

Freie Referate 15

Oper des 18. Jahrhunderts

Norbert Dubowy

Zur Morphologie des «dramma per musica» Die Doppelarie bei Alessandro Scarlatti und seinen Zeitgenossen

Seit der Kritik, die von der Arcadia gegen das zeitgenössische «dramma per musica» vorgebracht wurde, lastet über der Oper des ausgehenden 17. Jahrhunderts das Verdikt des Ungeordneten und Unmäßigen. Trotz des Wohlwollens, das die Oper jenes Jahrhunderts seit einiger Zeit in der Forschung genießt, hat sich das Urteil im Kern bis heute gehalten. Wo die Oper des ausgehenden 17. Jahrhunderts zum Gegenstand der Forschung gemacht wird, geschieht dies — offen oder verdeckt — meist unter einer entwicklungsgeschichtlichen Perspektive, die sich an Denkmustern orientiert, die am Musiktheater des 18. Jahrhunderts gewonnen sind. Unter diesem Blickwinkel erscheint die Oper um 1700 zwangsläufig als etwas Rohes und Unfertiges, etwas allenfalls Im-Werden-Begriffenes, das erst nach der «Erlösung» durch die «Reform» Zeno's und seiner Mitstreiter den Weg zu einer höheren dramatischen Daseinsform findet.

Zugegeben, 25 Szenen und 30 Arien pro Akt, verwickelte Handlungsabläufe, unlogische oder — um einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Kritik zu gebrauchen — «unwahrscheinliche» (inverosimili) Wendungen, ein Wust an, wie es scheint, dramaturgisch überflüssigen Szenen, all dies erleichtert nicht den Zugang. Mehr noch als die Schöpfungen anderer Epochen scheinen sich Dramatik und Gestaltungsweise dieser Opern gegen ein Verständnis zu versperren. Aber es steht natürlich außer Frage, daß auch das vorreformerische «dramma per musica» in irgendeiner Weise strukturiert und nach bestimmten Grundsätzen konstruiert ist. Wie die verschiedenen metrischen und sprachlichen Strukturen, Formen und Glieder, die das Repertoire der Librettisten ausmachen, zum Dramentext zusammengefügt sind, wie sich diese zu Gegenstand und Handlung des Dramas verhalten, und in welcher Weise sich schließlich die Komponisten den Vorgaben des Textes stellen, bedarf größtenteils noch der Klärung. In diesem Zusammenhang sei auf ein einzelnes Element, gleichsam einen Baustein der musikdramatischen Sprache der Oper bis und um 1700 aufmerksam gemacht: die Doppelarie. Das Phänomen der Doppelarie macht deutlich, in welcher Weise und mit welchem Bewußtsein Librettisten und Komponisten die musikalische Form der Arie in den Dienst des Dramas stellen konnten; mit ihrer Hilfe war es möglich, die Handlungs- und Personenstruktur plastisch hervorzuheben und die dramatische Situation zu klären. Die wenigen Fallbeispiele, die hier gegeben werden sollen, können eine Typologie der Verwendung der Doppelarie lediglich andeuten. Anhand von Kompositionen Alessandro Scarlattis und seiner italienischen Zeitgenossen kann zweierlei gezeigt werden, zum einen die traditionelle Gestaltung der Doppelarie, die sich im blanken Strophenprinzip erschöpft, zum anderen aber auch die Versuche ihrer Überwindung durch variative Momente, ein Aufspüren der inneren Dialogstruktur und eine immer stärker werdende Anlehnung an das Duett.

Der Begriff «Doppelarie» ist weder historisch belegt, noch gehört er zum geläufigen terminologischen Repertoire der Musikwissenschaft, doch halte ich ihn für sachlich angemessen und vertretbar.¹ Was eine Doppelarie ist, kann von zwei Seiten beschrieben werden. Aus der Perspektive des Textes gesehen, handelt es sich um zwei Strophen, die zwei verschiedenen Personen in den Mund gelegt sind. Vom Blickwinkel der Musik aus betrachtet, ist nur eine einzige Arie vorhanden, die zweimal, meist direkt hintereinander gesungen wird. Dies ist am einfachsten dort möglich, wo die beiden Sänger die gleiche Stimmlage haben, doch ist dies keineswegs Bedingung.

Daß es sich bei einer Arie um eine Doppelarie handelt, hat keinerlei unmittelbare Auswirkung auf ihre Form, die in der Regel die der Dacapo-Arie ist. Damit sind dem Schicksal der Doppelarie jedoch gewissermaßen natür-

¹ Bei Scarlatti findet sich die Bezeichnung «aria a due voci», die sich jedoch sowohl auf Doppelarien, wie auch auf Duette beziehen kann; vgl. die Doppelarie «Come va di fiore in fiore — Ma qual pena ha l'alma mia» aus *La caduta de' Decemviri* (*The Operas of Alessandro Scarlatti*, Vol. VI: *La caduta de' Decemviri*, hrsg. von Hermine Weigel Williams, Cambridge/Mass. 1980, Nr. 22) und das Duett «Ancor il sen mi palpita / Ancor mi batte il cor» aus *Eraclea* (*The Operas of Alessandro Scarlatti*, Vol. I: *Eraclea*, hrsg. von Donald Jay Grout, Cambridge/Mass. 1974, Nr. 2).

liche Grenzen gesetzt; da die Arie sich in nichts von den anderen Arien der gleichen Oper unterscheidet, also auch nicht in Form und Länge, muß sie als Gestaltungsmittel entfallen, sobald sich die Aufführungsdauer der Einzelarie der 5-Minuten-Grenze nähert. Das heißt konkret, daß nach 1700 aus diesem und anderen Gründen, die Doppelarie selten wird.

Das Prinzip, die Strophen einer Aria oder Canzonetta im Wechsel von zwei oder mehr Personen singen zu lassen, ist uralte und wurde in der Oper von frühester Zeit an verwendet. Auffällig wird die Paarbildung von Arien, also die Doppelarie, in Opern der 70er Jahre, zu einem Zeitpunkt also, da einerseits der Publikumswunsch nach Vermehrung der Arien in der Oper wächst und andererseits auf Seiten der Librettisten und Komponisten die Reflexion über die poetischen Grundlagen der Gattung und über die konkrete Verbindung und Handhabung ihrer musikdramatischen Darstellungsmittel zunimmt. Die Doppelarie mag daher zunächst als Möglichkeit der Vergrößerung der Arienzahl in der Oper angesehen worden sein, die zudem die Gelegenheit bot, zwei Sänger im unmittelbaren Vergleich nacheinander zu hören. Die Stellen in der Oper, an denen dies geschieht, sind jedoch keineswegs willkürlich gewählt, sondern sie unterliegen präzisen poetischen und dramaturgischen Absichten. Ich möchte hier drei Fälle vorstellen: 1. Verlängerung eines stabilen Zustands, 2. symbolische Kopplung von Paaren, 3. Parallelität von Handlungen und Gefühlen.

1.

Zum Prinzip des Dramatischen gehört der Konflikt, die Verkomplizierung, Problematisierung der Situation. Eine Standardlösung, die das Drama in Gang setzt, ist der Auftritt eines *messaggero*, der die Unglücksbotschaft überbringt, und eine Umwandlung von einer stabilen in eine instabile Situation bewirkt. Die Librettistik des 17. Jahrhunderts nimmt in vielen Fällen eine Erzählhaltung ein, die bestimmte Zustände — darunter vor allem die besagten stabilen Situationen — gern in *scene non essenziali*, also in nicht wesentlichen Szenen ausmalt. Nicht zufällig finden sich Doppelarien am Anfang vieler Opern, wo sie einen Augenblick des Friedens illustrieren, bevor das Ereignis eintritt, das die Situation in ihr Gegenteil verkehrt. Dergestalt ist auch der Beginn des *Massimo Puppieno* (1685) von Aurelio Aureli²:

I. Akt, Szene 1

Anfiteatro in Laurento illuminato in tempo di notte dove al lume di molte faci deve seguire famoso torneo [...]

Puppieno, Claudia assisi in trono [...], cavalieri, popolo

Puppieno: Notte cara e bramata
Pur al fin tu giungesti;
Teco pur conducesti
L'ore, ch'io sospirai.
Febo asconda i suoi bei rai,
Ch'io non curo i suoi splendori,
Se tra foschi e amici orrori
Godo del mio bel sol la luce amata.
Notte cara &c.

Claudia: Sposo caro, e adorato,
Dolce ardor del mio core,
Con la sua benda Amore
L'alme nostre incateni.
Rechi a noi giorni sereni
Imeneo con lieta face,
E fiorir faccia la pace
Gli olivi suoi sul serto tuo gemmato.
Sposo caro &c.

Puppieno: Dall'Africa abbronzata [...]

Puppieno

Not-te ca-ra, not-te ca-ra, ca-ra e bra-ma-to pur al fin tu giun-ge-sti

Claudia

Spo-so ca-ro, Spo-so ca-ro, ca-ro e a-do-ra-to dol-ce ar-dor del mio co-re

Nach der Partitur in Pesaro, Biblioteca del Conservatorio (Rari Ms.I.17), f. 3-4^v

2 Nach dem Libretto Venedig 1685. Szenenanweisungen und Rezitative in diesem und den folgenden Beispielen jeweils gekürzt.

Die Szene schildert ein Fest, das Puppiano anlässlich des Sieges über Massimino und der Hochzeit mit Claudia veranstaltet, das aber in Szene 2 mit dem Auftritt des Unglücksboten Flavio jäh unterbrochen wird. Betrachtet man den Text, stellt man mit Verwunderung fest, wie wenig sich die Partner zu sagen haben: Puppiano erwähnt im zweiten Teil seiner Strophe Claudia, ohne diese allerdings wirklich anzusprechen. Claudia antwortet ihrerseits mit «Sposo caro e adorato»; der inhaltliche Hauptakzent der Strophen liegt jedoch auf der «Notte cara e bramata», dem in Gestalt des Imeneo repräsentierten Hochzeitsfest und der Vorstellung von Glück (giorni sereni) und Frieden (pace). Der Sinn dieser beiden Strophen ist also weniger der eines Liebesdialogs, als der einer auf zwei Personen und Strophen aufgeteilten Introduction, eine Einführung in Zeit und Umstände der Zusammenkunft, sowie eine Schilderung eines stabilen und friedvollen Zustandes. Der straffe, wenig anmutige Rhythmus in der Erstvertonung der Arie durch Carlo Pallavicino (1685) läßt an eine choreographische Vorstellung, beispielsweise den Einzug des Volkes denken.

In Alessandro Scarlattis Version des *Massimo Puppiano* (1695)³ ist die Doppelarie — hier als «Aria a 2 voci» bezeichnet — unverändert beibehalten. Trotz eines ebenfalls streng durchgehaltenen gehenden Basses ist die Bewegung weitaus fließender, die Melodik weicher, wodurch einerseits die Atmosphäre und andererseits die affektive Beziehung zwischen Puppiano und Claudia betont werden.

2.

Das barocke «dramma per musica» arbeitet, wie allgemein bekannt ist, mit verschiedenen Handlungssträngen, mit verwickelten Haupt- und Nebenhandlungen, die in der Regel von zwei oder mehr Paaren getragen werden. Um diese Paare ins Drama einzuführen, wird häufig die Doppelarie verwendet. Diese Funktion zeigt sich auch im vorangegangenen Beispiel aus *Massimo Puppiano*, noch klarer ist sie aber in Matteo Noris' *Flavio Cuniberto* (1682):

I. Akt, Szene 1

Giardino nella casa di Ugone; da piccola porticella esce Teodata accompagnata fuori dalle proprie stanze da Vitige.

Vitige:	Fra i ciechi orror notturni Partirò inosservato.	Teodata:	Almen se tu mi lasci Ricordati di me.
Teodata:	Vitige.		Quest'ombre idolo mio Le tenebre d'oblio
Vitige:	Mio tesoro.		Non siano a la tua fè.
Teodata:	O Dio, tu parti?		Per te s'io vivo e spiro
Vitige:	Parto sì; ma l'alma mia Tutta dal piè diversa Ella farà la via.	Vitige:	Sei l'alba de miei dì. Tuo fulgido sembiante Col dardo il nume
Teodata:	Dolce mio ben, mia spene.		Ne l'anima scolpi.
Vitige:	Anima e vita. [...]	infante	[...]

Teodata

Vitige

Anonyme Partitur in Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Cod. 18 642), f. 8-10

Als erste treten in dieser Oper die Personen der Nebenhandlung Vitige und Teodata auf und zwar in einer knappen nächtlichen Szene. Sie ist gerade so lange, daß der Zuschauer erfährt: Die beiden pflegen — im Schatten der Nacht — eine illegitime Verbindung. Die Szene ist zugleich eine Abschiedsszene. Der Moment des Abschieds vollzieht sich in einer Doppelarie «Almen se tu mi lasci — Per te s'io vivo e spiro», in der sich beide durch die

3 Alessandro Scarlatti, *The Operas of Alessandro Scarlatti*, Vol. V: *Massimo Puppiano*, hrsg. von Colin Slim, Cambridge/Mass. 1979, Nr. 1a und b.

Identität ihrer Arien als Paar ausweisen. Neben diesem illegitimen Paar tritt in der Haupthandlung ein zweites Paar, Guido und Emilia, auf. Ihre Verbindung ist legitim und sie wird im gleißenden Licht eines Hochzeitsfestes inszeniert (I. Akt, Szene 3-7). Um Guido und Emilia als Paar vorzustellen, greift Noris zum gleichen Mittel wie zuvor bei Vitige und Teodata, er läßt beide eine Doppelarie singen (Szene 6: «Bianca man — Bella man»). Der Gegensatz von Haupt- und Nebenhandlung, die Schwarz-Weiß-Malerei von offener und heimlicher, ehren- und unehrenhafter Verbindung, von Trennung und Vereinigung wird durch die Verwendung des identischen Mittels der Doppelarie nicht etwa verwischt, sondern im Gegenteil noch pointiert.

In Partenios Vertonung von 1682 steht die Doppelarie von Teodata und Vitige im 3/2-Takt, der den Charakter älterer Abschiedsduette aufgreift. Da Teodata von einem Alt, Vitige hingegen von einem Sopran gesungen werden, wiederholt Partenio die erste Arie, die in e-Moll steht, eine Quarte höher in a-Moll.

Scarlatti geht in seiner Version von 1693 wiederum stärker auf den Textinhalt und das Verhältnis der Gestalten zueinander ein und formuliert die erste Arie — vor allem durch die Wiederholung des punktierten «ricordati» — als eine drängende Bitte. Da bei Scarlatti beide Rollen Sopranpartien sind, bestünde kein Grund, die zweite Arie zu transponieren. Indem Scarlatti aber Teodatas in h-Moll stehende Arie durch Vitige in G-Dur (und rhythmisch leicht verändert) wiederholen läßt, hebt er den im Text angelegten affirmativen Zug der zweiten Strophe hervor. Aus dem blanken Parallelismus der venezianischen Version wird bei ihm eine wirkliche Wechselrede aus Bitte und Erhörung.

Teodata

Al-men se tu mi la - sci, se tu mi la - sci ri-cor-da-ti di me, ri-cor-da-ti, ri - cor - da-ti

Vitige

Per te s'io vi-vo e spi - ro, s'io vi-vo e spi - ro_ sei l'al - ba de miei di, sei l'al - ba, sei l'al - ba

Nach der Partitur in Oxford, Christ Church College (MS 989), f. 4-5. Instrumentalbegleitung der zweiten Strophe analog zur ersten.

3.

Um dem durch die Musik abgelenkten Hörer den Text in faßlicher Form darzubieten, bedienen sich die Librettisten oft einfacher Wiederholungen und Steigerungen, Vergleiche und Analogien. Dazu der dritte Fall, Apostolo Zenos und Pietro Pariatis *Antioco* in der Vertonung durch Francesco Gasparini von 1705, zu einem Zeitpunkt also, da Doppelarien bereits höchst selten sind. Und in der Tat ist die Doppelarie «Per gloria di mia fe — Per fasto de l'amar» von Argene und Stratonica in der zwölften Szene des dritten Akts der einzige Fall in der gesamten Oper.

III. Akt, Szene 12

Sala d'Imeneo illuminata

Stratonica:	Più non m'ascondo. Antioco sfortunato Chiama l'alma su'l labbro. Argene, io l'amo. [...]	Argene:	Per gloria di mia fè Non voglio altra mercè, che la sua vita. Farò tacer l'amor, Perchè solo il dolor mi renda ardità. Per gloria &c.
Argene:	Misera somiglianza D'affetti e di desio! Anch'io l'adoro, e vivo il bramo anch'io. [...]	Stratonica:	Per fasto de l'amar Si perda il mio sperar, non il mio bene. Avrò qualche piacer, Se nasce il suo goder da le mie pene. Per fasto &c.

Die beiden weiblichen Hauptfiguren des Dramas verbindet keine gegenseitige affektive Beziehung; sie sind kein Paar, sondern Rivalinnen. Beide lieben Antioco, den Sohn des syrischen Königs Seleuco. Antioco erwidert die Liebe Stratonicas, doch wurde diese bereits von Seleuco zur Frau erwählt. Der daraus resultierende Vater-Sohn-Konflikt spitzt sich bis zum drohenden Todesurteil für Antioco zu. Dieses zu verhindern, sind beide Frauen bereit, auf Antioco zu verzichten. Der Entschluß fällt in dem der Doppelarie vorangehenden Rezitativ. Die Arien nehmen keine reflektierende oder grüblerische Haltung⁴ ein, sondern sind reiner Ausdruck der gemeinsamen Position. Gasparini gestaltet sie daher schlank, fast tänzerisch und keineswegs pathetisch. Dabei wiederholt er die Arie nicht wörtlich, sondern variiert den Baß, was bei der zweiten Strophe zu einer kanonischen Führung von Singstimme und Baß führt. Dieselben Gefühle und Absichten werden durch die Identität der Arien symbolisch unterstrichen. Diese Szene markiert den Schnittpunkt von Haupt- und Nebenhandlung kurz vor der endgültigen Lösung des Konflikts, die schließlich durch den Verzicht Seleucos erreicht wird.

Argene

Per glo-ria di mia fè non vo-glio al-tra mer-cè che la sua vi-ta, che la sua vi-ta.

Stratonica

Per fe-sto de l'a-mar si per-da il mio spe-rar non il mio be-ne, non il mio be-ne.

Nach der Partitur in Wien, Österreichische Nationalbibliothek (S.A.68.B.22), Nr. 85. Die Arien sind von kurzen Ritornellen gerahmt. Die Singstimme wird von den Violinen verdoppelt, der Baß von der Viola

Bei allen Erörterungen über die Doppelarie steht unausgesprochen die Frage nach dem Duett im Hintergrund. Vielen Doppelarien liegt ein mehr oder weniger deutliches Dialog-Prinzip zugrunde, das sich als bipolare, zeitlich auseinandergezogene Rede- und Gegenrede artikuliert. Daß also die Doppelarie in gewisser Weise als Stellvertreter des Duetts empfunden werden kann, erscheint verständlich, und diese Auffassung wird durch die musikalische Entwicklung und Behandlung durchaus bestätigt. Die zuvor gezeigten Beispiele zeigen stellvertretend die Grundlinie der Entwicklung von einem einfachen Nebeneinander zu einer Gegenüberstellung und schließlich zur Verschmelzung der Arien. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang die Behandlung der Doppelarie «Vago sei, volto amoroso — Sento anch'io nel mio tormento» aus Zeno's *Griselda* (Akt I, Szene 8) in der Vertonung durch Antonio Maria Bononcini (1718), wo das Schema der Doppelarie durch ein abschließendes Übereinanderlegen der B-Teile beider Arien zum tatsächlichen Duett erweitert ist.⁵ Die Nähe von Doppelarie und Duett können auch die Fälle demonstrieren, wo die Stelle im Drama, die ursprünglich von einer Doppelarie besetzt war, in einer jüngeren Version durch ein Duett ausgefüllt ist. Dies ist etwa in der ersten Szene des *Flavio*

4 Ganz im Gegensatz zu Seleucos «Dammi, Amor, dammi consiglio» in der unmittelbar vorangehenden Szene.

5 Siehe Handschrift Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Mus. MS 2185), f. 62-66v. Faksimile in: *Italian Opera, 1640-1770*, Vol. 21, hrsg. von Howard Mayer Brown, New York/London 1977; Libretto in: *Italian Opera Librettos, 1640-1770*, Vol. VI, hrsg. von Howard Mayer Brown, New York/London 1979; eine Interpretation der Szene bei Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979, S. 87-88.

Cuniberto der Fall, die zuvor besprochen wurde: Im *Flavio re de Longobardi* von 1723 haben Händel und sein Textbearbeiter Nicola Haym⁶ die mittlerweile nicht mehr zeitgemäße Doppelarie gestrichen und durch das Duett «Ricordati mio ben, che se da me tu parti» ersetzt, das den Affekt der einstigen Doppelarie aufgreift.⁷

Problematisch ist die Frage, warum die Oper des hier betrachteten Zeitraums nicht von vorneherein mehr Gebrauch von Duetten gemacht hat. Tatsache ist, daß die ältere Librettistik — und hier vor allem die norditalienische — nur selten eine ausgeprägte Textstruktur für das Duett vorweist oder entwickelt hat. Der Gründe gibt es hier viele: einerseits die durch den musikalischen Geschmack geprägten Konzentration auf die Soloarie, oder ein anderes musikdramatisches Zeitempfinden, das auf Simultaneität des Duetts weniger Wert legte. Andererseits muß gesagt werden, daß hinter der äußerst variablen Doppelarie Möglichkeiten stecken, die das Duett nicht oder noch nicht hatte: das plakative Herausstreichen von Korrespondenzen und Analogien. Eine Librettistik, die sich der Doppelarie bedient, wendet sich an ein Publikum, das gewöhnt und in der Lage ist, Personenkonstellationen und Situationen zu erfassen, ein Publikum, das Analogien und die von ihnen ausgehende Symbolkraft versteht, oder aber eine solche als Orientierungshilfe erwartet. Daß sich die Textdichter dabei der in erster Linie musikalischen Gattung «Arie» zu Klärung der dramaturgischen Situation bedienen, zeigt, wie sehr das Drama tatsächlich zum «dramma per musica» geworden ist.

(Universität Heidelberg)

6 Vorlage *Flavio Cuniberto*, Rom 1696; die Texte beider Libretti in: *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti (Quaderni della rivista italiana di musicologia 26)*, hrsg. von Lorenzo Bianconi, Vol. I*, S. 301-323 und Vol. I**, S. 230-283, Florenz 1992.

7 Georg Friedrich Händel, *Kritische Gesamtausgabe (Hallische Händel-Ausgabe) II*, 13: *Flavio, re de' Langobardi*, hrsg. von J. Merrill Knapp, Kassel/Basel 1993, S. 11-16.