es würde zu weit führen, im Nachstehenden in gleicher Weise, wie im ersten Teile der Darstellung, die Arien aller vorhandenen Opern durchzugehen und die wichtigsten von ihnen herauszugreifen; eine derart ins Detail gehende Untersuchung kann auf eine so große Spanne Zeit und so viele Komponisten nicht ausgedehnt werden, ohne vor Fülle des Materials unübersichtlich zu werden; auch ist in mancher Beziehung die Zeit für eine völlig exakte Behandlung aller Formprobleme der Arie noch nicht gekommen, da bisher zu viel Gewicht auf gewisse tonpoetische und charakteristische Wendungen der Melodie, als auf eine stilkritische Durchdringung der eigentlichen Formprobleme gelegt wurde, wenn natürlich auch jene Seite, besonders bei bedeutenden und richtunggebenden Werken nicht vernachlässigt werden darf. Für die erste Zeit, die Epoche Bertali ist eine Studie von H. La Roche in Vorbereitung, welche auf Grund der metrischen Verhältnisse der Dichtung der musikalischen Gestaltung arioser Formen näher zu kommen sucht. Ebenso wäre es notwendig, die Arien und Ritornelle auf ihre Zugehörigkeit zu Tanzformen zu untersuchen, respektive zu zeigen, inwieweit die meisten Strophenlieder der Venetianer nichts anderes sind als stilisierte, variierte und erweiterte Tanzlieder. Ich will mich in den folgenden Untersuchungen darauf beschränken, die wichtigsten formalen Gestaltungen, welche die vokalen Stücke der Opern und Oratorien angenommen haben, an charakteristischen Beispielen zu zeigen. Eine genaue Trennung von Rezitativ und Arie läßt sich dabei für die erste Zeit nicht durchführen, da musikalisch die Grenzen zwischen einem ariosen Rezitativ und einer Arie oft verschwimmende sind. Nehmen wir z. B. die S. 21 mitgeteilte Stelle aus der 13. Szene der „Orontea“ von Vismarri; da ist der Gesang des Gelone vom 9. Takt an mit „Aria“ überschrieben. Rein gesänglich genommen ist nicht einzusehen, warum gerade hier die Grenze zwischen Rezitativ und Arie gesetzt ist; man merkt aber an der Baßbehandlung, daß hier eine festere Form vorwaltet. Der Grund für den Gang muß in der Dichtung

gesucht werden. Der Gesang des Tibrino ist in dem reimlosen Versmaße der Settenarien und Endecasillabi, welche von den Komponisten *re z i t a t i v i s c h* in Musik übertragen werden. Der Gesang des Gelone steht in *Quinari sdruccoli*:

e la e la zi zi	× × × × × ×
Suonisi il Cembalo	× × × × × ×
Tu alza i mantici	× × × × × ×
Toccare gl'organi	× × × × × ×

einem der typischen lyrischen Versmaße, das stets in Arienform in Musik gesetzt wird; das bekannteste Beispiel dieser Art ist die Unterweltsarie Cavallis „*Del autro magico*“.

Zum Verständnis des Folgenden sei hier eine Übersicht über die hauptsächlichsten Typen der in den Opern dieser Zeit vorkommenden Metren vorangeschickt. Das italienische Metrum ist silbenzählend, die Verse werden nach der Zahl der Silben, die sie enthalten, benannt. Die regelmäßige Form des Verses ist der *verso piano*, bei welchem die *vorletzte* Silbe den Ton trägt. Schließt der Vers mit der *betonten* Silbe, wird er *tronco*, folgen der betonten Silbe *zwei unbetonte* wird er *sdrucciolo* genannt.

....× X	verso piano
.... ×	verso tronco
....× X X	verso sdrucciolo.

Die klassische Form des Verses ist der Elfsilbler, der *Endecasillabo*; im Gegensatz zu diesem, in der epischen Dichtung vor allem vorkommenden Verse, werden die übrigen Verse geringerer Silbenzahl als verstümmelte *versi mozzi* bezeichnet.

Der *Decasillabo* wird selten in selbständigen Gebilden angewendet, meist findet er sich untermischt unter andere Verse. Ähnlich steht es mit dem *Novenario*, der besonders in den Textbüchern der frühen Zeit nur selten anzutreffen ist. Dagegen ist das Hauptversmaß der Operndichtung der *Ottinario*, der sowohl allein in größeren Gebilden, wie untermischt mit dem *Endecassillabo* anzutreffen ist. Er findet sich vorwiegend in geschlossenen Formen. Der *Settenario* dagegen spielt besonders in den Rezitativen und ariosen Stellen eine äußerst wichtige Rolle; als Ariensversmaß ist er ungleich seltener anzutreffen. Auch er ist häufig mit Endecassillabi gemischt; im Rezipativ ist dies die Regel.

Der *Senario* findet sich — wie alle kürzeren Versmaße — vornehmlich in lyrischen und pastoralen Arien, während sich die längeren Versmaße mehr für den pathetischen Ton eignen. In diesem Versmaße sind Arien bekannten Inhaltes, wie etwa nachstehende Arie aus Draghis *Alcindo*

Pupille vezzose
Voi siete il mio bene
O guancie di rose
Per voi vivo in pene

mit Vorliebe verfaßt.

Der *Quinario*, der auch außerhalb der Oper in Canzonetten angewandt wird, ist besonders im 17. Jahrhundert als Ariensversmaß ungemein geschätzt; und zwar ist es der *Quinario sdrucciolo*, in dem die meisten Kompositionen im $\frac{2}{3}$ Takt stehen; sie schließen oft mit einem *Quinario tronco*, wie z. B.:

S' affretti l' opoero
Ch' il tempo fuggesi
l' hore s' envolano
mancano i di.

(Fr. Cavalli: *Il Ciro*, Prolog.)

Beliebt sind Gemische von Quinaren mit Senaren und Settenaren.

Der *Quadrisillabo* wird gern in Arien leicht scherzhaften Charakters angewandt und kommt entweder allein oder mit Ottonaren untermischt vor; zu den typischen Liedern dieser Art gehören die in unzähligen Varianten vorkommenden Liebeslieder, die mit den Worten „*Damigella Tutta bella*“ oder „*Donzeletta Vezzasetta*“ beginnen.

Da der *Ottonario* nichts anderes ist als die Verbindung zweier *Quadrisillabi*, werden sowohl in Ottonar-Arien *Quadrisillabi* wie vice versa in *Viersilbler-Arien* Ottonare eingestreut oder auch völlige Mischungen aus beiden hergestellt. Eine seltenere Versform ist der *Trisillabo*, der sich mehr für Chorlieder eignet, als für Arien lyrischen Inhalts; er hat etwas Festliches in seinem Charakter und wird auch inhaltlich dort verwendet, wo er äußerlich den größten Kontrast zum *Endecasillabo* darstellt.

Elice	X Ẋ X	Trisillabo piano
Felice	X Ẋ X	« «
Puo farmi	X Ẋ X	« «
Col darmi	X Ẋ X	« «
Mercè	X Ẋ X	Trisillabo tronco.

(Dom. Federici, L'Elice.)

Aus dem Vergleiche der Versformen mit der Musik ergeben sich folgende Beobachtungen:

In der — naturalistischen — venetianischen Oper ist das Bestreben vorherrschend, jede Silbe durch einen Ton in der rhythmischen Einheit wiederzugeben (1), oder durch zwei Töne (2) in der Hälfte der rhythmischen Einheit, so daß dadurch doch wieder auf je eine rhythmische Einheit eine Silbe kommt. Nur gegen die Schlußkadenz zu, kommen größere Häufungen von kleineren Notenwerten oder auch Dehnungen vor (3); ebenso können die Schlußnoten beliebig verlängert werden (4). Ergibt sich aber dem Komponisten Gelegenheit zu tonmalerischer Ausschmückung, so setzt er ohne Rücksicht auf das Metrum seine Melismen (5) z. B.:

1) In bra-cio di Pop-pe-a In bra-cio di Pop-pe-a Da-mi-gel-la A-mo-ro-set-ta

2) Si-gnor sem-pre mi-ve-di sem-pre sem-pre ci-ri-ve-

3) drem-ben to-sto, I do-lo mi-o Splendor negl' oc-chi

(Aus der „*Incorazzione di Poppea*“ von Monteverdi.)

Mit dem Ausbau der Formen der Oper, dem Entstehen der Arien größeren Umfanges, durch Ausspinnung der einzelnen Phrasen, entfernt sich die Oper immer mehr von der ursprünglichen naturalistischen Tendenz und nähert sich der Stilisierung. Jetzt ist nicht mehr das Wort, der Satz, die Strophe für den Aufbau einer Arie bestimmend, sondern die musikalische Anlage. Nur in den volkstümlichen Szenen hält sich das einfache Strophenlied, das dramatisch belebte Rezitativ; in den lyrischen und pathetischen Szenen sind die Komponisten bestrebt, den Satzbau und das Metrum möglichst zu verdecken, so daß nicht einmal die Silbenverschleifungen, auf denen das Versmaß beruht, beachtet werden. Wir können geradezu als einen Maßstab für die

Beurteilung der Oper in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts den Satz aufstellen, daß ein rhythmisches und metrisches Übereinstimmen längerer Perioden für einen Mangel an Erfindungskraft eines Komponisten zeugt. Bei Draghi artet allerdings die Sucht, durch bravouröse Koloratur größere Formen zu erzeugen, öfter ins Maßlose aus. Es seien, um den Stilunterschied zwischen den Werken aus der ersten Blütezeit der Oper mit denen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu illustrieren, zwei Arien in Quadrosillabi einander gegenübergestellt; die erste aus der „Galatea“ des Vittori Loreto (1639)¹⁾, die andere aus „Le Stratagemmi di Biante“ von Ant. Draghi (1682).

Lu-mi-no-sa Ru-gia-do-sa Sor-géin Ciel Dal-ba no-vel-la E bon sfer-za di bei lampi

Per quei campi Va fu-gan-do ognial-tra stel-la Va fu-gan-do ognial-tra stel-la

Biante Aria.

E da l'ar-te Vinto Mar-te strata gem - ma, ei gio-ù strata ge-ma ei gio-vo' Le ban-di-ere e le schie-re l'i-ni-mi co-ri-ti-rò - l'i-ni-mi co-ri-ti-rò

Der erste äußerliche Unterschied zwischen beiden Vertonungen besteht darin, daß Loreto den Text im geraden Taktnaße auffaßt, entsprechend den volkstümlichen Canzonetten, die derartige Texte ebenfalls im geraden Taktnaße in Musik setzen, während Draghi zu dem hier etwas gekünstelt wirkenden $\frac{6}{8}$ -Takt greift. Während Loreto aber die beiden Quadrosillabi

Luminosa,
Rugiadosa,

zu einer einheitlichen musikalischen Periode zusammenfaßt, trennt Draghi die beiden einleitenden Verse

E da l' arte,
Vinto Marte

und gibt beiden die gleiche melodische Phrase, die, durch Pausen getrennt, dadurch an Eindringlichkeit gewinnt. Schon in der dritten Verszeile bringt aber Draghi auf der Silbe -ge von stratagema eine ausgedehnte thematische Koloratur, die das metrische Gleichgewicht völlig aufhebt; denn zu den beiden ersten Versen benötigt Draghi zwei Takte, zum dritten Verse, den er überdies noch wiederholt, fünf Takte. Die nächsten drei Verse bilden den Mittelteil dieser Strophe und werden durch Wiederholungen bedeutend ausgesponnen und hierauf die ersten Verse da capo gebracht. So ergibt sich die für die Strophenlieder dieser Epoche ungemein beliebte dreiteilige Form A—B—A₁, wobei B durch Satz-wiederholungen den größten Raum einnimmt und den Durchführungsteil vorstellt, während A₁ in verkürzter Form den ersten Teil A rekapituliert.

¹⁾ H. Goldschmidt, Die Römische Oper der Jahre 1600—1647, S. 273.

In welcher Weise diese Strophenliedform ausarten kann, so daß die von Neapel ausgehende Da Capo-Arie mit ihren großen instrumentalen Ritornellen und Zwischenspielen eine glückliche Verdrängung dieser schon entarteten Form darstellt, möge ein Beispiel eines in Quinarien verfaßten Strophenliedes zeigen:

Calva leggiera	× × × × ×	Quinario piano
Con tua sfera	× × × × ×	" "
Sempre mutabile	× × × × × ×	Quinario sdrucchiolo
Fermati qui	× × × ×	Quinario tronco

es ist dem „*Baldracca*“ von Nicolo Minato entnommen und von Draghi komponiert. Die erste Strophe singt Baldracca, die zweite Edita, die dritte — als Duett komponierte — beide zusammen. Der Anfang lautet:

Baldracco.

Cal-va leg-gie ra Con la tua sfe - ra sem-pre mu-ta - bi-le fèr - ma-ti fer - ma-tè

Die große Ähnlichkeit mit dem vorher angeführten Beispiele fällt sogleich auf. Die beiden ersten Zeilen sind über dem gleichen Motive prägnant komponiert, aber schon in der dritten Zeile ergeht sich Draghi, angeregt durch das Wort *mutabile*, in endlosen sequenzierenden Koloraturen und bringt in zweiten Teile unaufhörliche Wiederholungen. Glücklicherweise blieb diese durch die Bravourkoloratur erzeugte stilistische Entartung ziemlich lokalisiert und wurde vor allem durch das Aufkommen der neuen Arienform, die man von dieser Form des Strophenliedes streng zu sondern hat, unterbunden.

Nach diesen einführenden Ausführungen sei nun des Näheren auf die einzelnen vokalen Formen eingegangen.

Das Rezitativ und Arioso.

Von den um 1660 entstandenen Werken ist ein einziges, das unmittelbar an die stilistischen Tendenzen Cavallis¹⁾ anknüpft und, wie mir scheint, kaum hinter der Mehrzahl der Opern Cavallis zurücksteht, die „*Oronthea*“ von Vismarri (1660). Hier ist auch das Rezitativ, verglichen mit anderen der gleichen Periode, am kräftigsten ausgebildet; es ist von größter dramatischer Kürze und Prägnanz des Ausdruckes; die Wechselrede

¹⁾ Über das Rezitativ bei Cavalli vergl. in meiner Arbeit Studien, I., Kapitel III. Das Rezitativ.

ist, der antiken Tragödie entsprechend, bis zur Form der „Stichomythie“ zusammengedrängt, wie etwa in dem Gespräch zwischen der Königin Orontea und dem weisen Kreon:

Orontea. Creonte. Orontea.

Fer-mai il pas-so o Cre-on-te Ri-tor-nain te. o Re-gi-na A-mor leg-ge nor
ha an-cor de-ll-ri. O Dio se tu po-tes-si A-li-do-ro ve-der cong'l'oc-chi mi-ci

oder in dem Gespräch zwischen dem Höfling Tibrino, einer Art „Miles gloriosus“, und dem Spätmacher Gelone, einer Art „Parasitus“, welches aus der rezitativischen Form in eine ariose übergeht.

Tibrino. Gelone. Tibrino.

Sol-da-to son i-o io son be-vi-tor La spa-da e'il cor mi-o
Gelone. Tibrino. Gelone.
Il vi-no e' il mio A-mor Pic-ciol Mar-te lo so-no in-ve-ra Bac-coe'
Tibrino. Gelone.
Nume mio di-vi-no Al-la guerra al-la guerra al vi-no al vino al vi-no

Diese letzten Takte, in denen Tigrino seine Phantasie bis zu dem in unzähligen Opern vorkommenden Kampfrufe „Alla guerra“ erhitzt und Gelone seinen Schlachtruf „Al vino“ ausstößt, sind ein Kabinettstück feinsten Komik.

Auch der Dialog zwischen Silandra und Alidoro in der II. Szene mit seinen atemlosen Wechselreden ist ein Stück glänzender dramatischer Charakteristik; die Schlußtakte „e divento gigante“ haben wieder ariosen Stil. Bertali und Sances stehen in der Behandlung des Rezitativs bedeutend hinter Vismarri zurück; sie verlegen aber auch bereits ihr Hauptaugenmerk auf die ariosen Gebilde größeren Umfangs, welche in die Rezitative an textlich bedeutsameren Stellen eingelegt sind, wie z. B. in nachfolgendem Dialog der Astuzia und des Valore in der Festa teatrale von Bertali (1660),

Astuzia. Valore.

Presto. Valore.
Ve-ni-te ra-pi-de voi fu-rie-pal-li-de strin-ge-te Sgom-bra-to fug-gi-te ve-
lo-cl spa-ri-te vo-la-te da me vo-la-te da me

wo man vom melodischen Gesichtspunkte aus geneigt wäre, diese beiden Gebilde als Arien kleinster Ausdehnung anzusehen, oder in „La Galatea“ von P. A. Ziani (1660),

Grisanta. Corimbo.

Vuo-chi'l mio sdegno per hor si placchi con que-sto le-gno Aler-to A-mi-co che a te sen
viene l'a-ma to be-ne. che brutta fe-sta set-rop-po du-ra Sal-vo la te-sta per gran ven-tu-ra

wo der Übergang zu fester Formbildung noch weiter fortgeschritten erscheint. Ein Erbteil der älteren Schule, die gute, sinngemäße Deklamation ist aber noch erhalten. Betrachten wir nachstehende Stelle aus dem „*Alcindo*“ (1665) von Bertali:

O Dio che veggr'io oh Dio! ec-co L'Alba in-fe-del e ab-ban-dò-nan do il fred-do letto del ca-nu-to A-mante

oder aus den „*Lagrima di S. Pietro*“ (1666) von Sances:

S. Pietro.

Con quel Au-ra be-ni-gna di sot-trar-mi nau-fra-gio non dis-pe-ro.
Ma del flut-to il piu fle-re che sfer-zas-se gia ma-i d'u-na mar-te in-qui-e-ta

es ist hier sowohl ausdrucksvoll wie klar deklamiert. Durch die Anwesenheit von M. A. Cesti blüht das lyrisch-dramatische Rezitativ noch einmal, für Wien auf lange Zeit hinaus, zum letzten Male, auf. Man kann sich davon in „*La Dori*“ und im „*Pomo d'oro*“ leicht überzeugen. Draghi gestaltet das Rezitativ, wie schon Neuhaus richtig bemerkt hat, ohne viel inneres Gefühl für diese Art des Gesanges; ihn drängt es nach formal festgefügtem Ausdruck, und wenn er diesen nicht zur Verfügung hat, so sucht er wenigstens durch eine tonmalerische Wendung das Rezitativ zu beleben.

Dun-que sa-rai di sas-so al-la mi-a doghia in-ter-na o va-ga Au-ro-ra e pur bel-la in cle-
mente si sovven-ga che spez-zai il marmo au-ro-ra fre-quen-ta-la se vien l'on- da ea-den-te

Ergibt sich aber Gelegenheit zu ariosen Bildungen durch den Text, dann gibt Draghi oft in wenigen Takten ein treffendes Bild der dichterischen Stimmung. Allerdings liegen bei ihm derartige Stellen nicht so offen wie bei anderen Komponisten. Die Massenproduktion, die Draghi entfaltetete, war natürlich nicht geeignet, das Niveau der einzelnen Werke zu heben; man muß die mehreren hundert Bände Opern- und Oratorienakte durchblättern, um hier und dort auf Wertvolles zu kommen, und ermüdet durch die Gleichartigkeit des Stils, in dem die meisten der Werke geschrieben sind. Das höchste Niveau nehmen die Sepolcra ein; hier schafft Draghi in konzentrierter Weise oft Ausgezeichnetes. So kann auch nachstehendes Rezitativ der Beata Vergine im „*Terremoto*“ (1682) als Beispiel einer edlen, ausdrucksvollen Deklamation angesehen werden.

Ahi m'in-fe-li-ce Ahi las-sa! Il mio fi-glio di-vi-no da un dis-ce-pol tra-di-to E da un al-tro ne-
ga-to da i piu fi-di-fu-ga-to. Dai tri-bu-na-li in giu-sto co-me paz-zos cher-ni-to co-me Re-o con-dan-na-to.

Nachstehend noch zwei ariose Bildungen, in denen sich der Keim zu größeren Gebilden deutlich abzeichnet; beide sind dem „*Perseo*“ (1669) entnommen. Das erste Bei-

spiel ist in volkstümlicher Liedform mit einer tonpoetischen Koloratur auf „vago“; das zweite zeigt ein imitatorisches Spiel zwischen Singstimme und Basso und ist ebenfalls durch eine Koloratur auf dem Worte „fiamma“ geschmückt:

1)

lo la-scio il mio chia-ro del ciel Va . . . go sog-gior-no

2)

Jo ve-dro ri-a-ce-sa la fiam - ma ch'il mio se-no in-ce-ne-ri

Der Übergang aus einem ausdrucksvollen Rezitativ in eine ariose Schlußbildung läßt sich auch in dem Gesang der Nacht in „*Il riposo nei disturbi*“ (1689) beobachten, wo die letzten Takte des Beispiels ausgesprochen kantabel gehalten sind.

La Notte.

Es-ca-ta-ci-to e len-to del-le Ci-me-rie Grot-te il po-po-lo de' so-gni a-mi-co de la
Not-te; e pe-ne-tran-do en-tro chiu-se pal-pe-bre de la so-pi-ta fan-ta-sia nel
fon-do con fan-tas-mi cor-rot-ti Va-da a scher-nir 'ad-dor-men-ta-to Mon-do

Hier kann man auch gut die Neigung zu chromatischen Linien in der Melodik beobachten; sie tritt in geistlichen Werken noch stärker hervor als in den weltlichen, wie man etwa aus nachstehendem Beispiele aus dem „*Libro con sette sigilli*“ (1694) entnehmen kann.

Dolor.

Altro cor non fu sen-ti-to Pro va pe-na co-si ri-a provar pe - na co-si
ri-a Un A-mor che sia in fi-ni-to non ve-drassi al Mondo piu non ve-drassi al Mondo piu.

L'Amor.

ri-a Un A-mor che sia in fi-ni-to non ve-drassi al Mondo piu non ve-drassi al Mondo piu.

Den normalen Charakter eines Rezitativs im Drama per musica kann man aus nachstehenden Takten ersehen, welche dem „*Fuoco eterno custodito dalle Vestali*“ (1674) entnommen sind. Hier treten auch die Mängel Draghis in der Behandlung der Verschlüsse durch allzuhäufiges Verbreitern und Auskadenzieren zutage.

Man kann ein fortwährendes Stehenbleiben der Bewegung bemerken, nichts von der dramatischen Knappheit und dem Incinandergreifen von Rede und Gegenrede der Venetianer.

Aus kleinen chromatischen Wendungen, wie hier bei dem Worte „*Durissimo*“ aus dem Sepolcro „*Le Lagrime più giuste*“ (1684) kann man noch den letzten Rest einer früher allgemeinen Übung der Monodisten, derartige Stellen zu komponieren, erblicken:

Figlio. Lazaro. Figlio.

Du-ris - si-mo cor mi-o e non ti spezzi an-cor O Ciel! flagelli a un Di-o! E Crocial Sal-va-tor

Endlich möge noch aus dem Sepolcro „*S. Elena*“ (1683) eine Stelle für den Ausdruck eines pathetischen Gefühles stehen; sie ist aus einem Gesang des Pluto, der von Chören der Dämonen stetig unterbrochen wird.

Plutone.

Ahi mia vil sof-fe - ren-za l'ar-dis for-ti ne ren-da nel no-stro cor sac-cenda un i-raul-tri - ce.

In die Gattung des ariosen Rezitativs gehören noch die beiden nachstehenden Beispiele aus Draghis „*Jephte*“ (1690), deren erstes aus tonpsychologischen Gründen die Grenzen einer einfachen rezitativischen Deklamation überschreitet, während es sich beim zweiten um die Nachahmung einer Trompetenfanfare und die musikalische Unter-malung des Wortes *volante* handelt.

1)
opres so ge - me

2)
del-le Trombe Amo-nite il suono or-ren-do la sua Tromba de - sto' fa-ma vo-lan - - - te

Neuhaus gibt im Anhang zu seiner Arbeit unter Nr. 4 ein ausgedehntes Rezitativ der Deidamia aus dem „*Achille in Sciro*“ (1663), welches als „Rezitativo secco“ beginnt und in ein „Arioso“ übergeht, das von Violen begleitet wird. Man könnte den Gesang „*Stelle, se voi bramate*“ mit den Passagen auf *strale*, den Wortwiederholungen auf *vibrate* als Aria ansehen, wenn nicht das Metrum des Textes, die Mischung der Settenari und Endecasillabi dagegen sprechen würde; nur die achttaktige Stelle im Courantenrhythmus

Non chieggo pietà
Attendo rigore,

die auch metrisch — durch die Verwendung der Senarien aus der Umgebung sich abhebt — ist eine einteilige „*Aria*“ kleinster Form und kein Arioso.

Beispiele des gewöhnlichen Dialogrezitativs bieten die Gespräche zwischen Licomedes und Achilles (S. 183) aus der gleichen Oper, während sich in der beige-fügten Stelle aus dem Prolog der *Mascherata* (S. 187) der Übergang des Rezitativs in ein Arioso (System 6) zeigt.

Die leichte Art des Rezitativs, wie sie Draghi und seine italienischen Zeit-genossen handhabten, war den österreichischen Komponisten Schmelzer und Richter wie in Fleisch und Blut übergegangen. Sie vermeiden, so viel es geht, die rein rezitativische Komposition und erheben sie, wo immer es zugänglich ist, zum Arioso, wie z. B. F. T. Richter im „*Istro ossequioso*“ (1694)

Et .ò co-mesplen-den-ti spar - - - ge per se-re-nar-lai suoi Ar-gen-ti

und vermeiden auch nicht kühne harmonische Wendungen.

Wie kraftvoll und lebendig die Deklamation bei deutschen Texten geistlicher Dramen ist, kann man aus Schmelzers „*Stärke der Lieb*“ (1677) ersehen. In dem Dialog zwischen Magdalena und Petrus ist alles Rezitativ und dabei Melodie, so daß das Duett der beiden Stimmen ohne merkbaren Übergang aus den vorangehenden Wechselreden erwächst.

Doch derartige Werke sind leider nur vereinzelt anzutreffen; im allgemeinen nimmt das Rezitativ gegen Ende des 17. Jahrhunderts bereits jene Form an, die es im 18. Jahrhundert ausgebildet hat; es unterscheidet sich nur das in Süddeutschland und Österreich gepflegte Rezitativ vom oberitalienischen und dieses wieder vom mittel- und süditalienischen ebenso, wie sich das Sprechen der Norditaliener von dem der Süditaliener abhebt; das des Nordens ist langsamer und pathetischer, daher intervallreicher, das des Südens flüssiger, leichter, schneller, daher tonwiederholend, intervallärmer.

Ariose Bildungen sind in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts bereits äußerst selten und verschwinden mit dem Überhandnehmen der Arienformen völlig. An Stelle des „*Arioso*“ bildet sich allmählich das Rezitativo „*accompagnato*“ heraus, das im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle zu spielen berufen war. Ein hochentwickeltes Beispiel findet sich bereits 1707 in „*L'Oracolo d' Apollo*“ von Giovanni Bononcini. Nach einer spannenden Adagio-Einleitung voll tragischer Akzente, setzt Presto eine rollende Bewegung in den Bässen ein, während die zweiten Violinen ein Tremolo ausführen und die ersten Violinen und die Violen in aufzuckenden Figuren wechseln. Das Rezitativo ist voll dramatischer Kraft und Erregung; es wird nur vom Continuo begleitet, in den Pausen setzt die erregte Bewegung der Streicher immer wieder ein. Nachdem sich diese besänftigt hat, folgen wieder kurze Zwischenspiele *adagio e piano*, modulatorisch weit ausweichend, melodisch mit chromatischen Intervallen durchsetzt. Die Stimme des Orakels ist — ein Brauch, den wir fast während des ganzen 18. Jahrhunderts bei dem Ertönen geheimnisvoller Stimmen wiederfinden — von den gehaltenen Klängen der Streicher begleitet. Die ganze Stelle ist von großer Meisterschaft im Festhalten einer Stimmung mit wenigen Tönen, im Entwickeln ausdrucksvollster Melodik; sie zeigt, welche erstaunliche Fortschritte die dramatische Gestaltung in den letzten zwei Jahrzehnten genommen hat.

Die Aria.

Der Name „*Aria*“ hat doppelte Bedeutung; er wird von den Komponisten nicht nur für alle jene größeren Vokalstücke angewandt, die man im allgemeinen als Arie zu bezeichnen pflegt, sondern überhaupt für alle Lieder und liedartigen kleinen Vokalstücke, die durch ihre metrische Fassung über das Rezitativ und Arioso hinausgehen.

In der venetianischen Oper sind die Hauptformen des Sologesanges: Rezitativ, Arioso, Strophenlied; in der späteren Oper des 17. Jahrhunderts wird das Strophenlied, das ursprünglich auf Tanzformen oder volkstümlichen einfachen Formen aufgebaut wird, immer kunstvoller und komplizierter, bis es von der großen Arie abgelöst wird. Diese hat musikalisch ihren Keim im Arioso, dichterisch in kleinen selbständigen Gebilden von mindestens zwei Teilen, die gewöhnlich in Ottonaren, Senaren, Quinaren oder Quadrisillabi abgefaßt sind. Die Arien nehmen allmählich an Umfang zu, vermengen sich mit Elementen vom Strophenlied und gewinnen bald zwei- und dreiteilige Gestalt. Die mit Basso Continuo begleiteten Formen sind knapp und arm an Zwischenspielen, bei den von Instrumenten begleiteten größeren Formen entwickeln sich frühzeitig ausgiebige einleitende Ritornelle und Zwischenspiele. Bei der Besprechung der Aria sind demnach zwei große Gruppen in musikalischer Beziehung aufzustellen.

I. Strophenlieder.

- 1.) volkstümliche, 2.) einfache, 3.) kunstvolle.

II. Arien.

- 1.) einteilige, 2.) zweiteilige, 3.) dreiteilige.

Die Gliederung in Gesänge mit Instrumentalbegleitung oder mit Continuo gibt kein stilistisches Kriterium, sondern nur ein historisches, weil die Entwicklung der mit Ritornellen eingeleiteten Sologesänge allmählich zur Ausbildung der Da Capo-Arie geführt hat. Auch die in der frühen Oper so ungemein häufige Form des Lamento läßt sich in die zweite Gruppe, die eigentliche Arie einbeziehen. Das variierte Strophenlied, welches in der Frühzeit der Oper eine bedeutende Rolle spielt, findet sich in den Werken der Wiener Richtung nicht mehr.

I. Strophenlieder.

1. Volkstümliche.

Die venetianische Oper, die sich bemüht, neben Götter- und Heldengestalten auch Figuren aus dem täglichen Leben auf die Bühne zu stellen, ist reich an einfachen Liedern, die im Volkstone ohne Aufwand von größerer artistischer Festigkeit erfunden sind und meist im Rhythmus eines Tanzliedes stehen. Der Text wird Silbe für Silbe mit einer Note der Melodie versehen, die letzten Zeilen ein- oder mehrermale refrainartig wiederholt, wie z. B. in nachstehender „Aria“ des Momo im „Pomo d'Oro“ (Denkm. d. Tonk. in Öst., III, 2, S. 117).

A'ri Ric - chi quel piu, Che vo - glion far li - ce, In lo - ro si di - ce, Che il Vi - zio e Vir - tu, In lo - ro si di - ce, In lo - ro si di - ce Che il vi - zio è Vir - tu.

Es handelt sich hier um ein kleines dreistrophiges, in Senarien abgefaßtes Gedicht mit der Reimstellung a b, b a.

Die Melodie dieses Liedes steht im Courantenrhythmus und ist zweiteilig; der erste Teil moduliert von der Tonika zur Dominante, der zweite von der Dominante zur Tonika zurück. Im ersten Teile werden die vier Zeilen der ersten Strophe ohne Wiederholung und ohne rhythmische Dehnungen oder Verkürzungen gesungen; im zweiten Teile werden die Schlußzeilen refrainartig wiederholt, wodurch ein annähernd gleich langer Teil wie der erste entsteht. Auch hier tritt keinerlei Dehnung oder Verkürzung ein, so daß sich folgendes rhythmisches Schema ergibt:

 A'i Che In Che il In In Che il	 Ric - chi vo - glion lo - ro Vi - zioe lo - ro lo - ro Vi - zioe	 quel piu far lice si dice vir - tu si dice si dice vir - tu
--	--	---

Diese einfachste Form des Strophenliedes kommt in der älteren Zeit häufiger vor als in der späteren, doch läßt sie sich z. B. noch bei Gius. Ant. Bernabei mehrfach im „Trionfo d' Imeneo“ (1688) nachweisen.



Weit verbreiteter noch aber war diese Form mit kleinen Dehnungen und Wiederholungen, in ihrer letzten Ausgestaltung geht sie in das kunstvolle Strophenlied über. Bei den meisten dieser Lieder wird der erste Teil wörtlich oder verkürzt, späterhin auch verlängert, so daß an Stelle der zweiteiligen Form A—A₁ nunmehr eine dreiteilige entsteht, die entweder das Schema

A—B—B₁ oder A—B—A₁

hat. Für beide Arten finden sich als Beispiele zwei Strophenlieder im zweiten Akt des „Pomo d' ore“ nebeneinander (Denkm. d. Tonk. i. Öst., S. 200, 201).

Der Text des ersten, welches in der Form A—B—B₁ komponiert ist, lautet:

I.

Su squadre mie liete,
De l' Asia al gran Regno,
[: Che oggetto più degno
Sperar non potete. :]

Es ist dies eine Stanza in Senari piani mit Rima chiusa (a b b a). Durch die Wiederholung der Verse 3 und 4 entsteht die dreiteilige Form.

Die nächste Aria

Ad Ilio sù sù,
Ad Ilio si vada
Non più nostra spada
Bramare di più:
[: Ad Ilio sù sù :]

besteht ebenfalls aus vier Senaren, I und 4 sind *tronchi*, 2 und 3 *pieni* in *Rima chiusa* (a b b a). Hier entsteht die dreiteilige Form durch doppelte Wiederholung des ersten Verses, welchem auch musikalisch ein Zurückgreifen auf den Anfang entspricht. In beiden Arien ist der Courantenrhythmus angewandt.

In dieser schlichten Form ist jedoch das Strophenlied nicht häufig anzutreffen. Die Komponisten legen in der Folgezeit besonderen Wert auf eine kunstreichere Auslegung der Form, die sich oft nur in kleinen Zügen, aber immerhin deutlich erkennbar, äußert. Draghi vornehmlich hat von seinen frühesten Werken an eine große Virtuosität in der Ausdeutung der Form des Strophenliedes entwickelt.

Nehmen wir z. B. nachstehendes Pagenlied aus der „Mascherata“ (1666) von Antonio Draghi, so ergibt sich durch die wechselnden Verse bereits ein komplizierterer Aufbau, mit mannigfachen rhythmischen Verschiebungen. Der Text lautet:

\acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x x Chi me vuole io son da vendere	Ottonario sdrucciolo
\acute{x} x \acute{x} Ma non gia	Quadrisillabo tronco
\acute{x} x x \acute{x} A u-na bel-ta	Quadrisillabo tronco
\acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x x Che non possa molto spendere	Ottonario sdrucciolo

In der dritten Zeile steht eine Silbe zu viel; derartige Unregelmäßigkeiten ereignen sich aber öfters und es ist ja offensichtlich, daß der Dichter hier keinen Quinar einschleiben wollte, sondern zu den beliebten Formen von 2 Ottonaren und 2 Quadrilsilabi in Rima chiuser gegriffen hat.

Paggio.

Chi mi vuole — chi mi vuole — io son da ven-de-re io son da ven-de-re ma non già ma non già
 a u-na bel-ta che non pos-sa molto spen - dere ma non già a u-na bel ta che non pos-sa
 mol-to spen - de-re chi mi vuo - le chi mi vuo - le io son da ven-de-re io son da ven-de-re

Der rhythmische Aufbau ist folgender:

I. Chi mi vuo le — — io son da vendere
 A Chi mi vuo le — — io son da vendere

II. [:Ma non già:] au-na bel-ta che non possa molto spen - - de re
 B Ma non già au-na belta che non pos-sa molto spen - de re

III. A [:Chi mi vuo le:] [:io son da vendere:]

Dieses Schema zeigt ein überaus charakteristisches Merkmal für den Arienaufbau in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das erste Motiv ist meistens von großer Prägnanz und wird in der Regel wiederholt; der erste Teil überhaupt vertritt die Stelle der Themaufstellung und ist knapp. Der Mittelteil hingegen ist im Gegensatz zur Da Capo-Arienform der weitausgespannene eigentliche Durchführungsteil, der dritte bringt die Wiederholung. Im vorliegenden Falle geht die Abweichung so weit, daß die Phrase „*che non posso molto spendere*“ bei der Wiederholung, um Vollkadenzcharakter zu bekommen, rhythmisch gegenüber dem Vordersatz verschoben und über den Taktanfang hinaus gedehnt erscheint. Der dritte Teil ist eine genaue Wiederholung des ersten.

Ein vereinfachtes Beispiel dieser Art bietet nachstehende „Aria“ von Schmelzer:

Aria.

Lie to giu-bi-lo re-sta qui re-sta qui

deren Text

[: Lieto Giubilo resta qui:]
 [: Mai non turbi a Leopoldo
 Fosco nubilo i chiari di:]
 Lieto Giubilo resta qui.

zu einer dreiteiligen Form in der Weise verarbeitet ist, daß die erste Verszeile wiederholt wird, dann der Mittelteil von zwei Zeilen folgt, die ebenfalls wiederholt werden und die erste Zeile ohne Wiederholungen folgt.

Der weitaus häufigere Fall ist der, daß nicht nur durch Wiederholungen einzelner Zeilen größere Formen entstehen, sondern durch Einschub von Koloraturen an den Kadenzpunkten Dehnungen entstehen, wie z. B. in nachstehender Arie aus dem dritten Akt des „*Perseo*“ (1669) von Ant. Draghi:



Der Text ist folgendermaßen disponiert:

	Form	Reimstellung	Versmaß
Ch'io viva sperando	} I. Teil	a b	} Rima alternato Senari piani
[Mi dice il mio core:]			
Ma viver penando	} II. Teil	a b	
[[:mi fa'l'mio dolore:]:]			
Ch'io viva sperando	} III. Teil		
Mi dice il mio core			

In ähnlicher Weise ist nachstehende Arie — wir haben hier ebenfalls wie im vorigen Beispiele Courantenthrhythmus — aus dem zweiten Akt des „*Baldracca*“ (1679) von Draghi aufgebaut:



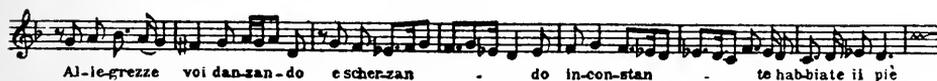
Es ist ein aus zwei Strophen bestehendes Lied, dessen Mittelteil mit Koloratur reich bedacht ist; der dritte Teil ist eine Wiederholung des ersten. Vom technischen Standpunkt bemerkenswert ist die Aufnahme der thematischen Koloratur als Motiv in das Ritornell.

Das rhythmische Schema des ersten Teiles ist folgendes:



Die Verse sind *Quinari piani* in *Rima chiusa*.

Im folgenden Tanzliede des „*Ballo*“ in der Oper „*Gli Stratagemmi di Biantè*“ (1682) von Draghi ist die Dehnung auf dem Worte *Scherzando* noch weitergeführt.



Hier entsprechen den beiden Quadrisillabi *Allegrezze voi danzando* die beiden Takte, die dem Quadrisillabo *e scherzando* allein angehören, während der Ottonar „*inconstante habbate il piè*“ durch Dehnung des Wortes *inconstante* auf drei, statt auf zwei Takte gestreckt ist.

Alle - grezze

E scherzan — —

In-con - stan- — — — — — te hab- biate il piè

Durch dieses rhythmische Schema tritt der Einschubcharakter des vorletzten Taktes deutlich hervor. Beachtenswert ist auch die rhythmische Variante der ersten Silbe von *Inconstante* gegenüber den beiden auftaktigen Anfängen der beiden ersten Zeilen.

Noch mehr tritt der Charakter des Tanzartigen in der Arie der Gratitudine in „*Il Pelegrinaggio delle Grazie*“ (1691) hervor:

L' Oracolo applaude *
 [: Di Nome, che udite :]
 Al Piano venite
 Le Rupi lasciate
 [: [: Gioite, danzate. :] :]

Diese Arie ist im Courantenrhythmus komponiert, mit Instrumentalzwischenspielen, und ausgedehnten Koloraturen auf dem Worte *danzate*, wodurch die anfänglich einfache Form durch die ausgedehnte Wiederholung der Schlußverse erweitert wird.

Goi-i - te danz za - te dan-za - te

Goi - i - te dan-za-te dan-za te dan-

za - te dan-za te dan-za - te.

Der einfache ungekürzte Typus eines Tanzliedes, diesmal einer Sarabande, zeigt sich in der Arie der Eufrosine aus dem gleichen Werke, welche zu den einfachsten selbständigen Liedgebilden gehört, die Draghi überhaupt verwendet hat.

O-ra col gra-di-to! Il nostro de-si-re ha bon es-au-di-to Il nostro de-si-re ha bon es-au-di-to.

Der Schlußvers wird als Refrain von einem Vokaltrupp wiederholt.

Eine zweite Arie dieser Art am Schlusse des ersten Actes von „*Gli Dei festegianti*“ (1688) von A. Bernabei zeigt ebenso ausgesprochen den Charakter eines Tanzliedes. Es liegt hier eine dreiteilige Form A—B—A vor; A selbst ist wieder dreiteilig a—a—b:

1. Su dan-ze-te ed app-lan-do-to vio gra-di-ti voi gra-di-tie va-ghi

No - mi Nu - mi voi gra - di - tio voi gra - di - tio va - ghi No - mi

Hier ist der Rhythmus der Melodie der Tanzbewegung zuliebe überaus kräftig betont, so daß die Deklamation darunter leidet; gerade dies gibt aber dem Liede den Ausdruck von Natürlichkeit. Dagegen möchte ich nachstehendes Lied aus „*I gloriosi presagi*“ (1704) von Ariosti nicht für primär volkstümlich, sondern absichtlich im Volkstone komponiert halten. Es handelt sich um ein zweiteiliges Strophenlied, dessen erster Teil hier folgt:

Le-on par-go-jet-to per l'or-me del pa-dre per l'or-me del pa-dre a cac-cia sen-và.

Das Ritornell, welches der Strophe vorgeht und die Melodie bringt, ist für Viola da Gamba und Continuo gesetzt; der Komponist ist sich also der Besonderheit des Stückes bewußt und hebt es durch diese ungewöhnliche instrumentale Vorbereitung. Auf diese Strophe folgt eine Antwortstrophe, die ebenfalls durch ein Gamben-Ritornell eingeleitet wird und eine der ersten völlig verwandte Melodik und Rhythmik zeigt. Dadurch ist die Schlichtheit der Melodie noch mehr als eine künstliche erwiesen. Die wahren Volkslieder findet man in jener Epoche bereits in den Sicilianen und diesen verwandten $12/8$ - und $6/8$ -Arien, die mit der neapolitanischen Oper aufkommen.

Nicht nur in den Opern finden sich derartige volkstümliche Strophenlieder, sondern auch in den Oratorien und Sepolcra, dort, wo einer Gestalt aus dem Volke eine einfache, tiefe Empfindung in den Mund gelegt wird. Ein ganz hervorragend schönes Strophenlied dieser Art findet sich bei Draghi im Sepolcro „*Il Terremoto*“ (1682), wo der Centurio in einer „*Aria con viole*“ ein zweistrophiges Lied singt, dessen Schlußverse vom Schreiber und Phariseer duettmäßig wiederholt werden.

Der Text der ersten Stanza lautet:

Centurione	Rè da la Terra Del Ciel Signor! [:Jo ti confesso:] Per Salvator [:Piango l'eccesso Del mio rigor.
Scriba e Fariseo.	[:Jo ti confesso:] Per Salvator:] [:Jo ti ennfesso:] [:Per Salvator;:]

Re de la Ter-ra Del Ciel Si-gnor Jo ti Con-fes-so Jo ti Con-fes-so Por Sal-va-tor Piango l'ec-ces-so
Del mio ri-gor Jo ti con-fes-so. Jo ti con-fes-so Per Sal-va-tor! Pian-go l'ec-ces-so Del mio ri-gor
Jo ti con-fes-so Jo ti con-fes-so Por Sal-va-tor Jo ti con-fes-so Per Sal-va-tor

Musikalisch ergibt sich eine Zweiteilung, hervorgerufen durch das dreitaktige Zwischenspiel nach Beendigung des Absingens der Strophe; jeder dieser Teile hat wieder zwei Unterteilungen, von denen die letzte um die Hälfte verkürzt ist. Bemerkenswert ist, daß Draghi im zweiten Teile auf die Verse „*Piango l'eccesso*“ zurückgreift, während er musikalisch dazu eine Variante der ersten Periode „*Rè de la Terra*“ nimmt; dichterisch haben wir demnach das Schema A—B—B, musikalisch A—B—A.

2. Das einfache Strophenlied.

Die Übertragung des volkstümlichen oder auf Tanzformen aufgebauten Liedes in das Gebiet der Dramatik schafft das einfache Strophenlied. Darunter ist jene Form der Aria zu verstehen, bei der die Musik sich an die Dichtung anschließt, ohne sie zurückzudrängen und die einzelnen Strophen musikalisch von geringen Abweichungen abgesehen, gleich komponiert sind.

Die einfachste Form dieses Strophenliedes ist jene, bei der von den zwei bis drei Strophen des Textes nur die erste in Musik gesetzt wird; in den nächsten Strophen kehrt die Melodie unverändert wieder, wie z. B. in der „Aria“ des Lidio in der ersten Szene des I. Aktes des „Egisto (1642) von Cavalli. Der Text der ersten Strophe dieser Arie lautet:

Hor che l' Aurora Spargendo fiori Il mondo indora Co' suoi splendori Per mirar chi mi feri Anch' io sorgo al par del Di.	} Quinari piani } Ottonari tronchi	} Reimstellung } Rima a ternata } Rima accoppiata
---	---------------------------------------	---

Cavalli hat diesen Text nun dergestalt in Musik gesetzt, daß den beiden ersten Zeilen vier Takte in der Musik, den folgenden zwei Versen sechs Takte, dem folgenden Ottonar fünf Takte und dem zweiten sieben Takte entsprechen. Ich gebe die Strophe in um die Hälfte verkleinerten Notenwerten; der Gesang steht im Altschlüssel.

Hor che l'au - ro - ra spar - gen do fio - ri il mon - do in - do - ra co' suoi - splen do - ri per mi -
rar - chi mi fe - ri anch' io sor - go al par del - Di.

Es ist dies ein fortwährendes Anwachsen des Musikalischen gegenüber dem Textlichen, ohne aber die Grenzen des Textes zu sprengen, wie dies in der Folgezeit zur Regel wird. Schematisch sieht der Aufbau der Arie folgendermaßen aus:

Hor che l'au - rora spar - gen - do fiori
Il mon - do in - dora eo' suoi - splendo - ri
Per mi - rar - - - - - chi mi fe - ri
Anch' io sor - - - - - go al par del - - - - - Di

Das nächste Stadium der Entwicklung stellt, wie beim volkstümlichen Lied, die refrainartige Wiederholung der letzten Verse dar; damit ist zugleich der Weg zum Ausbau dieser Form durch Wiederholung einzelner Strophenteile gegeben; als Beispiel möge das Lied des Paris in der dritten Szene des zweiten Aktes vom „Pomo d' oro“ (1666) dienen. (Denkm. d. Tonk. i. Ö., IV, 2, S. 146.)

O del ben che acquisterò	Ottonario tronco	a	Reimstellung Rima chiusa
Cara, e bella amata Idea	Ottonario piano	b	
[Se tua vista hoggi mi bea	Ottonario piano	b	
E che fia quando t'havrò?]	Ottonario tronco	a	

Ritornell

Der Gesang wird von einer Tenorstimme mit Begleitung von 2 Violinen, Sopran- und Altviola und Basso Continuo vorgetragen; jeder Verszeile entsprechen vier Takte des Gesanges, so daß sich eine einfache, klare Gliederung ergibt.

Die nächste Stufe stellen Strophenlieder vor, bei denen einzelne Verse oder Gruppen von Versen aus Gründen der musikalischen Architektur wiederholt werden; dies ist in der Epoche zwischen 1660 und 1690 die zahlreichste und beliebteste Gruppe. Es kommt allerdings bei den dreistrophigen Liedern dieser Gruppe nicht selten vor, daß nur die erste und zweite Strophe identisch sind; die dritte aber melodisch neu aufgefaßt oder als Duett gesetzt wird. In nachstehender Arie aus den „*Lachrime di S. Pietro*“ (1666) von Sances sind nur die beiden ersten Strophen einander gleich; die Notenwerte sind wieder um die Hälfte verkürzt.

S. Giovanni

O miei lu-mi in due flu-mi di-stil-la-to que-sto Co-re che do-va-to per tri-bu-to al gran
Mar del mio do-lo-re, del mio do-lo-re, che do-va-to per tri-bu-to al gran Mar
del mio do-lo-re

Das Versmaß besteht aus einer Mischung von Quadrisillabi und Ottonari.

O miei lumi
In due fiumi
Distillate questo Core.
[: Che dovuto
Per tributo
Al gran Mar [: del mio dolore. :]]

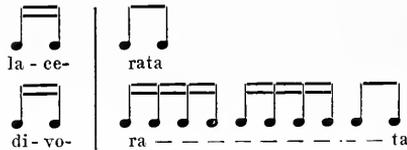
Die erste Wiederholung des letzten Versteiles „*del mio dolore*“ erfolgt aus Gründen der Kadenzierung; die Wiederholung der drei Schlußverse schafft aber aus einer ursprünglich zweiteiligen Form eine dreiteilige mit dem Schema A—B—B₁. Ein ähnliches Beispiel aus der 1. Szene des I. Actes des „*Perseo*“ (1669) von Draghi.

La tua spo-sa la mia pro-le d'E-ti-o-pia u-ni-co po-gno il mio
cor il tuo bel so-le so-la cro-deal va-sto le-gno se soo-cor-so se soc-cor-so rio ha-vrà la-co-
ra-ta di-vo-ra ta la-co-ra-ta di-vo-ra ta da rio
mo-stro al fin sa-rà la-ce-ra-ta di-vo-ra ta dario mostro ah imo sa-rà

Es liegt hier folgender Aufbau vor:

	Versmaß	Reimstellung
La tua sposa la mia probe	} Ottonari piani	a
D' Etiopia unici pegno		b
Il mio cor il tuo bel sole		a
Sola crede al vasto legno		b
[:Se soccorso:] rio havrà	Ottonario tronco	c
[[:Lacerata	Quadrisillabo piano	d
Divorata:]	Quadrisillabo piano	d
Da rio mostra ahienè sarà:]	Ottonario tronco	e

Dieser Aufbau ist, verglichen mit dem der Aria von Sances, schon textlich ein bedeutend komplizierterer, wird aber durch die Musik noch in weit stärkerem Maße verändert. Draghi kümmert sich eigentlich um die Metrik des Textes gar nicht; wo ihm die Silbenverschleifungen für die Entwicklung des melodischen Gedankens passen, nimmt er sie auf, wo nicht, übergeht er sie, wie z. B. bei der Stelle „*d' Etiopia unico pegno*“ (Takt 3 bis 4). Verse wie *lacerata divorata*, die metrisch gleichwertig sind, werden in der Musik rhythmisch völlig verschieden aufgefaßt.



In die gleiche Gruppe gehört auch nachstehende Arie von Draghi aus dem „*Apollo deluso*“ 1699, die hier, ebenfalls auf die halben Notenwerte reduziert, wiedergegeben ist.

Die Verse sind *Ottonari piani* mit abschließendem *Endecasillabo*. Wir finden hier wieder die Divergenz zwischen dem Metrum des Textes und der Rhythmik der Musik bei den Worten *natura, molle, albergo*, ferner die viermalige Wiederholung „*gia per te*“ und die refrainartige Wiederholung des *Endecasillabo* „*ne l' ondc al foco e contro me bastante*“.

Ein ähnlicher Aufbau liegt in der Arie des Sempronio in der 12. Szene des I. Aktes von „*Il fuoco eterno*“ (1674) vor.

L'interesse va coperto a
 Di politica tall' or b
 [:Et è spesso il calle aperto a
 A chi è piu Simulator:] b

Al mio erin che gia s' imbianca
 Fede in ver si presterà,
 [:Se l' industria non mi manca
 Mio desir s' adempira:]

Der rhythmische Aufbau der Melodie zu diesen aus *Otttonari piani* und *tronchi* bestehenden Strophen folgt dem Metrum fast Silbe für Silbe; nur der Schluß der vierten Zeile, als Abschluß der Strophe, ist musikalisch verbreitert.

L'in-ter-res-sc vâ co-per-to di po-li-ti-ca tall' or et è spes-so il cal-le a-per-to a chi è piu si -
 mu - la - tor et è spes-so il cal - le a-per - to a chi è piu si - mu - la - tor
 et è spes-so il cal-le a - per - to il cal-le a-per-to a chi è piu si - mu - la - tor

Dieser Typus kann auch ohne Textwiederholung dadurch erreicht werden, daß das Orchester den Refraingedanken oder den Schlußteil der Strophe aufnimmt, so daß die Form durch die vereinigte Wirkung von Gesang und Orchester entsteht.

A	B	B	C
Gesang		Zwischenspiel	Gesang Ritornell

Als Beispiel dieser Art möge die Arie der Venus im II. Akt des „*Pomo d' oro*“ (Denkm. d. Tonk. i. Öst., IV, 2, S. 184) dienen, deren beide ersten Strophen nach vorstehendem Schema komponiert sind, während in der dritten der Teil B verkürzt ist. B₁ wegfällt, so daß eine sillabisch durchkomponierte Strophenform einfachster Art übrig bleibt.

Das Versmaß besteht aus je 2 *Quinari piani*, denen ein *Quinario tronco* folgt. Gerade aber der *Quinario tronco* wird aus Kadenzgründen *passeggiert* und wiederholt; nur in der dritten Strophe entfällt das *Passaggio* auf *servitù* und *virtù*, und es bleibt nur die *Verswiederholung* bestehen.

Es sei noch auf einige interessante Abweichungen von dieser Form aufmerksam gemacht. Während die Wiederaufnahme des Anfangsmotives in der Regel in der gleichen Tonart erfolgt, bringt Vismarri in der „*Orondea*“ beim Einsetzen des zweiten Teiles das Anfangsmotiv statt in G-moll, in der Durparallele, also in Es-dur.

Nel reg-no d'A - mo-re chi cer-ca ri - sto-ro chi bra-ma la fè vuol es-ser o - ro cre-de-te-lo à me cre-
 de - te-lo a me Nel reg-no d'A - mo-re chi cer-ca ri - sto-ro ehi bra-ma la fe,

Das ist eine Feinheit in der Konzeption, welche für diese Epoche ganz ungewöhnlich ist und wieder das Talent dieses unbekanntenen Komponisten in schönstem Lichte zeigt.

Es ist ferner nicht selten, daß in einem Strophenlied Taktwechsel vorübergehend eintritt; aber auch eine ausgesprochene Doppelteilung von Rhythmus und Tempo durch Taktwechsel ist, besonders in der älteren Zeit, nicht ungewöhnlich. Eine geradezu auffallende Vorliebe für den Taktwechsel innerhalb einer Strophe findet man bei Felice Sances; im „*Aristomene*“ (1670) weisen fast alle Arien diese Zweiteilung auf. Betrachtet man z. B. aus diesem Werke die Arie,

L'un su l'altro chi m'insegna
 In alzar di novo i monti
 Ond'io veggia di chi regna
 Colà su temer le fronti
 E vi possa fin ne Cieli
 Mover guerra ò Dei crudeli,

so findet man metrisch an den *Ottonari piani* keinerlei Anhalt für die verschiedenartige Anlage der beiden Teile; auch inhaltlich läßt sich diese nur gezwungen konstruieren; vielmehr liegt eine technische Vorliebe vor, die auf eine länger geübte Praxis derartiger Strophenbildungen mit Sicherheit schließen läßt. Durch Wiederholung der beiden letzten Zeilen wird die Entwicklungsmöglichkeit für den zweiten Teil gegeben.

L'un su l'al - tro L'un su l'al - tro chi m'in - seg - na
 in - al - zar - di no - vo - i mon - ti ond' io veg - gia
 di chi - reg - na co là su - tem - er le fron - ti E vi pos - sa fin ne Cieli e vi possa fin ne
 Cieli mo - ver guer - ra ò Dei cru - do - li - E vi pos - sa fin ne Cieli e vi
 pos - sa fin ne Cieli mo - ver guer - ra ò Dei cru - de - li cru - do - li.

Ein eigenartiges Beispiel dieser Art findet sich bei Draghi in einem Spätwerke, der „*Regina dei Volski*“ (1690). Hier ist es dem Komponisten darum zu tun, einen zwiefachen Stimmungsausdruck in ein formales Gebilde zu fassen. Aus diesem Grunde greift Draghi zu einer Doppellarie, welche dementsprechend auch von einem zweiteiligen Ritornell *c* und $\frac{3}{2}$ eingeleitet wird. Der erste Hauptteil beginnt:

O quanto quanto mai Da due vaghi rai e combat - tu - ta e combat - tu - ta la mia li - ber - tà

dann folgt ein entsprechender zweiter Abschnitt mit kleiner Coda; hierauf setzt der zweite Hauptteil ein,

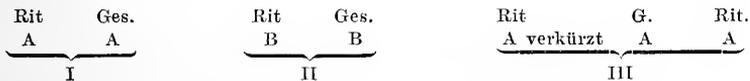
Co-re Co-re che sa ra? Te-mo te-mo te-mo che A-mo-re La vin-ce-ra.
 Te-mo, Te-mo, te-me che A-mo-re la vin-ce-ra. Te-mo che A-mo-re la vin-ce-ra.

der ebenfalls dreigliedrig ist.

Es wäre auch noch das einfache instrumental begleitete Strophenlied größeren Umfanges hier zu erwähnen, welches weder dem variierten noch dem kunstreichen Strophenlied zuzureihen ist; ein einfaches Beispiel dieser Art, welches aber ebenso gut rein vokal hätte ausfallen können, ist bereits erwähnt worden. Eine klar gebaute Aria dieses Typus entnehme ich dem Melodrama „*Ascanio in Alba*“ (1680) von G. Bernabei.

	Versmaß	Reimstellung
Nume pietato	Quinario piano	a
Tiranno Amor	Quinario tronco	b
Le tue saette	Quinario piano	c
Aspre dilette	Quinario piano	c
De l'adorato	Quinario piano	a
Vibra nel cor.	Quinario tronco	b

Nach der Tradition der venetianischen oder der älteren Wiener Schule wäre wahrscheinlich diese Strophe von sechs Zeilen abgesungen und dann aus den ersten oder letzten zwei Zeilen ein Abschluß gebildet worden. Bernabei bildet aber aus den zwei ersten Zeilen den Teil A, der durch Satz wiederholungen ebenso lang wird wie die übrigen vier Zeilen, deren letzte wiederholt werden und den Teil B bilden; A bildet dann wieder den dritten Teil. Diese Gesangsteile werden nur vom Continuo begleitet, es gehen ihnen aber vollgesetzte Ritornelle und Zwischenspiele voran, deren Melodie den Gesang wörtlich vorwegnimmt; nur das einleitende Ritornell des dritten Teiles ist verkürzt. So ergibt sich die Form,



welcher die beiden Gesangsteile A und B Inhalt geben.

A.
 Nu-me pie-ta-to Ti-ran-no A-mor Ti-ran-no A-mor Nu-me pie-ta-to Nu-me pie-ta-to Ti-ran-no A-mor ti-ran-no A-mor Nu-me pie-ta-to ti-ran-no A-mor ti-ran-no A-mor.
 B.
 Le tue sa-et-te as-prec di-let-te de l'a-do-ra-to vi-bra nel cor vi-bra nel cor de l'a-do-ra-to vi-bra nel cor.

Entsprechend der konservativeren Tendenz der Wiener Schule hat sich das einfache Strophenlied als Hauptbestandteil der Oper und des Oratoriums hier länger als in Italien gehalten, wo die verschiedenen Aricenformen an seine Stelle traten. Auch in

Wien tritt aber nach 1700 insofern eine Änderung ein, als in der Regel Strophenlieder wie das nachfolgende aus „*La sepultura di Cristo*“ von Badia

Maddalena.

I. Mai non ces-sar di pian-ge-re se sei pen-ti-to, ò cor
II. Mai non ces-sar di ge-me-re pe'l gra-ve tuo fal-lir

nur vom Basso Continuo begleitet werden, vollgesetzte Sololieder werden stets als richtige Arie behandelt.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß der Wiederholungsteil einer dreiteiligen Arie A—B—A öfters als Duett gesetzt ist. Die Vorstufe dazu sind die alternierend gesungenen Stanzas. In „*Le Veglie ossequiose*“ (1679) von Schmelzer singt die Fortuna die beiden ersten Stanzas

Fortuna.

1) Lio-to Giu-bi-lo re-sta qui re-sta qui
2) Sor-te pro-spe-ra non par-tir non par-tir

hierauf folgt das Ritornell, dann singt die Virtù „*Lieta parca*“, worauf wieder ein Ritornell folgt und beide vereint „*Viva eterno Leopoldo*“ singen. In den „*Lagrima*“ (1684) ist diese Form noch erweitert, u. zw.:

1. Stanza	O quanti tormenti
Duett	Celesti Giesu.
	Ritornell.
2. Stanza	O quante agonie
Duett	Celeste Giesu.
	Ritornell.

oder bei Pederzuoli in „*La sete di Christo*“ (1683) ergibt sich in der Arie „*Anch'io ho de la croce*“ die Form

I. Strophe	II.
A—B—A ₁ à 3	A—B—A ₁ à 3,

ebenso im „*L'Istro ossequioso*“ v. F. T. Richter (1694).

* * *

Zum Schlusse sei noch der Strophenlieder über *ostinaten Bässen* gedacht. Sie nehmen nach der Periode Cavalli-Cesti in den Opern und Oratorien der Wiener Schule einen viel geringeren Raum ein, als man nach ihrem Vorkommen in der venetianischen Oper und den engen Beziehungen dieser Oper zu Wien meinen würde. Vor allem findet sich der eigentliche Lamento-Baß, über den ich in meiner Abhandlung über Cavalli eingehend gehandelt habe, nur ganz vereinzelt, während „*quasi ostinato*“-Bässe viel häufiger sind. Die Hauptursache, daß der Lamento-Baß in der Wiener Oper fehlt, möchte ich in textlichen Gründen suchen. Die Wiener Oper fußte auf ganz anderen Voraussetzungen als die venetianische; sie war nicht mehr Tragödie, sondern Pastorale und Festspiel. Hier war also kein Raum mehr für derartige schwere, ernste Gesänge. Ein einziges Beispiel einer ausgesprochenen Lamento-Arie in später Zeit fand ich im „*Istro ossequioso*“ (1694) von F. T. Richter; sie mag wohl durch die Bekanntschaft mit den Opern Steffanis verursacht sein, die in jener Zeit in Wien häufig gegeben wurden und bekanntlich an *ostinaten Bässen* ungemein reich sind. Die Arie ist dreiteilig: A—B—A. Der erste Teil umfaßt samt einleitendem Ritornell 15 Takte.

Mi con-so-la dol-ce-men-te

fis-sa in Di-o la mia spe-ran-za mi con-so-la mi con-so-la fis-sa in

Dio la mia spe-ran-za mi con-so-la mi con-so-la fis-sa in Di-o fis-sa in

Das Ostinatomotiv ist vier Takte lang. Es wird dreimal vollständig gebracht; dann tritt im 13. Takt eine Dehnung ein und es wird nur der erste Tetrachord c—g genommen, dann g als Tonika eines neuen Einsatzes in G-moll umgedeutet, so daß der Mittelteil in G-moll beginnt, dann nach D-moll und F-moll übergeht. Er schließt in F-moll, welches als vierte Stufe von C-moll ausgelegt wird, so daß der dritte Teil wieder in C-moll steht. Durch diese Modulationen im Mittelteil ist die, bei derart ausgedehnten Kompositionen über einen Ostinato unvermeidliche Gleichförmigkeit vermieden, und ein inhaltlich reicher Gesang geschaffen.

3. Das kunstvolle Strophenlied.

Von einem kunstvollen Strophenliede kann man von dem Augenblicke an reden, wo das Metrum des Textes durch Koloraturen und Dehnungen derart verschleiert wird, daß der Hörer nicht mehr das Metrum der Dichtung als das treibende Element empfindet, sondern den von diesem unabhängigen Rhythmus der Musik. Dieser Prozeß setzt in dem Augenblicke ein, wo die große naturalistische Welle der Oper im Abströmen ist, und allenthalben der Drang nach festeren Formen sich regt. In der venetianischen Oper besitzen wir als kompliziertere Formen des Strophenliedes die variierten Formen. In der Wiener Oper setzt mit dem Aufkommen der bravourösen Koloratur die Bildung kunstvoller Strophenlieder ein und findet ihre Pflege hauptsächlich bei Draghi, der zu einer Zeit, wo sich die italienischen Komponisten schon vorwiegend der großen Arienform zuwenden, noch das zu einer virtuoson Technik gesteigerte kunstvolle Strophenlied pflegt. Es kündigt sich schon in den Werken von Bertali an, ohne aber zur Entfaltung zu gelangen, beispielsweise in nachstehender Arie aus dem „Alcindo“ (1665).

Aria.

Ec-co già cho il Mon-te in-do-ra

Derjenige Komponist, der aber von ihm den weitesten Gebrauch macht, ist, wie gesagt, Draghi. Dadurch, daß er einerseits die seiner Zeit vorangehenden Gebilde noch pflegt und weiter entwickelt, andererseits aber mitten im Werdeprozeß einer neuen Kunst steht, weist sein Werk einen großen Reichtum an formalen Sonderheiten auf. So stellt er in „Il riposo nei disturbi“ (1689) eine zweistrophige Arie mitten ins Rezitativ, aus dem sie sich wie ein Arioso der älteren Periode entwickelt, gibt ihr aber die Anlage des kunstvollen Strophenliedes.

Aria.

e de l'Au - stria lo Reg - gio o del I - stro da spon - da Con tal im - pe - toe fu -
ror No tor - ren - te i Campi - on - da

Der stilistische Unterschied einem Arioso gegenüber tritt mit der ausgedehnten Koloratur auf *torrente* zutage; er steigert sich noch bei den folgenden Versen, die mit noch umfangreicheren Koloraturen versehen sind. Den Abschluß bildet ein Ritornell, dann setzt wieder ein Rezitativ ein und es beginnt die analog gebaute zweite Strophe.

Die gewöhnliche Anlage dieser Strophlieder ist die Form A—B—A; nehmen wir etwa die Aria

Quanto e dolce o mie bellezze
Il penar nel vostro ardor
Quanto care son l'asprezze
Che per voi sostien il cor.

aus der *Serenata* (1669) von Draghi. Sie beginnt mit einem ersten Teil, der die beiden ersten Zeilen der Dichtung bringt;

Quan - to è dol - ce dol - ce o mie bel - lez - ze il pe - nar.

dann bringt der Mittelteil die beiden letzten Zeilen stark ausgesponnen und mit Wortwiederholungen durchsetzt; als Abschluß werden dann wieder die beiden ersten Zeilen gebracht.

Der dritte Teil (A) kann auch mit einer kleinen Coda versehen sein, wie in der Arie aus „*Il riposo nei disturbi*“ (1689):

Se nigar non posso i Cieli	Oottonario piano
Flegetonte muoverò.	Oottonario tronco
E gli Spiriti crudeli	
Di Cocito in stigherò.	

Der erste Teil (A)

Se pie - gar non pos - soi Cie - li Fle - ge ton - to muo - ve - rò
Se gli Dei pla - car non pos - so Fle - ge ton - to muo - ve - ro.

wird ohne Dehnungen gesungen; dann folgt wieder ein breit ausgesponnener Mittelteil (B), an den sich der Schlußteil (A) mit einem kurzen codamäßigen Anhang anschließt.

Gewöhnlich unterscheidet sich Teil B von A thematisch; er ist lockerer gebaut und ermöglicht dadurch kleine Zerteilungen und Wiederholungen der Phrasen; in einzelnen Fällen sind aber alle Teile aus einem einzigen motivischen Kern heraus entwickelt und der Mittelteil hebt sich nur durch die Transponierung von den Eckteilen ab.

Der wesentliche Unterschied dieser entwickelten Strophenform von der Arienform besteht darin, daß beim Strophenliede der Mittelteil der umfangreichste ist, während bei der Arie sich der Mittelteil aus keimartigen Anfängen allmählich herausbildet. Mit der bei Draghi ausgebildeten Form sind aber alle Elemente entwickelt, die auch bei der Arie erforderlich sind, so daß stilistisch — nicht architektonisch — sich öfters kaum ein Unterschied zwischen Strophenlied und Arie feststellen läßt. Daher übernimmt, ohne zu irgendwelchen formalen Veränderungen zu führen, allmählich die ausreifende Da Capo-Arie die Stelle des Strophenliedes, welches nach 1700 in Wien nur mehr von sekundärer Bedeutung ist.

Ein als *Aria concitata* bezeichnetes Strophenlied „*Ira destati*“ findet sich am Schlusse der 6. Szene des III. Aktes von „*Il fuoco eterno*“ (1674). Der Text der beiden Strophen, deren erste allein in der Partitur steht, lautet:

- | | | |
|-------------------|---|--------------------------|
| 1. Ira destati | a | Quadrosillabo sdruciollo |
| Spingi Amore | b | „ piano |
| Fuor dal core | b | „ piano |
| Dov' entrò. | c | „ tronco |
| Ira destati | a | „ sdruciollo |
| Ahi, che non può. | c | Quinario tronco |
| 2. Chiedi fulmini | | |
| Per ferire | | |
| Chi à schernire | | |
| S' avvezzò | | |
| Ira destati | | |
| Ahi, che non può. | | |

Dieser Text ist folgendermaßen komponiert:

The musical score shows the vocal line and basso continuo line for the aria "Ira destati". The lyrics are: "I-ra de-sta-ti spingi A-mo-re fuor dal co-re fuor dal co-ro dov' en trò fuor dal ce-ro, dov' en-trò I-ra des-ta-ti Ahi ahi che non può I-ra des-ta-ti Ahi! Ahi che non può." The tempo changes from Allegro to Adagio at the end of the first strophe.

Die leidenschaftliche Bewegung ist in die große Koloratur auf *entro* und *destati* gelegt. Während die Quadrosillabi in erregtem Allegro komponiert sind, ist der abschließende Quinar als Adagio aufgefaßt, so daß sich häufiger Tempowechsel ergibt, der natürlich auch bei der Wiederkehr von „*Ira destati*“ anzunehmen ist.

Ich gebe zum Schlusse noch den ersten Teil eines Strophenliedes aus „*Li Strata-gemi di Biante*“ (1682) von Draghi, Akt III, Szene 4. Es ist dies ein zweistrophiges Lied, dessen zweiter Teil etwas verkürzt ist.

Sem-pre e' pe-nà la ca-te na di Cu-
 pi-do chi la soff restà intor-mente chi la spez
 za chi la spez za chi la
 spez-za mal-con-ten-to di pro-var la non m'af-fi-do non m'af-fi-do

Draghi hat das Wort *catena* aufgenommen, um eine „ketten“artige Koloratur zwischen Singstimme und Basso Continuo durchzuführen, bei *soffre* und *spezza* sind die Koloraturen ohne tonpoetischen Hintergrund. Durch diese Dehnungen ist aus dem einfachen kleinen Liebeslied des Textes ein kompliziertes, überladenes Gebilde geworden.

Diese Art der bravourösen Koloratur ist für Draghi derart charakteristisch, daß sie allen seinen Partituren ihr eigenartiges Gepräge gibt. Er kann sich selbst in den kleinsten Formen nicht genug tun, indem er auf einem ihm tonpoetisch wichtigen Worte ausgedehnte Passagen singen läßt und diese Passagen dann noch zwei- bis dreimal wiederholt. Ich gebe hier aus einigen Werken, ziemlich wahllos herausgegriffen, eine Anzahl von diesen bravourösen Koloraturen als Stilprobe.

1) Fuoco Eterno.

o mai
 in-vo-le-rò quel dar do non piu pro-
 cel

4) Psiche.
 te Il gi-ro snello e ra

5) Pelegrinaggio.
 pi-do Sa-ran glo

6) Magnanimita di M. Fabricio.
 rie Guer-ra, Guer-ra, Guerra, Guerra Ro-ma
 ca da

Um aber einen Begriff davon zu geben, wie formzersetzend die Koloraturen wirkten, ist es erforderlich, eine, von derartigen Passagen durchzogene Strophe herzusetzen und die Veränderung der Proportionen ins Auge zu fassen, die durch die Ornamentierung einzelner Worte erfolgt. Eine einfache Strophe, wie die nachstehende Arie der Eufrosine aus „*Il Pelegrinaggio*“

Si preparino
Bronzi e Marmi
E di Nomi
Si felici
Vi s' intagliano Elogi e carmi.

ist durch Wort-, Satzwiederholungen und Koloratur zu einer Form A—B—A₁ ausgebaut, deren Schwergewicht auf den Zeilenschlüssen *marmi* und *carmi* liegt. A hat folgende Struktur, die zeigt, wie einfach im Grunde die metrisch-rhythmischen und architektonischen Verhältnisse liegen und wie sie nur durch Wiederholung und Koloratur verschoben sind.

Diese Art des kunstvollen Strophenliedes stellt den Schluß einer Entwicklung vom einfachen Strophenliede bis zu den verkünsteltesten Bildungen, die kaum mehr etwas vom Liedcharakter an sich haben, dar; als Form stand es der Weiterentwicklung der Oper hindernd im Wege, denn es erfüllte weder textlich noch musikalisch die Forderungen der neu anbrechenden Zeit, die nach enger Verschmelzung der instrumentalen Partien des Sololiedes mit den vokalen drängte. Es kommen neue Inhalte, neue metrische Fassungen auf, mit denen sich die Komponisten dann in der dem kunstvollen Strophenliede verwandten, aber ungleich schmiegsameren Arienform auseinandersetzen.

II. Die Arien.

I. Die einteilige Arie.

Die Ansätze zur Arie reichen in die Frühzeit der Oper zurück; die Keimformen der Arie wurzeln im Arioso, das manchmal zu festeren Gebilden übergeht. Während aber die Strophenlieder vornehmlich in den kürzeren Versmaßen, Quinaren, Senaren und Ottonaren abgefaßt sind, weisen die ariosen Gebilden älterer Zeit noch vorwiegend Endecasillabi auf. Vergleichen wir z. B. die Arie „*O morte gradita*“ des S. Alessio aus dem gleichnamigen *Dramma musicale* von Landi (1634)¹⁾, bei welcher der Rhythmus der Musik das Metrum des Textes noch hebt und steigert, mit dem kleinen dreiteiligen Arioso „*Ond' io possa*“ aus der „*Diana schernita*“ (1629) von Giacinto Cornachioli²⁾,

¹⁾ Veröffentlicht bei H. Goldschmidt, Die römische Oper, S. 230.

²⁾ Dasselbst, S. 185.

bei welchem das Metrum des Textes durch die rhythmische Zerdehnung in der Musik völlig zugedeckt wird, so ist der stilistische Unterschied beider Arten des Sologesanges damit gekennzeichnet. Die Arie entwickelt sich im Laufe der Zeit aus dem Formlosen; das Strophenlied beginnt als völlig geschlossene Form und unterliegt einem allmählichen Zersetzungsprozeß.

Deshalb sind die Anfänge der Arie nicht einfach festzustellen, die Grenzen zwischen Arioso und Arie, zwischen Ansätzen zu einer kleinen Liedform und lockeren Melismen sind durchaus verschwimmend.

Nehmen wir z. B. den Beginn der 12. Szene des I. Aktes aus der „*Incoronazione di Poppea*“ von Monteverdi (Goldschmidt, Studien, II., S. 122).

Otton, torna in te stesso	Settenario piano
Il piu imperfetto sesso.	„
Non ha per sua natura	„
Altro di humano in sè, che la figura.	Endecasillabo piano
Costei pensa al comando, e se ci arriva	„
La mia vita e perduta, elle temendo	„
Che risappia Nerone	Settenario piano
I miei passati amori,	„
Ordirà insidie all'innocenza mia.	Endecasillabo piano

Monteverdi hat nun diese Stelle durch geniale Refraine, die er dazu dichtete, geschlossen gestaltet. Er hat die erste Zeile als Arioso aufgefaßt, und Zeile zwei bis vier als Rezitativ. Nach dieser vierten Zeile bringt er wieder die ariose Anfangszeile, textlich verändert: „*mio cor, mio cor, torna, torna in te stesso*“. Hierauf Zeile 5 und den Settenar „*La mia vita e perduta*“ aus dem Endecasillabo der sechsten Zeile, hierauf wieder den Refrain „*Otton, torna, torna in te stesso*“. Die letzten fünf Silben des Endecasillabo der sechsten Zeile werden mit dem folgenden Settenar zu einem metrisch unregelmäßigen Endecasillabo zusammengezogen, denn musikalisch werden, wie bereits erwähnt, die Verschleifungen in den seltensten Fällen beachtet. So ergibt sich nachstehende Form:

Ot-ton Ot-ton tor-na, tor-na in te stes-so Il piu imper-fet-to ses-so non ha per
sua na-tu-ra Al-tro d'hu-ma-no in se che la fi-gu-ra, Mio cor, mio cor tor-na,
tor-na in te stes-so Co-stei pen-sa al co-man-do e se ci ar-ri-va se ci ar-ri-va
La mia vi-ta e per-du-te Ot-ton tor-na torna in te stes-so El-la te-
men-do Che ri-sap-pia Ne-ro-ne I miei pas-sa-ti-a-mo-ri Or-dirà in-si-die all'in-no-cen-za mia.

Diese refrainartigen Wiederholungen gehen nun über das Wesen des Arioso hinaus. Sie nähern sich Arienbildungen, wie man sie in der späteren Oper der Venetianer und der unter venetianischem Einflusse stehenden Komponisten beobachten kann. Mehr noch als die Werke von Cavalli sind die Opern von M. A. Cesti reich an kleinen einteiligen Arien. Ein gutes Beispiel für das unmittelbare Übergehen des Rezitativs in die Geschlossenheit einer Arie kleinster Form gibt nachstehende Stelle aus dem „*Giasone*“ (1650) von Cavalli.

A-dop-ra in-vit-to fi-glio la ra-gio-ne e l'in-ge-gno e con
sag-gio con-sig-lio Por-gi fi-ne al pe-nar prin-ci-pio al re-gno

Von den Wiener Opernkomponisten haben besonders Bertali und Sances diese Form aufgenommen; sie wird von den 70er Jahren des Seicento an immer seltener; doch finden sich auch noch bei Draghi zahlreiche einteilige Arien, z. B. im I. Akte des „*Perseo*“ (1669), wo nachstehende Arie in das Rezitativ einverwoben ist:



Die zweiteilige Arie.

Die einfachste Form der zweiteiligen Arie stellt das Schema A—A₁ dar; A wird entweder wörtlich oder, und dies ist der häufigste Fall, auf einer anderen Stufe wiederholt. Es ist wieder Cavalli, der mit zwei Stellen aus der Oper „*La Dori*“¹⁾ (1664) den Beleg für diese Form geben soll.

1)

ch'as - pet - ta - to gi - o - ir giun - ge piu ca - ro, ch'as - pet ta - to gi - o - ir giun - ge piu ca ro. Or dimmi e che ri - spon - di

2)

Mi son ca - ri i sos - pir' dol - ei gl'af - fan ni
mi son ca - ri i sos - pir' dol - ci gl'af - fan - - ni

Die nächste Steigerung dieser Form ergibt das Schema: A—B, wie wir es etwa in „*L' esclamar a gran voce*“ (1689) von Draghi vorfinden.

[Laciate mi piangere:]	Senario sdrucchiolo
Che posso io far meno	„ piano
[In tanto dolor:]	„ troneo

Die Zweiteiligkeit wird durch Wiederholung des ersten und dritten Verses erreicht.

La - scia - te - mi pian - ge - re, La - scia - te - mi pian - ge - re
Che pos - so io far me - no In tan - to do - lor, in tan - to do - lor

¹⁾ Eitner, Publikation etc., S. 152 und 154.

Draghi hat schon frühzeitig diese Form gemeistert und für seine Zwecke ausgebaut. Ähnlich wie in dem kunstvollen Strophenliede bringt er auch hier reichlich Koloraturen an. Nehmen wir folgende Arie aus der „*Mascherata*“ (1666),

O Donne mie belle	} Senarî piani.
Il tempo si perde	
S' a l' huom l' età verde	
Ci mostran rubelle.	

Poco vi gioveranno	} Settenari piani.
Le vostr' alme sembianze	
Or or che tempo h' avete	
In fin occhiato pur l' altrui speranze. Endecasillabo piano.	

Wir haben hier zwei deutlich getrennte Teile; die ersten vier Verse stellen die eigentliche „Aria“ dar und sind fast liedhaft komponiert; der zweite Teil „*Poco vi gioveranno*“ ist ein Arioso, dem Versmaß der Settenaren entsprechend, und gehört, wie aus der Modulation erkennbar ist, formal nicht mehr zu den ersten vier Versen, obwohl sie inhaltlich zusammenhängen.

Aria.

o Donne mie belle il tempo si perde de s' a l' huom l' età verde s' a l' huom l' età verde ci mostran rubelle le s' a l' huom l' età verde ci mostran rubelle le. Poco vi gioveranno le vostr' alme sembianze or or che tempo ha ve te in fin occhiato pur l' altrui speranze

Jeder Vers der Arie kadenzirt durch Koloratur und Verbreiterung, wodurch eine gewisse Schwerfälligkeit in den formalen Aufbau kommt.

Dieser Aufbau steigert sich bei Draghi immer mehr; aus dem überaus reichen Material sei eine Arie aus „*Gli Stratagemî di Biantè*“ (1682) herausgegriffen, in welcher die Koloratur noch stärker vorwaltet, aber viel differenzierter angewandt wird.

Essieria: Tempestoso in furia il Mare,
 Mà la calma ritornerà.
 Il Destin le Sorti àmare
 In bel riso cangierà.

Tempe sto - so in furia il Ma - re ma la Cal - ma ri - tor - ne - ra ma la cal ma ri - tor - ne - ra de - stin Le sor ti a - ma - re in bel ri - so si can - gie - rà in bel ri - so si can - gie - rà.

Man beachte die feinen Unterschiede in der Koloratur bei *amare*, *calma* und *cangierà*.

Für Draghi bedeutet die Erreichung einer Ausgestaltung der Form aber nicht etwas Definitives, Starres, wie etwa in späterer Zeit die Handhabung der großen Da Capo-Arie, sondern er griff auch in späterer Zeit zu einfacheren Bildungen zurück, je nachdem ihn der Text inspirierte. In „Il riposo nei disturbi“ (1689) haben wir eine kleine Arienbildung,

Not-tur-ne mie schiere le fos-che ban-die-re Spie-ga - - te,span-de - - te Le fos-che ban-die-re Le fos-che ban-die-re spie-ga - - te span-de - - te

die sich in den bescheidensten Grenzen hält. Auch spätere Komponisten, ja selbst Badia, der bereits mitten in der Zeit der Blüte der Da Capo-Arie lebte, nehmen gelegentlich einfachere Formen auf. Badia z. B. greift noch im „Pentimento di Davide“ (1708) in einer kleinen Arie „Pentiti lagrime“ auf das einfachste Schema der Zweiteiligkeit A—A1

zurück, wobei A_1 sich von A nur durch den veränderten Modulationsgang unterscheidet; A moduliert zur Dominante, A_1 schließt in der Tonika.

Non Presto.

Pen

ti-ti la-gri-ma chie-di per-do-no che un cor piu mi-se-ro piu mi-se-ro del tuo non

v'è piu mi-se-ro del tuo del tuo non v'è Pen

Die dreiteilige Arie.

Die Entstehung der dreiteiligen Arie ist vorläufig noch in Dunkel gehüllt; jedenfalls hält wohl kaum jemand an der Fiktion fest, sie sei von Alessandro Scarlatti erfunden worden, wie man früher annahm. Selbst bei dem konservativen Draghi findet sich bereits 1672 in der Oper „*Sulpizia*“ eine Arie mit instrumentalen Zwischenspielen, deren erster Teil:

In fi-ne for-tu-na cangiando si v'è cangian-do si va'

breit angelegt ist, von einem kürzeren zweiten, B , abgelöst wird, worauf wieder A in verkürzter Form folgt. Im Strophenlied ist in der Regel der Mittelteil der ausgedehntere, hier der erste, und dadurch besteht eine Berechtigung, von einer „*Arie*“ und nicht einer Strophenform zu sprechen.

Im Strophenlied sind — wie man dies aus den mitgeteilten Beispielen ersehen konnte, die Wiederholungen refrainartig, und die Koloraturen stehen an den Halb- und Ganzschlüssen der Strophen. Die Zeilen 1, 3, 5 werden in der Regel nicht oder weniger häufig repetiert, als die Zeilen 2, 4, 6; die Schlußzeile vor allem wird meist zwei- bis dreimal ungekürzt gebracht z. B.

Se l'ardito
Nudo arciero
[: Non si irena :]
[: Tutt' il Mondo prigionero
Ei farà di sua catena. :] Fuoco eterno. Akt. I. Sc. 20.

In der Arie hingegen wird die erste Zeile meist als Thema aufgestellt, und der Eindringlichkeit halber sogleich wiederholt; häufig wird sie auch der Arie vorangestellt — Riemann nennt dies *Devise* — von einem instrumentalen Zwischenspiel unterbrochen, und dann erst wieder aufgenommen. Ein bereits voll entwickelter Typ der *Da Capo-Arie*

findet sich in der 14. Szene des II. Aktes von Draghis „*Chilonida*“ (1677). Das Ritornell bringt in den Violinen das Thema der Arie, welches von der Singstimme übernommen wird, hierauf folgen zwei Takte Zwischenspiel, in welchem der Baß die letzten Takte der Violinen wiederholt; hierauf wird der erste Gedanke des Textes „*Vorrei pur fingere* [: *di non amar* :]“ mit dreimaliger Wiederholung der Schlußworte gebracht. Das folgende instrumentale Zwischenspiel repetiert ebenfalls die Kadenztakte der Violinen, worauf „*di non amar*“ zum viertenmale als endgültiger Abschluß erscheint. Das Einleitungsritornell, erweitert um einen Nachsatz, der dem ersten Textgedanken entspricht, bildet den Abschluß des ersten Teiles. Der Mittelteil bringt den zweiten Gedanken „*Ma sempre più mi sento adstringere*“ [: *a sospirar*:], dessen Schlußworte dreimal wiederholt werden. Hierauf instrumentales Zwischenspiel und neuerliche Wiederholung des zweiten Gedankens mit Koloratur aus *sospirar*. Damit ist der zweite Teil beendet und das Da Capo des ersten beginnt. Die Form dieser Arie hat also folgendes Schema:

	Ritornell	Gesang	Zwischenspiel	Gesang	Zwischenspiel	Gesang	Ritornell
I.	A	A		A ₁		A	A ₁
	a b	a b	b	a ₁ [:b ₁ :]	b ₂	b ₂	a b a ₁ b ₁
II.	Gesang	Zwischenspiel	Gesang	I. Da Capo			
	B	d	B ₁				
	c [:d:]		e ₁ [:d ₁ :]				

Für die spätere Periode in Draghis Schaffen kann nachstehendes Beispiel als typisch angesehen werden.

The musical score shows a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "Co-me si pro-va", "Co-me si pro-va si pro-va fo-ro in fu-ci-na el fo-co", and "gio-va che piu laf-fi-na el fo-co gio-va che piu laf-fi-na".

Den Beginn macht ein kurzes instrumentales Ritornell, dann kommt entweder wie hier die erste Verszeile als Devise, worauf sich das Ritornell wiederholt oder es beginnt gleich die vokale Anlage des ersten Teiles. Der Mittelteil ist mit Koloraturen stärker bedacht, als der erste, auch loser gefügt. Hierauf folgt als Da Capo die Wiederholung des ersten Teiles. Übrigens findet sich dieser Typus auch anderwärts. Als Vertreter dieser Arienart sei z. B. bei G. A. Bernabei die Arie *Bella luce* im „*Trionfo d' Imeneo*“, Akt I, Szene 2, genannt.

Durch die lange Tätigkeit Draghis hat sich in Wien die Entfaltung der Arie ebenso verzögert, wie die der Ouvertüren. Erst nach 1700 schafft die Tätigkeit der nunmehr ans Ruder kommenden Musiker, vor allem der beiden Bononcini hier Wandel.

In diesen Jahren beginnt sich auch in Wien, vor allem im Sepolcro und Oratorium ein gediegener kontrapunktischer Stil heranzubilden. Die Stimmen setzen fugiert ein und entwickeln sich auch in den Zwischenspielen in polyphoner Führung; der Satz ist streng, ohne trocken zu sein.

Von dem Sepolcro und Oratorium greift diese Setzart auf die Trattenimenti per musica, auf die Festopern und Serenaten und endlich auch auf das Drama per musica über. Conti, Caldara und Fux handhaben diese polyphone Arienform mit virtuoser Leichtigkeit. Dennoch muß sie, die Berichte über die Aufführung der Krönungsoper „*Costanza e Fortezza*“ in Prag bezeugen dies, schon um 1723 altmodisch gewirkt haben, da eben die ganze Welt im Banne der leichten, graziösen Schreibart der Neapolitaner stand.

Mit den im vorstehenden angeführten Typen des Sololiedes und der Soloarie sind nur die Hauptformen berührt worden; erst eine eingehendere Behandlung dürfte eine Fülle kleiner formaler Varianten aufweisen und die Beziehungen der verschiedenen Formkreuzungen mit den italienischen Schulen klarlegen. Dazu wird es aber einer Reihe von Detailarbeiten bedürfen, die nicht nur bei uns, sondern vor allem in Italien geleistet werden müssen.

Die mehrstimmigen Gesangsformen.

Das Duett.

Das unübertroffene Muster eines formal geschlossen und dabei dramatisch aufs Lebendigste gestalteten Duettes besitzt die venetianische Oper im Schlußduett von Monteverdi „*Incoronazione di Poppea*“. Es ist für die Folgezeit richtunggebend gewesen, wenn auch die Übereinstimmung von ausgeglichener Form und bewegtem Inhalt kaum mehr erreicht wurde. Der stilistischen Vollendung dieses Stückes merkt man es an, daß es eine größere Zahl von Vorgängern gehabt haben muß. Dies bestätigt auch die Durchsicht der Opern Cavallis; vor allem der in Wien aufgeführte „*Egisto*“ (1642) ist reich an wirkungsvollen Duetten.

Besonders interessant ist das Duett zwischen Climene und Egisto (Ms. fol. 19 b), *Vendetta Amor*.

Clim.
Eg.
Ven-det-ta A-mor Ven-dett' A-mor Ven-det-ta due
Ven-det-ta A-mor Ven-det-ta A-mor Ven-det-ta A-mor Ven-det-ta due
co-ri in-a-mo-ra-ti, de-lu-si dis-prez-za-ti al tuo tro-no do-ra-to
co-ri in-a-mo-ra-ti, do-lu-si dis-prez-za-ti al tuo tro-no do-ra-to

Auch die Werke M. A. Cestis sind reich an Duetten, die zum Teil imitatorisch behandelt sind. Besonders wäre hier „*Nettuno e Flora festeggianti*“ (1666) anzuführen. In dem Duett der 2. Szene „*Bella Diva*“ beginnt der erste Sopran mit der Melodie; der zweite antwortet echoartig; dann vereinen sich beide Stimmen im C-Takt. Der

hierauf folgende Teil ($\frac{3}{4}$) „*Dinne pur*“ gemahnt deutlich an das Vorbild Monteverdis im Schlußduett der „*Incoronazione*“, u. zw. sowohl melodisch wie rhythmisch. Nun folgt wieder ein Mittelteil im c-Takt, worauf mit dem $\frac{3}{4}$ -Takt abgeschlossen wird. Dièse Form des ausgesprochenen Duets ist von dem Gesang „à 2“ zu unterscheiden, wie er bei Cavalli häufig in der A₁ vorkommt, daß ein Sänger eine Strophe singt, worauf ein zweiter mit der nächsten antwortet, wie etwa in der 10. Szene des II. Aktes des „*Giasone*“¹⁾. Ein derartiges Duett findet sich beispielsweise auch in der 2. Szene des II. Aktes der „*Disgrazie d' Amore*“ (1667) von Cesti. Dagegen steht wieder in der 3. Szene ein kunstvoll gearbeitetes Duett „*Di simili sensi*“, welches ebenfalls mit Wechselgesängen anhebt, bei der Stelle „*nel fuggirti*“ aber in eine schöne polyphone Führung der beiden Gesangstimmen und des Basso übergeht. Im „*Pomo d' oro*“ von Cesti verweise ich auf das Duett zwischen Proserpina und Pluto „*Che piangi amata sposa?*“ in der 2. Szene des I. Aktes (Denkm. d. Tonk. i. Ö., S. 54) und „*Per noi sol sereno*“ in der gleichen Szene (S. 62), zwischen Ganymed und Jupiter „*Al fin che son io?*“, I. Akt, 4. Szene (S. 70), zwischen Ennone und Paris „*O mia vita*“, I. Akt, 7. Szene (S. 86), welches von Rezitativen unterbrochen wird und in ein zweites „*Mio caro diletto*“ übergeht (S. 89), um nach der Erscheinung Merkurs in der 8. Szene seine Fortsetzung zu finden „*Ne vivo sicura*“ (S. 95). Auch im II. Akt steht in der 4. Szene ein Duett zwischen Ennone und Paris statt „*Solo d' Ennone son io*“ (S. 161), ebenso zwischen Alceste und Cecrops „*Cari affetti*“ in der 12. Szene des II. Aktes (S. 206), zwischen Adrast und einem Soldaten in der Schlußszene dieses Aktes „*Un huomo si ardito*“ (S. 224), zwischen Adrast und Alceste in der 4. Szene des IV. Aktes „*All' assalto*“ (S. 321). Es sind hier fast alle Möglichkeiten duettmäßiger Führung der Stimmen vereint, vom einfachsten Nacheinander an bis zum kompliziertesten Nebeneinander. Die Wiener Komponisten der Frühzeit der Oper haben mit der duettmäßigen Führung der Stimmen keine so reiche Abwechslung zu erzielen gewußt, wie die Venetianer; der Grund mag wohl zum großen Teil in der Farblosigkeit der Texte zu suchen sein, die einer dramatischen Komposition widerstanden. Erst Draghi sehen wir wieder im Vollbesitz der Mittel, mit dem Duett und anderen mehrstimmigen Formen zur Wirkung zu gelangen. Allerdings fehlt auch bei ihm den Duetten die wahre dramatische Belebung, wie wir sie noch bei Cesti im „*Pomo d' oro*“ finden, trotzdem wir es auch hier mit einer Festoper zu tun haben.

Die Behandlung der Stimmen ist jedenfalls bezüglich der kontrapunktischen Führung wesentlich einfacher als bei den Venetianern. Betrachten wir etwa nachstehendes Duett aus dem „*Perseo*“ (1669) von Draghi:

1) „*Studien*“, I., S. 72.



so haben wir hier eine Einfachheit der Führung der beiden Stimmen, die kaum über-
troffen werden kann.

Viel belebter ist bereits die Führung der Stimmen in dem Duett aus „*L' esclamar
a gran voce*“ (1689):



Die imitatorische Behandlung der Einsätze kommt noch deutlicher in dem kleinen
Zwiegesang aus „*Il teatro delle Passione humane*“ (1690) zum Ausdruck, die durch die
Passage von „*sciogliamo*“ noch unterstrichen ist.



Noch stärker tritt die polyphone Behandlung der Stimmen in dem Duett zwischen
Vesta und Virtù in der 19. Szene des Aktes von „*Il Fuoco Eterno*“ hervor: Beides sind
Sopranstimmen in der gleichen Lage; dies bestimmt die Führung der Stimmen.



Im allgemeinen kann man aber sagen, daß die Kunst des Duettgesanges, gerade in der Epoche Draghi, nicht in hoher Vollendung steht; sie hat ihre erste Glanzzeit zwischen 1640 und 1670 und hierauf wieder nach 1700; u. zw. beginnt das Duett in den kleinen dramatischen Formen in der Epoche Fux bis zu Gluck in Wien eine ganz bedeutende Rolle zu spielen. In dieser Epoche nimmt es die Form der Da Capo-Arie an und ist im Grunde nichts anderes als eine breiter angelegte, konzertante Arie für zwei Solostimmen. Die Vorbereitung dieser Art des Duettes, welche sich von der des 17. Jahrhunderts prinzipiell unterscheidet, läßt sich bereits bei M. A. Ziani nachweisen. Im Duett „*Cari lumi*“ in der Oper „*Caio Popillio*“ (1704) haben wir die durchkomponierte dreiteilige Arienform.

Largo ed attetuoso.
Viola da Gamba.

Valeria.
Ponilio. Pu-pil-le se-re-ne
Ca-ri Ca-ri Lu-mi

Das Ritornell wird wie bei Solo-Arien größeren Stils von einem konzertanten Instrument, in diesem Falle der Viola da Gamba, vorgetragen; hierauf setzen die beiden Singstimmen mit der Devise ein, worauf wieder die Viola in ihrem Solo fortfährt, um dann zur eigentlichen Arie überzuleiten.

Das Terzett und Quartett.

Die Verwendung von drei Solostimmen ist verhältnismäßig seltener, als die zweier, oder eines ganzen Chores; denn sie erfordert eine bedeutend größere Anlage als das Duett, bietet den Sängern auch mehr Schwierigkeiten, ohne die Fülle des Chores zu erreichen. Aber auch diese Form wurde von den Venetianern, besonders von Cesti, gepflegt; es sei nur an das Terzett der drei Göttinnen Venus, Minerva und Juno im I. Akte des „*Pomo d' oro*“ (S. 73) erinnert.

Venere.

Pallade. A chi si de-ve da-re? A chi si de-ve da-re? A chi a chi?
Giunone. A chi si de-ve da-re? A chi si de-ve da-re a chi?
Venere. A chi si de-ve da-re? A chi si de-ve da-re a chi?

welches nach Rezitativen im $\frac{3}{2}$ -Takt wieder aufgenommen wird.

Nò nò il Po - mo nò nò il Po - mo nò nò Al
 Nò nò il Po - mo nò nò il Po - mo nò nò Al trui
 Nò nò il Po - mo nò nò il Po - mo nò nò Al
 trui ce - der non vo nò nò non i - o
 ce - der non vo ce - der non vo nò nò non i - o
 trui ce - der non vo nò nò non i - o

Auch in „*Nettuno et Flora festeggiante*“ finden sich mehrstimmige, kunstvolle Gesänge, wie z. B. das Duett „*Ma del alta Margherita*“, welchem sich das Terzett „*Vaghi fiori*“ anschließt.

Bertali bringt in seinem Oratorium „*Le Strage degl' Innocenti* (1665) ein warm empfundenes und schön gesetztes Terzett:

Pian - ge - - - te oc - chi pian.ge.te oc -
 Pian - ge - - - te oc - chi pian - ge -
 Pian - ge - te oc - chi pian.ge -
 - chi pian - ge - te oc - chi pian.ge - te.
 - te pian - ge - te oc - chi pian - ge - te.
 - te pian - ge - te oc - chi pian - ge - te.

Bei dem Worte „*piangete*“ sind die schneidenden Dissonanzen der Einsätze und die chromatischen Wendungen durch den Text bedingt.

Im allgemeinen finden sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Terzette nicht allzuhäufig in Opern, dafür äußerst zahlreich in Sepolcren und Oratorien vor, wo sie die Stelle des Chores, der bei den internen Aufführungen am Gründonnerstag und Karfreitag am heiligen Grabe nicht zur Verwendung kam, einnahmen.

Draghi macht einerseits von der lyrischen Art des Terzettgesanges wie Bertali Gebrauch, andererseits auch von einer polyphonen, welche dem Charakter der Duette entspricht. Auch bei ihm sind die Terzette meist sehr knapp und prägnant gefaßt, wie etwa der Gesang der drei Stimmen im Sepolcro „*Il segno dell' humana salute*“ zu zeigen vermag.

Samaritana.
Vedova.
Cieco.

Se non pian - gi mio cor Se non pian gi mio cor sei ben
spe - ta - to sei ben spe - ta - to sei ben spe - ta - to.
ben spe - ta - to sei ben spe - ta - to to spe - ta - to.
ben spe - ta - to, spe - ta - to sei ben spe - ta - to to sei ben spe - ta - to.

Gewöhnlich sind es Maria, Maria Magdalena, Johannes der Täufer oder Nicodemus, deren Stimmen sich zu klagendem Gesange vereinen; es sei eines der kurzen Terzette aus einem Oratorium von Pederzuoli „*La sete di Christo*“ (1683) angeführt, nach dessen Schema in diesem und den anderen Werken eine große Zahl mehrstimmiger Vokalstücke gebildet sind.

B. Vag.
Ma Mad.
S. Giov.

E'l gui - der - don del - la pie - ta - vi - ren
E'l gui - der - don del - la pie - ta - vi - ren -
E'l gui - der - don del - la pie - ta - vi - ren -
da - E'l gui - der - don del - la pie - ta - vi - ren - da.
da E'l gui - der - don del - la pie - ta - vi - ren - da.
da E'l gui - der - don del - la pie - ta - vi - ren - da.

Nicht anders ist die Setzart, wenn, wie in diesem Werke mit Nicodemus, noch eine vierte Stimme hinzutritt. Sie ändert sich erst um 1700, wo sich ein sichtliches Nachlassen der Beherrschung polyphoner Vokalsätze bemerkbar macht, wie etwa in dem Sepolcro von C. A. Badia „*La sepoltura di Christo*“ (1706), dessen erste Takte hier folgen mögen.

Maddalena.

De le col - pei du - oi chio - di tra - he dal Si - gnor ch'e
S. Giovanni.

De le col - pei du - oi chio - di tra - he dal Si - gnor ch'e spen - to
Gioseffo.

De le col - pei du - oi chio - di tra - he
Nicodemo.

De le col - pei du - oi chio - di

spen - to co - me co - me l'In - di - ca pie - tra
co - me co - me l'In - di - ca pie - tra il pen - ti
dal Si - gnor ch'e spen - to co - me l'In - di - ca pie - tra
tra - he dal Si - gnor ch'e spen - to co - me l'In - di - ca pie - tra il

Aber auch in weltlichen Werken macht Badia von mehrstimmigen Sätzen, meist Terzetten, reichlichen Gebrauch. In „*La Gara de i Beni*“ (1702) z. B. sind es Natura, Virtù und Fortuna, die sich zu dreistimmigen kurzen, polyphon gehaltenen Vokalstücken zusammenschließen und gegenüber den Terzetten der früheren Zeit eine graziöse, anmutige Faktur aufweisen.

An anderer Stelle, in „*La concordia della Virtù*“ (1702) hat Badia das Terzett „*In regno si degno*“ bereits als Finale verwendet. Der erste Sopran trägt den Vordersatz der Melodie vor, die beiden anderen Stimmen, der zweite und dritte Sopran, antworten in Terzen. Dieses Terzett ist als Vorläufer der in der Epoche Fux-Caldara ausgebildeten Duett- und Terzett-Finale von Wichtigkeit.

Der Chor.

Die höfische Oper unterscheidet sich von der demokratischen venetianischen durch die obligate Verwendung des Chores. Man weiß, daß den venetianischen Bühnen die Mittel zur Pflege und Erhaltung eines geschulten Chores mangelten, und daß aus diesem Grunde die Komponisten ihre Opern demgemäß als Solooper anlegten, bei denen der Chor nur mit gelegentlichen Rufen oder in einfachster Führung beteiligt war. Cavalli hat nur in den für das Ausland geschriebenen Werken, dem „*Ercole*“ vor allem, dem Chore eine größere Rolle zugeordnet.

Cesti hingegen macht in seinen Wiener Opern und Festspielen vom Chore weitestgehenden Gebrauch. Und zwar nicht nur von dem Massenchor, sondern vor allem von dem Ensemblesingen von sechs bis acht Stimmen, wie wir es gleich zu Beginn des „*Pomò d'oro*“ finden, wo ein achtstimmiger Doppelchor den Prolog einleitet. Betrachtet man dann in „*Le Disgrazie d'Amore*“ (1667) den Chor der Tritonen „*O Bellezza crudel*“ mit seinem kunstvollen, abwechslungsreichen Aufbau, den außerordentlichen Ansprüchen, welche an die Geübtheit der Sänger gestellt werden, so muß man der Chortechnik am Wiener Hofe volle Anerkennung zollen. Diese Technik nimmt aber in der Folgezeit bedeutend ab. In den meisten dramatischen Werken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist der Chorsatz weniger polyphon, als einfach harmonisch, den Bedürfnissen der Szene entsprechend.

Wieder ist es die Ungenauigkeit der Notierung, die uns vielfach den Einblick in den Chorsatz bei Draghi verschließt. Er pflegt von den Chören oft nur die Oberstimme und den Baß aufzuzeichnen und überträgt die weitere Ausführung nicht in die Partitur, sondern nur in die Chorstimmen. Ebenso macht er es, wenn er mit fünf bis sechs Solostimmen zu tun hat, wie man der Oper „Gl' Argonauti“ (1682) entnehmen kann, wo sich in der Partitur folgende Abkürzung findet:

à 5

Hila.
Castore.
Tifi.
Polluce.
Telemone.

Ec - co - ci - u - ni - ti di vo - stre bra - mi ai gra - ti in vi - ti ai gra - ti in vi - ti

à 6

Hila.
Castore.
Hercule.
Tifi.
Polluce.
Telemone.

Sia mo pron - ti a' se - guir a se - guir ciò che vuoi tu ciò che vuoi tu

Auch in anderen Werken, ich erwähne nur noch das Sepolcro „*Il Terremoto*“ (1687) ist der Chor auf diese Weise skizziert, ohne ausgeführt zu sein. Nun ist dieser Umstand zu bedauern, denn was man in kirchlichen Werken an Chorsätzen von Draghi kennt, hat ein derartig hohes Niveau, daß man gerne auch von den Ensemblesätzen in den Opern und Oratorien mehr besitzen würde. Allerdings sind aus einzelnen Werken Chorsätze in voller Ausführung erhalten, an denen man die Vielgestaltigkeit der Faktur beobachten kann. Wie wirkungsvoll ist z. B. der achtstimmige Doppelchor in „*Psiche cercando Amore*“ (1685) mit dem echoartigen Wechsel der Chöre zu Beginn, den solistischen Stimmführungen im Mittelteil und der Vereinigung beider Chöre im Schlußteil durchgeführt. In „*La vita nella Morte*“ (1685) wiederum ist ein meisterhafter fünfstimmiger Chor mit Instrumentalbegleitung in den Ritornellen, u. zw. 3 Violoncelli, 2 Violen da Gamba und Orgel.

Im „*Specchio storico*“ (1688) ist ein sechsstimmiger Schlußchor durch Solisten ausgeführt — Historia, Hebe (Sopran), Volupia (Alt), Anubi, Fidio (Tenor), Uranio (Baß) mit Instrumentalbegleitung. In „*I Pianeti benigni*“ (1689) ein Coro à 10, d. h. 2 Chöre zu 4 Stimmen, mit 2 obligaten Violinen.

Vom dem achtstimmigen Doppelchor zum Schlusse von „*Il Riposo nelli disturbi*“ (1689) ist bereits früher anlässlich der Instrumentation die Rede gewesen; Neuhaus hat ihn eingehend behandelt. Ein kurzer, aber packend dramatischer Chor von 9 Solostimmen, von denen zuerst 3 mit Flöten, dann 3 mit Laute und Chitarra, dann wieder 3 mit Begleitung aller Instrumente und zum Schlusse alle 9 Stimmen mit voller Begleitung einsetzen, findet sich in „*Il Teatro delle Passioni Humani*“ (1690).

Ein von den angeführten Arten gänzlich verschiedener Typus, ein tanzliedartiger fünfstimmiger Chor „*Sia pur lieto ogni Core*“ steht in „*Il Pellegrinaggio delle Grazie*“ (1691), doch auch hier versteht es Draghi, durch imitatorische Einsätze im Mittelteil Abwechslung hervorzurufen. Endlich sei noch der Schlußchor aus „*Il libro con sette sigilli*“ (1694) vermerkt, der von sechs Soli gesungen wird.

Neben Draghi als Chorkomponisten wären Schmelzer und F. T. Richter zu nennen, die ebenfalls bedeutende Leistungen hervorgebracht haben. Man sehe sich nur daraufhin den Anfang des Chores „*S'ella veglia non s'annoia*“ aus dem „*Istro ossequioso*“ (1694) von Richter an. Er ist fünfstimmig mit fugierten Einsätzen der einzelnen Stimmen, die auch im weiteren Verlaufe ihre polyphone Führung beibehalten. Der Basso Continuo wird nur in den ersten Takten selbständig behandelt, dann vereinigt er sich mit dem Chorbasse.

Sel - la ve-glia non s'an-no - i S'el-la dor-me non si do-sti non
 S'el - la ve-glia non s'an - no - i S'el-la dor-me non si de - sti
 S'el - la ve-glia non s'an
 S'el - la

Sel - la ve-glia non s'an-no - i non s'an-no - i S'el-la dor-me non s
 non si de - sti S'el - la ve-glia non sianno - i S'el-l
 ti non si de - stin S'el - la ve-glia non sianno S'el - la
 noi s'el-la dor-me no si de - stin S'el-la ve-glia non sianno - i S'el-la dor-me non s
 ve-glia non s'an-no - i S'el-la ve - glia non s'an - no - i S'el-l

Diese genaue Art des Chorsatzes wird dann in der Oper und im Oratorium nach 1700, dort, wo nicht nach französischer Art Tanzchöre verwendet werden, ausgebildet und führt, besonders im Oratorium zu einer Höhe der Chorstechnik, wie man sie in den gewaltigen Chören eines Händel bewundern kann. Dieser Chorstil wird schon bei M. A. Ziani gepflegt, in dessen Oratorium „*Il sacrificio d' Abramo*“ 1707 sich der Chor befindet, dessen Anfang hier folgt:

O fe - li - ce u - man de - lit - to
 Che a pur - gar lan - ti - ca of - fe
 Che a pur - gar lan - ti - ca of - fo -
 O fe -

O fe - li - ce u - man - de - lit - to Che a pur -
 - sa o fe - li - ce u - man fe - li - ce u - man
 li - ce u - man de - lit - to che a pur - gar lan - ti - ca of - fe - sa

Im allgemeinen läßt sich betreffs des Chorsatzes in den Opern und Oratorien im Vergleich zu den anderen Gesangsformen, welche sich in aufsteigender Linie entwickeln, sagen, daß — von wenigen Ausnahmen abgesehen — eine ziemliche Einförmigkeit vorwaltet. Denn der Chor in der dramatischen Musik stellt den Niedergang einer früher hochentwickelten Kunstübung dar; es ist die der Szene angepaßte Form eines mehr epischen Ausdrucksmittels. Nur vereinzelt kommen Chöre vor, die aus dem Geist der Szene erfunden sind und durch eigenartige Zusammenstellung der Stimmen auffallen; es sind dies vor allem die Chöre der Dämonen, Zyklopen und der Tritonen, die sehr beliebt sind. Im „*Fuoco eterno*“ steht ein Chorsatz für 4 Bässe; Vulkan und drei Zyklopen hämmern einen Pfeil mit den Worten „*Come battuto ferro infiammato*“. Er beginnt rein akkordlich, geht aber nach den angeführten Worten in eine leicht imitative Schreibart über:

The image shows a musical score for a four-part bass choir. It consists of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has five staves. The lyrics are written below the notes. The music is in a minor key and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are: "spar - ge spar-ge fa - vil - le" and "le fa - vil - le".

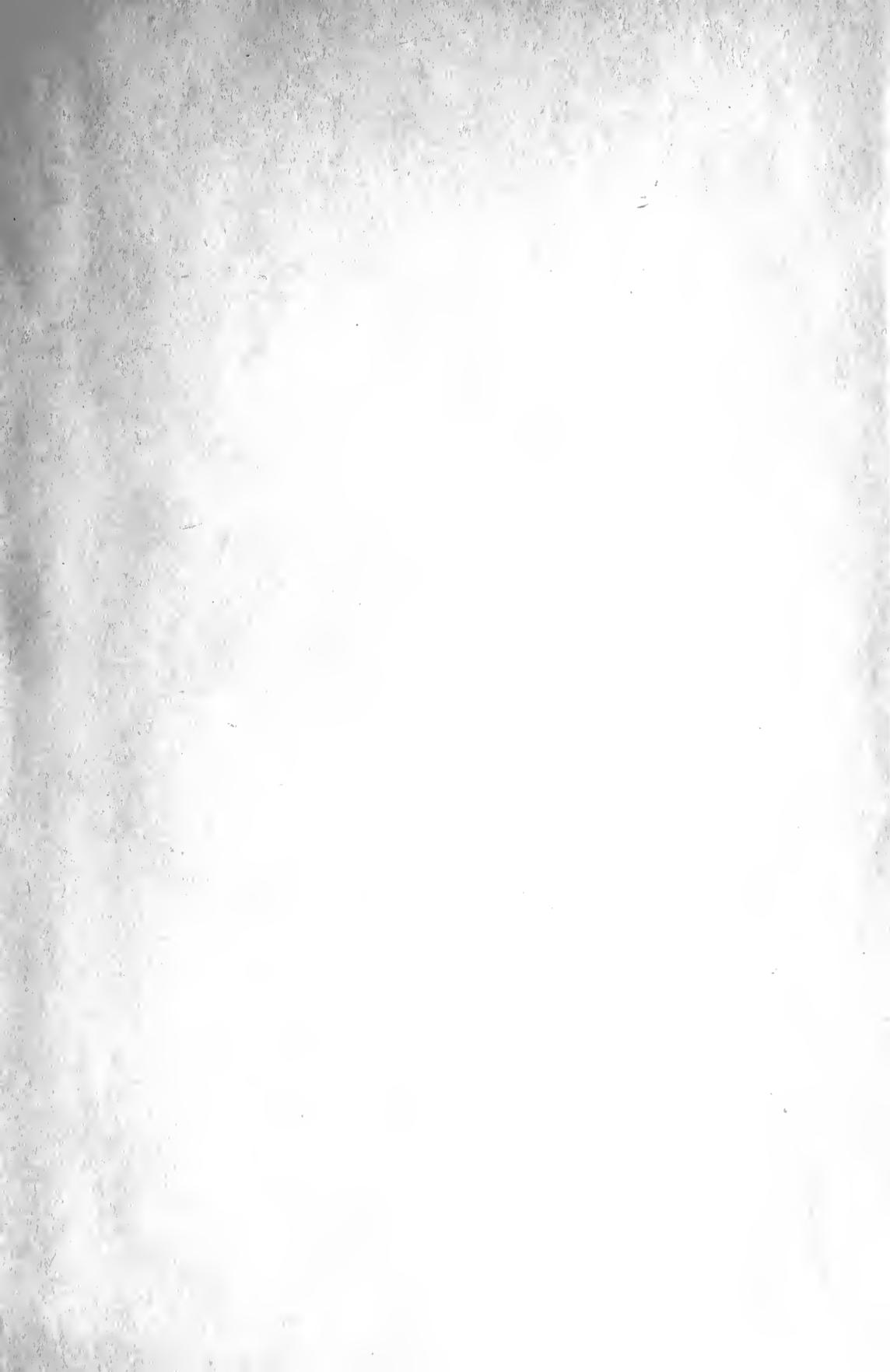
Ein für die gleiche Besetzung geschriebener Chor der Dämonen findet sich in dem Oratorium „*S. Elena*“ (1683) von Pederzuoli; er ist nur lange nicht so polyphon wie der erstere, wie überhaupt Pederzuoli wesentlich einfacher schreibt als Draghi.

* * *

Fassen wir nun kurz die im Verlaufe der Untersuchungen über die instrumentalen und vokalen Formen in Oper und Oratorium gemachten Beobachtungen zusammen, so kommen wir zu folgenden Ergebnissen. Die Zeit zwischen 1660 und 1708 stellt in der Geschichte der dramatischen Musik in Wien formal die bedeutsamste Periode dar; sie bedeutet das Aufgeben derjenigen Prinzipien, um derentwillen das Drama per musica ins Leben gerufen worden war, und die Anpassung der dramatischen Musik an die Be-

dürfnisse des Staates und der Kirche, demgemäß einen Umwandlungsprozeß, der vor allem soziologisch erfaßt werden muß. Die dramatische Musik, die in Italien in erster Linie für das Bürgertum geschrieben wurde, ist in Wien und den anderen großen Städten Süddeutschlands eine höfische Kunst. Aus diesem Grunde ist sie konservativer in der Haltung, breiter und massiger in der Faktur als die Oper in Italien; daher beobachten wir hier ein längeres Festhalten an den älteren und ein um Jahrzehnte verzögertes Aufgreifen der neuen Formen, trotzdem infolge des regen Verkehrs mit Italien auch rein italienische Werke nach Wien kamen und hier aufgeführt wurden, so daß man genaue Kenntnis von dem hatte, was in Italien modern war.

Um 1700 beginnt erst der neapolitanische Stil sich in Wien einzubürgern — aber auf dem Umwege über Venedig. So entsteht eine ganz eigenartige Mischung, die für die Entwicklung der dramatischen Musik in Wien äußerst günstig war; die Zeit von 1700 bis 1708 stellt diesen eigentlichen Umwandlungsprozeß dar, in dem eine Fülle bedeutender Werke durch das Zusammenwirken von M. A. Ziani und der beiden Bononcini entstehen. Sie sind die Musiker, welche für Fux, Caldara und Conti die Vorbedingungen schaffen, kraft deren sich Oper und Oratorium zwischen 1710 und 1740 in bedeutender Weise entfalten konnte.



782 W450



MUSIC

Wellezz, Egon
Die Opern und Oratorien in Wien von 1660

ML 1723.8 .V62 W4

Wellezz, Egon, 1885-1974.

Die Opern und Oratorien in
Wien von 1660-1708

ML 1723.8 .V62 W4
Wellezz, Egon, 1885-1974.
Die Opern und Oratorien in
Wien von 1660-1708

