

Alexandra Denzer

## Die Entwicklung der italienischen Opernarie im 17. Jahrhundert

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –  
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

Alexandra Denzer

## Die Entwicklung der italienischen Opernarien im 17. Jahrhundert

Das 17. Jahrhundert stellt bis heute lediglich ein Randgebiet der musikwissenschaftlichen Forschung dar. So findet auch die italienische Oper jener Tage nach wie vor nur punktuell Eingang in die theoretischen wie praktischen Auseinandersetzungen, trotzdem sie das Fundament einer Gattung bildet, deren noch immer andauernde Popularität im seicento ihren Ursprung nahm. Gerade die Arie als ihr musikalisches Zentrum trat hier ihren Siegeszug bis in die Nummernopern des 19. Jahrhunderts an, doch ist meine im Wintersemester 2015/16 an der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommene Dissertation zur *Entwicklung der italienischen Opernarien im 17. Jahrhundert* bislang die einzige umfassende Untersuchung ihrer Frühgeschichte.

Der vorliegende Beitrag präsentiert in diesem Zusammenhang zentrale Ergebnisse der Arbeit. Dabei wird mit Anzahl und Stellenwert der Arien, dem Aufbau und Inhalt ihrer Texte sowie der musikalischen Form und Stilgebung systematisch die Entwicklung der wichtigsten Parameter abgehandelt, um den Weg der italienischen Opernarien von den Anfängen der Gattung in Florenz und Mantua um 1600 über ihre Fortsetzung und erste Blüte im Rom der 1620er- und 1630er-Jahre bis zur Konsolidierung<sup>1</sup> der Oper in Venedig am Beispiel von Francesco Cavalli und der folgenden Generation um Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio, Carlo Pallavicino und Domenico Freschi bis in die 1680er-Jahre nachzuvollziehen.

### Anzahl und Stellenwert der Arien

Von den allerersten Opern zu Beginn des 17. Jahrhunderts bis in die 1680er-Jahre ist ein enormer Zuwachs an Arien zu beobachten. Dabei blieb die Zahl der Arien jedoch noch bis in die 1630er-Jahre hinein nur einstellig. Die Chöre befanden sich als primäres strukturelles Element der frühen Opern überwiegend am Ende der Akte und spielten innerhalb der Handlung kaum eine Rolle. Auch die Solistenensembles standen erst einmal in den einleitenden oder Schlusszenen der Akte, sodass innerhalb der Aufzüge die freien Verse dominierten.

Da dem nicht mehr ganz so exklusiven, intellektuellen Publikum in Rom das endlose Dahinrezitieren jedoch schnell langweilig wurde,<sup>2</sup> gewannen die Nummern im Laufe der fortschreitenden Opernproduktion schon in Rom immer größeren Einfluss. Insbesondere in den 1630er-Jahren ist eine Veränderung im Verhältnis von offenen und geschlossenen Formen festzustellen, die allerdings kaum auf einer zunehmenden Zahl von Arien beruht. Stattdessen ist die Bedeutungssteigerung der geschlossenen Formen zurückzuführen auf die Verwendung der Ensembles und Chöre auch innerhalb der Akte und ihre Einbindung ins Drama. Das sorgte für einen regelmäßigen Wechsel von freien Versen und Nummern, der die ursprüngliche Dominanz der freien Verse immer weiter dahinschmelzen ließ. Die Arie spielte aber nach wie vor nur eine untergeordnete Rolle, nachdem Arien, Solistenensembles und Chöre in den frühen römischen Opern noch in etwa gleich gewichtet waren und neben Kostümen, Bühnenbild, -maschinerie usw. nur ein Element unter vielen darstellten.

---

<sup>1</sup> Die Bezeichnung geht zurück auf Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley u. a. 1991, S. 3.

<sup>2</sup> So schreibt Domenico Mazzocchi am Ende des Partiturdruks seiner Oper *La catena d'Adone*, der 1626 in Venedig bei Vincenti erschien: »Vi sono molt'altre mezz'Arie sparse per l'Opera, che rompono il tedio del recitativo...« (Es gibt viele andere halbe Arien verstreut über die Oper, welche die Langeweile des Rezitativs unterbrechen...); Übersetzung von Stuart Reiner, »Vi sono molt'altre mezz'Arie...«, in: *Studies in music history. Essays for Oliver Strunk*, hrsg. von Harold Powers, Princeton 1968, S. 241.

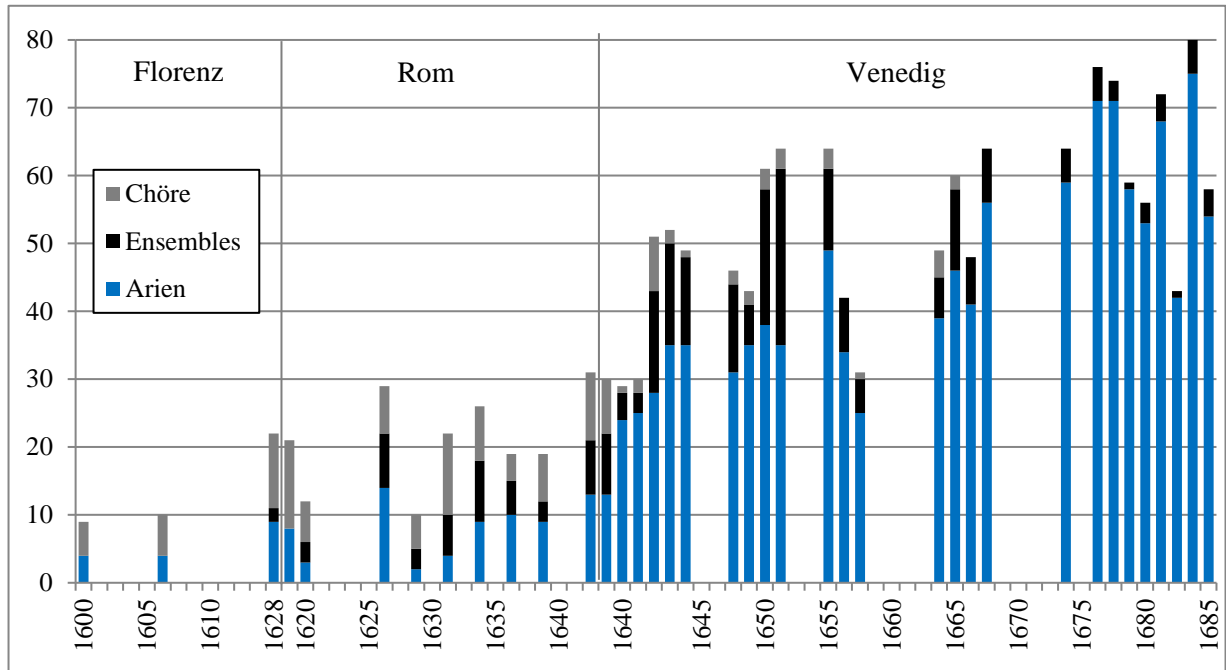


Abbildung 1 Anzahl und Verhältnis der Nummern in den Opernpartituren

Erst in den venezianischen Opern wurden die Arien kontinuierlich mehr. Ein Blick auf die ersten Opernvertonungen von Francesco Cavalli um 1640 zeigt, dass die Solonummern mit gut 20 pro Oper hier schon von Anfang an größere Bedeutung hatten. Ihre Zahl stieg im Folgenden jedoch immer weiter an, bis sie in den 1670er- und 1680er-Jahren schließlich mit rund 70 Arien pro Werk ihren absoluten Höhepunkt erreicht hatte.

Der kostenintensive Chor trat in der kommerziellen venezianischen Oper demgegenüber stark zurück und spielte mit lediglich ein bis drei Stücken pro Werk neben den solistischen Äußerungen kaum mehr eine Rolle. Anonyme Menschenmassen wurden allenfalls noch als günstige Statisten zur publikumswirksamen Bevölkerung der Bühne verwendet.

Nachdem immer mehr einzelne Starsänger die Aufmerksamkeit auf sich zogen, hat die Arie auf ihrem Siegeszug schließlich auch die Solistenensembles fast vollständig verdrängt, sodass ab 1660 höchstens vereinzelte Duette und kaum mehr Terzette oder Quartette zu finden waren.

## Textaufbau

Bis 1630 dominierte in den Operntexten der freie Wechsel von Sieben- und Elfsilblern, die als traditionelle Versmaße der italienischen Kunstlyrik mehr als alle anderen Metren geprägt sind durch eine starke rhythmische Unregelmäßigkeit und gerade deswegen in der Renaissance und ihren frühbarocken Ausläufern künstlerisch-ästhetisch als besonders erstrebenswert galten. Aber nicht nur die freien Verse wurden bestimmt durch die Folge sieben- und elfsilbiger Zeilen. Auch die Arien bestanden in den ersten drei Jahrzehnten der Oper aus den beiden traditionellen Metren der italienischen Kunstlyrik und traten lediglich durch ihre strophische Organisation als geschlossene Formen hervor. Die Metren mit regelmäßigerem Rhythmus wurden demgegenüber als zu simpel abgelehnt, weshalb man ihnen bis 1630 auch nur sehr selten und so gut wie ausschließlich in der Mehrstimmigkeit am Anfang und Ende der Akte begegnet.

Erst der päpstliche Librettist Giulio Rospigliosi verwendete Metren mit regelmäßigem Rhythmus in den römischen Opern der 1630er-Jahre auch in rund zwei Dritteln seiner Arien, sodass ihre Struktur nun nicht mehr nur auf einer übergeordneten formalen Ebene durch strophische Organisation entstand. Er legte zudem bedeutend mehr Wert als seine Vorgänger auf eine regelmäßige Binnenorganisation und gebrauchte dabei auch Kehrerse, sodass der strukturelle Kontrast zwischen freien und geschlossenen Formen nun so ausgeprägt wie nie zuvor und Strophigkeit nicht mehr unbedingt erforderlich war.

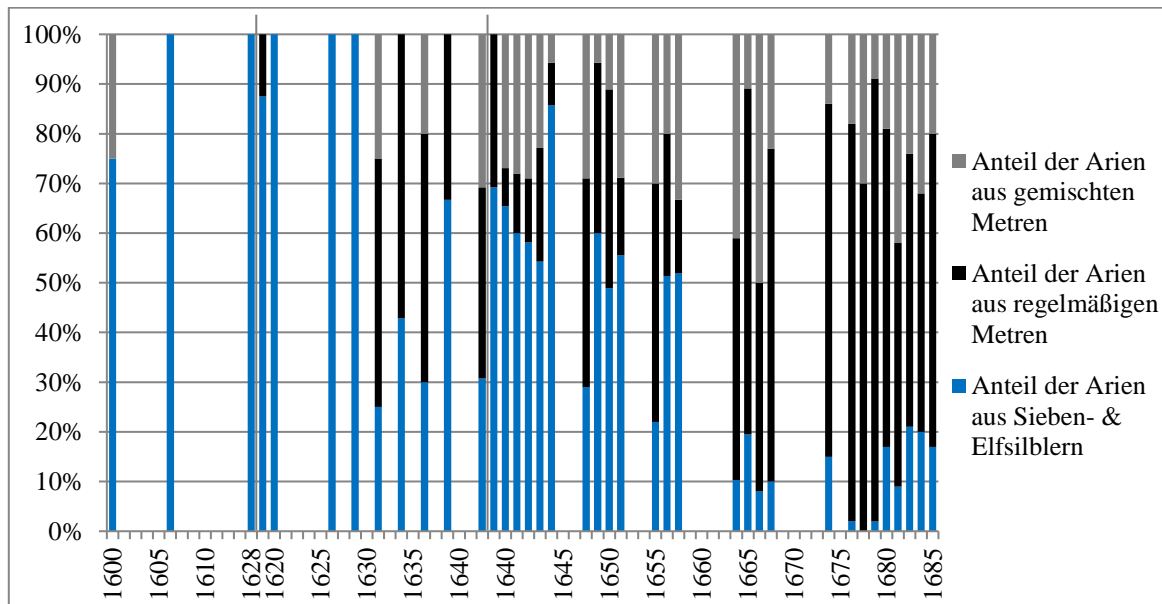


Abbildung 2 Arienmetren

Die venezianischen Librettisten bauten nun weniger auf den neuesten römischen Entwicklungen auf, sondern bezogen sich strukturell vielmehr auf die florentiner Vergangenheit. So sind in den ersten Textbüchern für Cavalli wieder fast alle Arien strophisch und 60 Prozent wurden erneut aus den rhythmisch flexiblen Sieben- und Elfsilblern gebildet. Erst mit dem Anstieg der Arienzahl ist auch ein allmählicher Zuwachs der Metren mit regelmäßigem Sprachrhythmus zu beobachten, bis sie ab den 1660er-Jahren zur Norm geworden waren und die Arien nur noch ausnahmsweise aus Sieben- und Elfsilblern bestanden.

Daneben etablierte sich in Venedig ab den 1640er-Jahren die Idee des Refrains. In den Textbüchern der folgenden Librettistengeneration um Nicolò Minato und Aurelio Aureli nahmen die Arien mit Refrain noch zu, bis ab dem Ende der 1670er-Jahre schließlich so gut wie jede Arie Kehrerse hatte. Die einstige Vielfalt unterschiedlicher Refrainformen wurde in diesem Zusammenhang allerdings reduziert auf die Textstruktur ABA.

Die Strophigkeit nahm dabei phasenweise ab oder zu, bis sie schließlich endgültig zurückging und strophische Reihungen ab 1680 nur noch ausnahmsweise verwendet wurden.

## Textinhalt

Nachdem die frühen Opernlibrettisten regelmäßige Strukturen als derart minderwertig wahrgenommen haben und Arien noch in Verbindung mit einfachen Liedchen brachten, fand die Darstellung dramatischer, tragischer Emotionen bis in die 1630er-Jahre ausschließlich in freien Versen statt. Ebenso wenig

galten Nummern als angemessene Ausdrucksweise für ernste, hochrangige Figuren. Die wenigen Strophenarien mussten inhaltlich außerdem immer legitimiert sein durch Situationen, in denen das Singen wahrscheinlich war. So dienten insbesondere Feierlaune, Liebesglück und fröhliche Gefühle, aber auch komische und pastorale Charaktere und Inhalte der Rechtfertigung regelmäßiger Textstrukturen. Ferner hatten Arien häufig Ständchen, Anrufungen, Lobpreise und Gebete zum Gegenstand.

Erst Giulio Rospigliosi verlieh in seinen Operntexten aus den 1630er-Jahren auch Klagegesängen Ansätze von Struktur. Die Arien und Ensembles der Opern mit literarischem Sujet thematisierten, wie ab der Jahrhundertmitte auch im venezianischen *dramma per musica*, bereits in den römischen Opernlibretti der 1630er-Jahre vor allem die Liebe, wobei jetzt immer sämtliche affektive Abstufungen zu finden waren, von allgemeinen Betrachtungen über die Freuden der Liebe bis hin zu Liebesleid und hochemotionalen Lamenti. Folglich können nicht nur die formalen, sondern ebenso die inhaltlichen Errungenschaften des päpstlichen Librettisten nachträglich durchaus als fortschrittlich bewertet werden.

In den frühen, pastoralen Operntexten aus Venedig drehte sich die Mehrzahl der Arien allerdings wieder um die Freuden der Liebe und komische, leichte, oft auch etwas oberflächliche Charaktere und Inhalte. Erst um 1650 gab es wieder Arien mit schwermütigem Affekt und Liebesleid wurde erneut zum Gegenstand der Nummern. Wegen ihrer schönen, traurigen Melodien kehrte sich das Verhältnis der Arieninhalte aber bald um, sodass die neue venezianische Librettistengeneration ab 1660 vor allem die schmerzliche Seite der Liebe darstellte, die wegen der historischen Stoffe nun verstärkt durch kriegerische Motive und Gefühlslagen ergänzt wurde.

Daneben hatten die Arien von den römischen bis in die venezianischen Opern aber gleichermaßen betrachtende, sentenziöse und handlungstragende Funktion und stellten nicht ausschließlich Emotionen dar.

Die freien Verse dienten demgegenüber durchaus der dialogischen Rede und brachten die Handlung voran oder stellten emotional ruhige Berichte dar. Allerdings hatten sie vergleichbare Themen wie die Nummern und handelten oft ebenfalls von der Liebe und ihren Verstrickungen. Schließlich drehte sich in den Opern alles um das Innenleben der Protagonisten, weshalb der Affektgehalt konsequent hoch war und zwischen Rezitativ und Arie kaum einen Unterschied machte.

Erst um 1640 sind in Rom immer stärkere Anklänge zu erkennen an die Gegenüberstellung von freien Versen, in denen die äußere Handlung vorangetrieben wird, und Nummern, die das Innenleben der Sänger beleuchten. Allerdings war die inhaltliche Abgrenzung zwischen Rezitativ und Arie in den zeitgleichen frühvenezianischen Opern noch denkbar gering und der Ausdruck fortwährend derart intensiv, dass Gefühle ganz selbstverständlich auch in rezitativischem Rahmen vermittelt wurden und noch längst nicht den Arien vorbehalten waren.

Daneben existierten bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts Soloszenen und umfangreichere Monologe, die ebenso erzählende wie expressive Inhalte hatten, womit sie sich als längere Äußerungen einer Person aber weder semantisch noch in der Sprechhaltung eindeutig von den Arien unterschieden. Noch um 1650 waren die Arien und Rezitative inhaltlich also ebenbürtig und nach wie vor herrschte ein fließender, bruchloser Übergang zwischen den beiden Polen.

Erst mit der jüngeren Librettistengeneration um Nicolò Minato und Aurelio Aureli wurde auch der inhaltliche Unterschied zwischen offenen und geschlossenen Formen deutlicher, nachdem ihre Rezitativtexte doch einigermaßen ausschließlich aus kurzgliedrigen, lebendig wechselnden Dialogen bestanden. Längere Äußerungen einer Person gab es kaum mehr und auch Soloszenen und umfangreiche dramatische Monologe gebrauchten sie immer seltener.

So traten die Arien ab der Mitte der 1650er-Jahre als umfangreichere Äußerungen ein und derselben Figur viel offensichtlicher hervor und bildeten Inseln der dramatischen Ruhe im dialogisch alternierenden Fluss der freien Verse. Die inhaltliche Trennung zwischen Rezitativ und Arie bezog sich demnach weniger auf Handlungsfortgang einerseits und emotionalen Ausdruck andererseits, wie allgemein angenommen, sondern meines Erachtens vielmehr auf eine Gegenüberstellung von Dialog und Monolog.

### Musikalische Form

Mit den alten Strophenformen aus der Renaissance übernahmen die ersten Opernkomponisten in Florenz auch deren typische Musikalisierung, die variiertes Strophenrezitativ genannte, in jeder Strophe veränderte Wiederholung der Singstimme über einem annähernd identischen Melodiegerüst im Bass. Die ohnehin seltenen strophischen Reihungen in den frühen Opern wurden durch Variation und rezitativische Stilistik also zusätzlich verschleiert. Darüber hinaus waren die Strophen zunächst überwiegend durchkomponiert.

Noch die Arien der römischen Opern aus den 1620er-Jahren boten von variierten bis zu identisch vertonten Strophen die verschiedensten Abstufungen.

Die Anrufung an den Gott der Unterwelt durch die Zauberin Falsirena aus der *Catena d'Adone* von 1626 beispielsweise ist textlich gesehen eine ottava rima-Strophe aus acht Elfsilblern, die sich nach dem Schema ABABABCC reimen:

- A O de'campi d'horror funesto Dio
- B Del fosco Regno tenebroso Giove
- A Al cui gran cenno al cui divin desio
- B L'oscuro fato l'ombre sue remove.
- A Su su da gli antri de l'eterno oblio
- B Altero sorgi à memorabil prove
- C E del mio crudo Peregrino errante
- C Dispiegami l'amor scopri l'amante.

Sie wurden, wie üblich, in zwei Strophen zu je vier Versen vertont. Dabei ist das melodische Modell im Bass dasselbe, während die Singstimme darüber frei deklamiert, und auch stilistisch unterscheidet sich die rezitativische Arie nicht von den umliegenden Gesängen (siehe Notenbeispiel 1 auf S. 6).

Erst ab den 1630er-Jahren waren die Textstrophen musikalisch so gut wie alle identisch gemacht und ließen den veralteten Typus der variierten Strophenkomposition zur Ausnahme werden.

Zwar begegnet man zu Beginn der 1630er-Jahre nach wie vor vielen durchkomponierten Arienstrophen. Als Reaktion auf die zunehmend regelmäßigeren metrische Gestaltung, auch der solistischen Nummern, durch Giulio Rospigliosi wiesen die Arien über die strophische Organisation hinaus jetzt aber bereits gelegentlich musikalische Binnenstrukturen auf, wie ABA, ABB oder AAB, die Ende der 1630er-Jahre mitunter schon ein weiteres Mal gegliedert waren, wodurch ein äußerst hoher Grad der Durchorganisation auf den verschiedenen Ebenen entstand.

Die musikästhetischen Vorlieben haben sich im Rom der 1630er-Jahre also von der Umgehung allzu großer Regelmäßigkeit entfernt, die in den florentiner Opern des ersten Jahrzehnts noch zur weitgehenden Vermeidung von Arien überhaupt geführt hatte (siehe Abbildung 3 auf S. 6).

Aria.

O de' cam-pi d'hor - ror funes - to Di - o Del fos - co Re - gnote - ne - bro - so Gio - ve Al cui gran

6

cen - no al cui di - vin desi - o L'os cu - ro fa - to l'ombresue ri - mo - ve Sù sù da

76 6

12

glian - tir de l'e - ter - nog - bli - o Al - te - ro sor - già me - mo - ra - bil pro - ve E del mio

16

cru - do Pe - re - gri - nger - ran - te Dis - pie - gami l'a - mor sco - pri l'a - man - te.

76 #

Notenbeispiel 1 Domenico Mazzocchi, *La catena d'Adone*. Falsirena, *O de'campi d'horror funesto Dio* (IV/2)

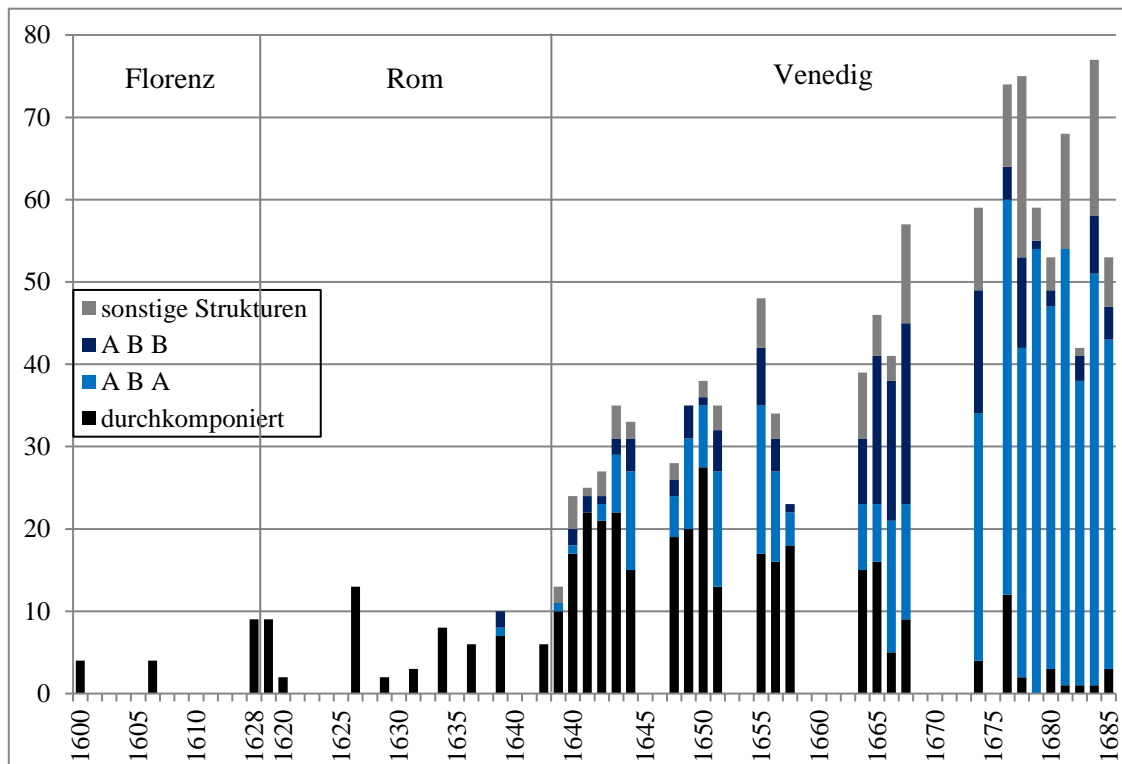


Abbildung 3 Binnenstruktur der Arienstrophen und nichtstrophischen Arien

Die frühen Opernkomponisten Venedigs setzten die römischen Entwicklungen nun auch in musikalischer Hinsicht nicht direkt fort, denn Francesco Cavalli, der nicht nur als bedeutendster Vertreter des venezianischen Operntheaters bis 1660 zu gelten hat, sondern darüber hinaus nahezu die einzigen heute noch erhaltenen Musikbeispiele für das *dramma per musica* in der Lagunenstadt aus dem ersten Jahrzehnt liefert, vertonte die Textstrophen in seinen frühesten Opern nicht automatisch identisch. Die formale Bandbreite reichte erneut von durchweg verschiedenen über variierte und nur leicht abweichende bis hin zu vollkommen gleich vertonten Strophen. Zudem ist die Mehrheit von Cavallis frühen Opernarien beziehungsweise Arienstrophen wieder lediglich durchkomponiert.

Erst ab den frühen 1640er-Jahren wurden (wenigstens nahezu) identische Strophen die Regel und es ist abermals ein Anstieg in der Binnenstruktur festzustellen, der meiner Ansicht nach ausgeht von den zahlreichen Textrefrains. Immer öfter gingen die Komponisten dabei auch mit dem musikalischen Aufbau über den Text hinaus und legten selbstständig Binnenstrukturen an, wo der Dichter nicht unbedingt eine formale Organisation angedeutet hatte.

Mit dem Auftreten der jüngeren Komponistengeneration um Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio, Carlo Pallavicino und Domenico Freschi in den 1660er-Jahren reduzierte sich die formale Vielfalt jedoch, sodass die meisten Arien nach den Formmodellen ABA und ABB gebildet waren. Schon ab 1670 deutet sich aber der Siegeszug der zyklischen ABA-Form an, gegenüber der sich schließlich auch das Schema ABB nicht halten konnte.

Als Beispiel für eine jener frühen Arien mit dem Aufbau ABA soll an dieser Stelle der Gesang *Per ferirmi con l'armi fatali* der Titelheldin aus Domenico Freschis *Tullia superba* von 1677/78 dienen. Er besteht aus fünf Versen verschiedener Länge, von welchen die ersten beiden am Schluss noch einmal wiederholt werden. Dabei greift die letzte Zeile des Mittelteils den Endreim des Refrains auf und gibt dadurch nicht nur den Anstoß zur Repetition, sondern markiert auch das Ende des Refrains:

- a10** Per ferirmi con l'armi fatali
- b9** Cieco Amore m'attende al varco.
- a4 A gli strali
- a9 Bionde giglia porgono l'ali,
- b10 Nero ciglio gli ferma poi l'arco.
- a10** Per ferirmi &c.

Domenico Freschi leitet den A-Teil (und damit die gesamte Arie) mit einem Instrumentalritornell ein, das den Anfang der Singstimme vorwegnimmt. Nach einer zweifachen, musikalisch vergleichbaren Vertonung seines Schlussverses wird der erste Abschnitt auch durch ein Ritornell abgeschlossen, das nun jedoch die letzten Takte des Refrains aufnimmt, bevor der Mittelteil folgt. Er wiederholt abrundend ebenfalls die letzte Zeile und wird von einem musikalisch entsprechenden Ritornell beendet, sodass beim »da Capo« die Singstimme direkt beginnen kann und die Arie nicht durch eine erneute Wiederholung des instrumentalen Vorspiels unnötig in die Länge gezogen wird.



18  
 ci - gliogli fer - mapoi far - co ne-ro ci - gliogli for - ma l'ar - co gli for - ma  
 22  
 l'ar - co  
 Per fe - rr - mi da Capo  
 7  
 Per fe - rr - mi con l'ar - mi - fa - ta - li  
 cieco - mo - rem - a - ten - degl var  
 co cie - co - mo - rem - at - ten - degl var - co  
 12  
 A gli stru - li bionde gi - glia por - gono l'a - li ne - ro

Notenbeispiel 2 Domenico Freschi, *Tullia superba*. Tullia, *Per ferirmi con l'armi fatali* (II/10)

## Musikalische Stilgebung

Die Arie kennzeichnet aber nicht nur eine regelmäßige Form, denn neben Struktur wurde auch Melodie ein zentrales Moment der solistischen Nummern. Nachdem die Opernkomponisten mit der musikalischen Stilgebung jedoch auf Textstruktur wie -inhalt eingingen, stimmten musikalische Form und Stilgebung bis in die römischen Opern der 1620er-Jahre nicht notwendigerweise in jenem späteren Sinne überein, der Ariencharakteristika ausschließlich mit Nummern einhergehen lässt, und auch die durchkomponierten, freien Verse waren weit entfernt von »trockenem« Rezitieren, sondern gingen aus inhaltlichen Gründen immer wieder ins Ariose über.

Der Bedienstete Oraspe aus Domenico Mazzocchis *La catena d'Adone* singt in der dritten Szene des zweiten Akts etwa einen Wenn-Dann-Satz aus drei Elfsilblern mit dem Reimschema ABA, wobei die Voraussetzung in den ersten beiden Zeilen (»Se l'occhio in bell'oggetto erra converso | Ivi solo d'Amor l'opre vagheggia«) rezitativisch mit liegendem Bass und syllabisch deklamierender Singstimme vertont ist. Für die Folgerung im letzten Vers (»Ch'Amor è la beltà de l'universo.«) wechselte er allerdings zu einem gehenden Bass mit stark melismatischer Oberstimme.

**Notenbeispiel 3** Domenico Mazzocchi, *La catena d'Adone*. Oraspe, *Se l'occhio* (II/3)

Ob ein strophischer Gesang stilistisch eher arios oder rezitativisch umgesetzt wurde, hing in den frühen Opern dabei auch vom Gebrauch regelmäßiger oder unregelmäßiger Metren ab, da mit einem regelmäßigeren Sprachrhythmus automatisch eine Zunahme von ariosen Merkmalen einherging. Der nur für die regelmäßigen Versarten in seiner reinsten Form verwendete Arienstil ist in den ersten Opern daher fast ausschließlich im Rahmen von Chören anzutreffen.

Erst in den römischen Opern Ende der 1630er-Jahre waren die durchkomponierten, freien Verse erstmals überwiegend rezitativisch vertont, auch wenn hier ebenso Gefühle zum Ausdruck kommen, und bildeten damit einen recht klaren Kontrast zu den Nummern, in welchen sich jetzt gesammelt die Merkmale des Arienstils finden. Dennoch brachten die Komponisten in affektiv besonders herausragenden Augenblicken punktuell aber noch immer ariose Stellen in die freien Verse.

Die eindeutige Abgrenzung von Rezitativ und Arie als zwei gegensätzliche Pole verschwand in den ersten venezianischen Opern allerdings wieder. Zur strukturellen musikalischen Vielfalt der Arien in den frühen Musikdramen von Francesco Cavalli kommt nämlich, dass sie stilistisch wieder sowohl arios als auch rezitativisch mit den verschiedensten Abstufungen vertont wurden. Zwar gingen auch im Werk von

Cavalli rein rezitativische Arien schnell zurück, allerdings finden sich in seinen Opernpartituren aus inhaltlich-dramatischen Gründen innerhalb des Rezitativs erneut zahlreiche ariose Abschnitte, die mitunter auch größere Dimensionen annehmen und fast als vollgültige Arien gelten können.

Apollo's drei Verse »Amor sciolto tu sei...« beispielsweise sind lediglich Teil des Götterdialogs aus stellenweise gereimten, frei wechselnden Sieben- und Elfsilblern, der den zweiten Akt des *Egisto* (1642/43) abschließt:

[...]  
 Semele: In ver fù destin forza immortale,  
 Che si spinge à morir, non lo suo strale.  
 Fedra: Sedata in parte l'ira  
 Comprendo il vero anch'io.  
 Didone: Si conceda il Cattivo à un tanto Dio.  
 Apollo: Amor sciolto tù sei  
 Prendi l'arco, e la face, e men severo  
 Gl'acuti darti aventa, ò vago arciero.  
 Amore: [...]

Sie sind jedoch nicht nur tänzerisch-arios gemacht, sondern erhalten durch eine Wiederholung der beiden letzten Verse sogar Struktur, sodass die drei Zeilen in der Vertonung einer kleinen Arie doch recht nahe kommen.

6

10

**Notenbeispiel 4** Francesco Cavalli, *Egisto*. Apollo, *Amor sciolto tù sei* (II/10)

Erscheinen die Opern von Cavalli noch bis nach der Jahrhundertmitte mehr als fließendes organisches Ganzes, entwickelten sie sich erst um 1660 zu einer wechselweisen Kette klar gegeneinander abzugrenzender Rezitative und Arien, denn nachdem die freien Verse ab den Libretti der jüngeren Dichtergeneration stärker dialogisch sind und kaum noch umfangreichere, monologische Äußerungen enthalten, war es den Komponisten nur noch begrenzt möglich, längere ariose Abschnitte oder sogar ganze Arien aus den

freien Versen zu bilden. Dennoch waren die Rezitative bis zuletzt nicht nur von »trockenen« Tonrepetitionen im Rhythmus der Sprache bestimmt, sondern an emotional besonders aufgeladenen Stellen nach wie vor melodischer und harmonisch expressiver.

\* \* \*

Überblickt man die Entwicklung der italienischen Opernarien im 17. Jahrhundert abschließend noch einmal, so stellt man fest, dass es bis 1630 nur wenige Arien gab, die sich weder durch Struktur und Inhalt ihrer Texte noch durch ihre musikalische Form oder Stilgebung deutlich von den sie umgebenden freien Versen unterschieden.

Erst Giulio Rospigliosi brachte in den 1630er-Jahren die Opernarien wesentlich in ihrer Entwicklung voran, indem er den Texten mehr Struktur gab und auch dramatische, tragische Inhalte ermöglichte. Die Komponisten reagierten mit regelmäßigerer musikalischer Organisation und beschränkten den ariosen Stil immer ausnahmsloser auf die Arien.

Die venezianischen Opernarien bauten aber auf dem Stand des florentiner Pastoraldramas vor Rospigliosi auf und entwickelten erst mit der Zeit regelmäßige textliche und musikalische Strukturen und grenzten sich durch ihre ariose Stilgebung und monologische Funktion deutlich von den rezitativen Dialogen ab. Dabei trat die Arie in Venedig jenen Siegeszug an, der sie schließlich zum bedeutendsten musikalischen Bestandteil der Oper machte.