

Irina Susidko

**MUSIKTHEORETISCHE STUDIE DER ARIENFORM
IN ITALIENISCHER OPERN DES 18. JAHRHUNDERTS
UND DIE UMGESTALTUNG DES FORMENLEHREKURSUS**

**THE MUSIC-THEORETICAL STUDY OF THE ARIA FORM
IN THE 18TH CENTURY ITALIAN OPERA AND THE AMENDMENTS
IN THE TEACHING COURSE OF MUSICAL FORMS**

Сусидко И.П.

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ
ИТАЛЬЯНСКОЙ АРИИ XVIII ВЕКА
И ИЗМЕНЕНИЕ КУРСА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ**

Abstract. The paper focuses on the question of the place occupied by the 18th century Italian aria in the general system of musical forms. This question is relevant for both music theory and pedagogy. Whether aria influenced instrumental genres or this process was inverted?

Throughout the history of professional musical education in Russia (since the 19th century to the present day) both the general music theory and courses of musical form were usually based on instrumental music. However, studies in recent decades show that in the crystallization of a number of structures and principles of composition in the first half of the 18th century aria takes the priority position. The principles in question include that of ritornello underlying the Baroque concerto; the principles of recapitulation and ternary form established in the Italian arias in the 1680's (earlier than in the instrumental genres); the principle of thematic contrast. The Italian opera played a key role in the formation of the attributes of classical musical theme, including its lexical topoi, its homophony treatment, its metric and syntactic periodicity, and the fractionality of its motivic structure. The establishment of the two-subject sonata form took place in the framework of da capo aria simultaneously with instrumental music (1720–50's). The Italian aria played a decisive role in the birth of sonata form with double exposition, which is typical for the classical concerto.

In my course of musical form for musicologists and performers at the Russian Gnessins Academy of Music I discuss the theory and history of the 17th and 18th century musical forms taking into account all these factors. This introduces significant adjustments in the traditional practice of musical form teaching in Russia and thus brings the students' understanding closer to the real processes that occurred in the music of the 18th century.

Аннотация. Доклад посвящен вопросу, который актуален как для теории музыки, так и для педагогики. Какое место занимает итальянская ария XVIII века в общей системе музыкальных форм, испытывает ли она влияния инструментальных жанров или, может быть, сама оказывает такое влияние?

В России на протяжении всей истории профессионального музыкального образования начиная с XIX века и до сегодняшнего дня как теория, так и учебный курс музыкальной формы, как правило, базировалась на инструментальной музыке. Вместе с тем, исследования последних десятилетий показывают,

что в кристаллизации ряда композиционных принципов ария в первой половине XVIII века занимает приоритетное положение.

Среди таких принципов – ритуальный принцип, положенный в основу барочного концерта; принципы репризности и трехчастности, утвердившиеся в итальянской арии в 1680-е годы – ранее, чем в инструментальных жанрах; контрастное сопоставление частей (1700-е годы). Итальянская опера сыграла важную роль в формировании классического музыкального тематизма – не только его лексических топосов, но и таких качеств, как гомофонно-гармонический склад, метрическая и синтаксическая периодичность, мотивная дробность. Утверждение битематической сонатной формы протекало в рамках структуры *da capo* в арии параллельно с инструментальной музыкой (1720–1750-е годы). Решающую роль сыграла итальянская ария и в появлении сонатной формы с двойной экспозицией, характерной для классического концерта.

В моем учебном курсе музыкальной формы для музыковедов и музыкантов-исполнителей в Российской академии музыки имени Гнесиных рассмотрены теория и история музыкального формообразования в XVII-XVIII веках, учитывая все перечисленные факторы. Это позволило приблизить понимание студентов к реальной музыкальной практике, в тем процессам, которые происходили в истории музыки XVIII века.

Key Words. 18th century Italian aria, baroque instrumental forms, relations between vocal and instrumental forms in the 18th century, theory of musical forms in the teaching practice.

Ключевые слова. Итальянская ария XVIII века, барочные инструментальные формы, соотношение между вокальными и инструментальными формами в XVIII веке, теория музыкальных форм в учебной практике.

Trotz der Tatsache, dass das Bologna-System eine gemeinsame Grundlage für die europäische Bildung bildet, hat die Unterrichtspraxis in jedem Land ihre eigenen Besonderheiten, auch bezüglich von Fragen, welche die Kommunikation von wissenschaftlichen Erkenntnissen und Fragen der Pädagogik betreffen. In Russland studieren Musikwissenschaftler, im Unterschied zu den meisten europäischen Ländern, in gemeinsamen Lehreinrichtungen mit den Interpreten und Komponisten, in denselben Hochschulen. Wir haben keine Musikabteilungen an den Universitäten, wie es im Westen üblich ist. Das spiegelt sich natürlich auch in der theoretischen Bildung wider und gibt Anlass, einige Eigenschaften zu thematisieren, wie und auf welche Weise sich in Russland der Mechanismus des «transmission of knowledge» verwirklicht – darunter auch in den Lehrgängen der musikalischen Form, dem mein Referat gewidmet ist. Traditionell dominiert hier nicht das theoretische Wissen, sondern vielmehr die Praxis, darunter ebenso als Form des Wissenstransfers, der Präsentation von Informationen, wie auch als langes, individuelles praktisches Training.

Das Studium ebenso wie der Unterricht in der Formenlehre hat in Russland eine reiche und lange Tradition. Ausgehend von den 1860-er Jahren, als die ersten russischen Konservatorien in St. Petersburg und Moskau eröffnet wurden, vollzogen sich im Kurs der musikalischen Form bedeutende Entwicklungen. Anfangs schöpfte man die wichtigsten Ideen aus der deutschen Theorie der musikalischen Form, und zwar aus den Werken von Adolf Bernhard Marx und Hugo Riemann. Das Lehrbuch von Ludwig Bussler, das in den 1880-er Jahren ins Russische übersetzt wurde, blieb die Ausbildungsgrundlage für fast ein halbes Jahrhundert. Aber der Prozess ging von der Adaptation dieser Kenntnisse und Erfahrungen hin zur Entstehung neuer analytischer Konzepte. Darunter sind in erster Linie zu nennen die so genannte Intonationstheorie von Boris Asafiev, die metrotektonische Methode von Georgy Konjus, die Konzeption der funktionellen (Form-)Analyse von Victor Bobrovsky, das so genannte Prinzip der ganzheitlichen Analyse von Leo Mazel und

Victor Zuckerman, und schließlich Ansätze historischer und stilistischer Zugangsweisen, wie sie heute von vielen Wissenschaftlern praktiziert werden.

Einige dieser theoretischen Systeme sind in die pädagogische Praxis eingegangen, andere blieben im Bereich der «reinen» Wissenschaft. Doch alle zeichnet bis heute ein gemeinsames Merkmal aus – dass sie der Instrumentalmusik und den Instrumentalformen absolute Priorität einräumen. Falls Vokalformen überhaupt studiert werden, betrachtet man sie ganz unsystematisch, als ein spezifisches Phänomen, ohne signifikanten Zusammenhang zu den Hauptrichtungen der Entwicklung der musikalischen Komposition. Und so gut wie gar nicht wird vor diesem Hintergrund die Frage der Einwirkung von Vokalformen auf instrumentale Strukturen gestellt. Ist es eine solche Position noch ernsthaft zu vertreten?

In der folgenden Darlegung möchte ich mich vor allem auf eine der Vokalgattungen konzentrieren, und zwar auf die italienische Opernarie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Carl Dahlhaus unternahm den Versuch, eine der historisch-musikalischen Besonderheiten des 18. Jahrhunderts auf den Begriff zu bringen und schrieb: «Man wusste und wollte dennoch nicht wahrhaben, das die wesentliche musikalische Institution des 18. Jahrhunderts – das nach kulturhistorischen Kriterien weder in seiner ersten Hälfte eine Epoche Bachs noch in seiner zweiten ein Zeitalter Haydns und Mozarts gewesen ist – in dem System der italienischen Hofoper bestand, das sich von Neapel und Madrid bis nach St. Petersburg und von London bis nach Wien ausbreitete... Wenn in der Ästhetik des Zeitalters von „der Musik“ die Rede ist, so ist, anders als im 19. Jahrhundert, nicht die „reine, absolute Instrumentalmusik“ (wie Eduard Hanslick zu sagen pflegte), sondern die Oper, und zwar primär die Opera seria gemeint». Diese außerordentlich breite Expansion der italienischen Oper im 18. Jahrhundert berücksichtigend, ist es insoweit kaum möglich ohne sie über allgemeine Prozesse der Formgebung zu diskutieren.

Lange Zeit war die frühe Oper, wie auch die Oper überhaupt, ein Gegenstand ausschließlich der historischen Musikwissenschaft. Das ist übrigens typisch nicht nur für russische, sondern auch für andere wissenschaftliche Traditionen. Es genügt der Hinweis, dass die Bibliographie zum Artikel «Analyse» in der neuesten Ausgabe des *The New Grove Dictionary* ca. 750 Bücher, Dissertationen und Artikeln aufführt, die in den letzten drei Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts veröffentlicht wurden. Darunter beziehen sich nur 13 auf verschiedene Fragestellungen der Oper, sechs von ihnen handeln vom Schaffen Wagners. Das heißt, weniger als 2 Prozent! Und es ist, ebenfalls auffällig, kaum ein musikalisches Werk angesprochen, das in die Zeit vor den Opern Mozarts fällt. Tatsächlich aber gibt es theoretische Werke über frühe Opern, sie fanden jedoch in der umfangreichen Bibliographie im *Grove Dictionary* keinen Platz.

Ein auf den ersten Blick anderes Bild präsentiert *The New Grove Dictionary of Opera*, wo es auch einen Artikel „Analyse“ gibt, in dem die Opernanalyse als ein spezifischer Bereich der Musikwissenschaft definiert ist. Aber die wichtigsten Aspekte gelten hier in erster Linie der Korrelation der drei großen Zeichensysteme der Oper – dem Verbalen, dem Musikalischen und dem Visuellen. Jedes dieser drei Systeme wird, was ebenfalls charakteristisch ist, als gesondertes Phänomen erforscht im Einklang mit den Bedingungen der jeweiligen Oper. De facto wird die Oper ihrer Besonderheit wegen außerhalb der allgemeinen Theorie der Musik angesiedelt, was die Analyse in ein eigenartiges analytisches „Reservat“ verbannt, aus dem sehr schwer wieder herauszukommen ist.

Ist eine solche Situation im Ernst annehmbar? Teils ja, teils nein. Die Oper ist eine synthetische Gattung und erfordert deshalb selbstverständlich einen ergänzenden Forschungsaufwand; Opernwerke darf man nicht einfach nur wie Instrumentalkompositionen analysieren. Aber die Frage kann auch anders herum gestellt

werden: In welcher Weise ist die Opernmusik, die italienische Arie am Gesamtprozess der Entwicklung der musikalischen Sprache, Textur und Form beteiligt? Oder steht sie auch hier ihrer Spezifik wegen gesondert und isoliert? Nahm sie die Einwirkungen der instrumentellen Gattungen nur auf, oder beeinflusste sie, ganz im Gegenteil, vielleicht sogar ihrerseits die Instrumentalmusik?

Was müsste in der Theorie der musikalischen Form und im Lehrgang der musikalischen Form des 18. Jahrhunderts korrigiert werden, wenn die italienische Oper nicht vergessen wird, wie es immer noch geschieht, sondern bewusst einbezogen wird unter Berücksichtigung ihrer kulturellen und künstlerischen Bedeutung?

Nicht weiter eingehen möchte ich auf Sachverhalte, die bereits seit längerem allseits anerkannt sind und von niemandem mehr in Frage gestellt werden: Ich meine die Rolle der frühen italienischen Oper bei der Bildung der Aufstellung musikalischer Themen, musikalischer und sprachlicher Topoi, syntaktischer Merkmale, metrischer Periodizität und homophoner Texturen. Diese Aspekte sind in der Musikwissenschaft bereits sehr gut erforscht. Ich verweise auf die Studien zur klassischen Musik von Leonard Ratner, zum italienischen Intermezzo von Gordana Lazarevic, und auf die der Musiktheorie geltenden Abschnitte der grundlegenden Monographie «Storia dell' Opera italiana»; unter den russischen Studien sei die Monographie «Theater und Symphonie» von Valentina Konen erwähnt.

Genau so wenig darf die Priorität der italienischen Oper und insbesondere der Arie bei der Ausbildung charakteristischer Strukturprinzipien der musikalischen Form unterschätzt werden, gleichermaßen im Barock wie in der Wiener Klassik – der Bildung von Strukturprinzipien, die in der Unterrichtspraxis traditionell ausschließlich in den Zusammenhang mit der Entwicklung der Instrumentalformen gestellt werden.

Ich zähle zunächst die wichtigsten Punkte auf. Da ist erstens das Ritornellprinzip zu erwähnen, das heißt der Wechsel zwischen Orchester-Tutti und thematisch mit ihnen verbundenen Solo-Episoden. Arnold Schering definierte diesen Wechsel 1905 als Grundlage der Zusammensetzung des barocken Concerto grosso. Doch wer die Ritornellform im Konzert studiert, sollte nicht außer Acht lassen, dass sich das Prinzip des Wechsels von Tutti und Solo schon viel früher in Arien entwickelte. Es war die italienische Arie, welche die entscheidenden Impulse gab, die schließlich zur Entstehung der barocken Konzertform führten. Dieser Gedanke, der für alle Opernforscher ganz offensichtlich ist, erscheint für die meisten russischen Theoretiker und Lehrer keineswegs selbstverständlich. Sie ignorieren eine solche Verbindung entweder vollständig oder sind zu der Annahme geneigt, dass die Sache sich genau umgekehrt verhält, dass nämlich das Konzert die Arie beeinflusste.

Später spielte die italienische Arie dann eine entscheidende Rolle für die Herausbildung der Konzertsart. Bereits im Zeitalter der Klassik lag sie der Sonatenform mit Doppel-Exposition zugrunde und gab den Sonatallegri die Ausformung vor. Ein einfacher Vergleich der Länge der Klavierkonzerte Mozarts mit den Werken seiner Vorgänger, zum Beispiel mit den Konzerten von Johann Christian Bach, zeigt, dass die ersten Sätze der Mozartschen Konzerte viel stärker entwickelt und ausgearbeitet sind. Die Art und Weise, in der Mozart die Solopartien ausgestaltet, die Solo- und Tutti-Teile zueinander ins Verhältnis setzt, die Themen behandelt und entwickelt, ist beispiellos in der zeitgenössischen Instrumentalpraxis. All diese Qualitäten haben unbestreitbare Ähnlichkeiten mit der Anlage und Dimension seiner monumentalen Arien in den frühen italienischen Opern, manchmal bis hin zur buchstäblichen Übereinstimmung in den Taktzahlen, in der Disposition der Kadenz und im Aufbau der einzelnen Abschnitte. Als Beispiel kann der erste Satz des Klavierkonzerts KV 175 (1773) dienen, der eine offensichtliche Verwandtschaft

zur großen Aria di bravura von Junia «Ah se il crudel periglio» aus Lucio Silla» aufweist (II, № 11, 1772):

	Exposition			Durchführung		Reprise	
	Tutti	solo	Tutti		Solo	Cadenza	Tutti
Aria	33	72	14	21	76	In 217	9
1. Satz	32	62	17	47	60	in 219	19

Die frühe Arie verdient auch aus weiteren wesentlichen Gründen Beachtung. Einer von ihnen ist das Phänomen der Da capo-Reprise, die sich nach und nach in der Tiefe der Strophenformen herauskristallisierte. Sie setzte sich Anfang des 18. Jahrhunderts als Norm durch und schob alle anderen Strukturen in den Hintergrund. Es ist dieses die früheste Manifestation des Reprises-Prinzips. Erst Jahrzehnte später verspürten die Komponisten das Bedürfnis, dieses Prinzip auch in den Instrumentalgattungen zu verwenden. Im Bericht der wissenschaftlichen Tagung, die unter der Führung von unserem Sektionskoordinator Herrn Professor Lorenzo Bianconi im Jahr 2006 stattfand und verschiedene Aspekte der Da-capo-Arie betrachtete, sind die reichen Möglichkeiten dieser Struktur und ihres Einflusses auf andere Vokalformen ausführlich dargestellt.

Eine weitere Errungenschaft der Da-capo-Arie ist das Phänomen häufiger Wiederholungen des Tonarten Schemas „I - V, V - I“ (oder T - D, D - T), das charakteristisch war für die alte binäre und die frühe Sonatenform. Und schließlich trat innerhalb der Da-capo-Arien, viel früher als in der Instrumentalmusik, der thematische Kontrast zutage. Da-capo-Formen solcher Art begannen schon von den 1700er Jahren an in großer Vielzahl zu entstehen, während die Instrumentalmusik in den meisten Fällen noch ihre für den Barock typische thematische Homogenität bewahrte.

Gleichsam paradox stellt sich die Korrelation zwischen italienischer Arie und Sonatenform dar. Verschiedene Forscher haben gezeigt, dass die früheste Sonatenform mit zwei reifen eigenständigen Themen sich vollumfänglich erstmals nicht in der Instrumentalmusik, sondern in der Arie artikulierte. So bildet zum Beispiel der erste Teil der Da-capo-Arie «Tradita, sprezzata» aus «Semiramide riconosciuta» von Leonardo Vinci, entstanden 1726, eine Sonatenform aus mit zwei Themen und einer klaren Trennung von Haupt- und Nebensatz. Auf dieses Beispiel verwies Reinhard Strohm in seiner Dissertation (Strohm, 1976). Zur Zeit Vincis waren derart klar definierte Sonatenstrukturen mit zwei Themen für Instrumentalmusik noch nicht bekannt. Anders verhält es sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und diesem Thema widmete sich bereits eine reiche wissenschaftliche Literatur.

Das heißt, in der italienischen Arie bildeten sich, teils parallel, teils erheblich früher als in den Instrumentalgattungen, die wichtigsten Prinzipien des barocken und klassischen musikalischen Denkens heraus. Gerade diese Einsicht versuche ich in meiner Vorlesungsreihe über musikalische Form an der Russischen Musikakademie zu vermitteln – eine Reihe, die ich schon seit über dreißig Jahren für Musikwissenschaftler und Interpreten abhalte, Sänger, Pianisten und Orchestermusiker. Das wissenschaftliche Interesse an der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts hat mich zu der festen Überzeugung geführt, dass der Lehrgang der musikalischen Form grundlegender Änderungen bedarf. Es reicht nicht, ein für bestimmte Epochen typisches Formenrepertoire deskriptiv abzuhandeln; viel wichtiger ist es, ein System der Wechselbeziehungen von Formen und dem Prozess seiner Entstehung zu erhellen und zu verdeutlichen. Der dominierende „Linné’sche“ Klassifizierungs-Modus der musikalischen Formen (gemäß der Nomenklatur von Karl von Linné) muss um die „darwinistische“ evolutionsgenetische Methode ergänzt werden. Unter

diesem Vorzeichen ist das Studium der italienischen Arie als eine der wichtigsten Stufen im Entwicklungsprozess der Sonatenform absolut notwendig.

In praktischen Übungen halte ich es für sachlich geboten, die Studenten nicht nur mit verschiedenen Formen der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts vertraut zu machen, sondern zu zeigen, was diese Formen in die Gesamtentwicklung der musikalischen Formbildung eingebracht haben, das heißt: Wie und wann sich das Ritornell-Prinzip kristallisierte, zu welcher Zeit und in welcher Art die Arie am Prozess der Herausbildung der frühklassischen und klassischen Formprinzipien beteiligt war, in welcher Weise die Entwicklung der instrumentalen und der vokalen Virtuosität, von Komposition und Improvisation korrelierten. Der Vergleich von Opern- und Instrumentalwerken erweitert nicht nur den Horizont der Studenten, sondern ermutigt sie auch zu einem frischen Blick auf scheinbar selbstverständliche Fakten und Regeln.

Beim Unterricht mit Sängern konnte ich mich nicht enthalten, sie über die Theorie hinaus auch ein wenig mit der Aufführungspraxis bekannt zu machen. Im Mittelpunkt stehen dabei das Variieren der Reprise in der Da-capo-Arie und die Technik der Verzierung. Einblicke in die Vorgehensweise der großen Sänger des 18. Jahrhunderts sind die Voraussetzung dafür, um sich selbst einfache Techniken anzueignen und sie bei der Aufführung alter Arien anzuwenden. Ich muss gestehen, dass die Gesangslehrer bei uns bis heute ziemlich konservativ sind und nicht sofort bereit waren, derlei Praktiken zur Ausgestaltung des komponierten Textes zu akzeptieren. Aber sie gewöhnen sich allmählich daran und reagieren manchmal sogar begeistert auf die Ideen der historisch informierten Aufführungspraxis.

Zum Schluss möchte ich noch eine allgemeine Frage stellen. Kann man sagen, dass die Wissenschaft und die Pädagogik in den heutigen Lehrgängen der Musiktheorie eng miteinander verknüpft sind? Die Wissenschaft zielt auf neue Erkenntnisse und Einsichten, die Pädagogik auf die Erhaltung und Wiedergabe des Bewährten. Es liegt auf der Hand, dass in dieser Hinsicht die traditionellen Theorie-Lehrgänge – der Harmonik, des Kontrapunkts, der Formenlehre – viel träger sind als Vorlesungen über Musikgeschichte. Allerdings glaube ich, dass neue historisch-wissenschaftliche Erkenntnisse und Methoden der Musiktheorie große Aktualität sichern und nicht nur dem Musikwissenschaftler, sondern auch dem Interpreten Impulse zu geben vermögen. In einer Situation, wo jeder Person jegliche Information zugänglich ist, besteht die wichtigste Fähigkeit darin, die richtigen Fragen zu stellen und sich nicht mit den üblichen Schemata zufrieden zu geben. Das zeigt das Beispiel der italienischen Arien des 18. Jahrhunderts, das für andere Fälle steht, diesen Trend aber meiner Meinung nach sehr anschaulich widerspiegelt.

Redaktion der Übersetzung von
Dr. Andreas Wehrmayer

This study has been sponsored by the Russian State Scientific Fund as a part of the project 'Italian Musical Culture of the 18th Century» (project No. 14-04-00206).

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского государственного научного фонда в рамках проекта «Музыкальная культура Италии XVIII века» (проект № 14-04-00206).