

KLEINE BEITRÄGE

Zur Neuausgabe von Tommaso Albinonis Oper „Zenobia“ (1694)

von Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Bei der weitgehenden Unkenntnis der italienischen Opern um 1700 ist jede Ausgabe einer originalen Partitur zu begrüßen, wie sie neuerdings mit einigen Opern in der amerikanischen Serie *Italian Opera 1640–1770* durch Howard Mayer Brown (Universität Chicago) bei Garland Publishing in New York und London erfolgte. Nach Giovanni Legrenzis *Il Totila* (Venedig 1677) erschien hier auch Tommaso Albinonis *Zenobia, Regina de Palmireni* (Venedig 1694) als Reprint des originalen Manuskripts. Zugrunde gelegt wurde die einzige Kopie des Werkes mit 138 Doppelseiten im Querformat, die sich in der Library of Congress in Washington befindet (Sign M 1500, A 7 2Z4). Das dazu gehörende Libretto wurde in der Textbuchreihe des gleichen Verlags in Band 60 veröffentlicht. Auf diese Weise läßt sich das reichhaltige Operschaffen Albinonis, der zwischen 32 und 55(!) Opern komponierte, ein ganz klein wenig weiter erhellen. Eine vollständige Oper Albinonis war bisher überhaupt nicht bekannt, wenn man von dem Intermezzo *Vesperta e Pimpinone* (Venedig 1708) und den drei ersten Akten von *L'Engelberta* (Venedig 1709) absieht¹. So kommt seiner *Zenobia* eine ganz besondere Bedeutung zu, zumal Albinoni als Komponist in den letzten Jahren wieder neu entdeckt wurde, wenn auch sein bekanntes Adagio in g-moll, das heute in aller Welt gespielt wird, sich als Fälschung herausgestellt hat².

Die Opern Albinonis waren zu ihrer Zeit so bekannt, daß Liebhaber sich Arien daraus abschrieben und zu Sammlungen zusammenstellten, über einiges davon konnte ich kürzlich erstmals berichten³. Besonders überraschend war vielleicht die Entdeckung, daß Telemanns bekanntes Intermezzo *Pimpinone* (Hamburg 1725) eine fast wörtliche deutsche Übersetzung des Textbuchs von Albinonis *Vesperta e Pimpinone* darstellt⁴. Aus Albinonis Musik wurde allerdings nichts entnommen, es sei denn die Idee und der Text des ‚solo‘ gesungenen ‚Terzetts‘ des Pimpinone, das man bereits 1708 in Venedig findet. Auch die anderen italienischen Arientexte in Telemanns Intermezzo sind wörtlich von hier entnommen.

In *Zenobia* darf man keine sensationelle Entdeckung erwarten; sie ist die nahezu erste Oper des 23jährigen Albinoni (1671–1750), die sich voll und ganz dem Stil der damaligen Venezianischen Oper anschloß. Die liedhafte Kürze der Arien, die Da capo-Form, die wechselvollen Instrumentalbegleitungen sowie vor allem das gesangliche Melos und die zündende Rhythmik jener Venezianischen Opern kehren bei Albinoni wieder. An die großen Meisteropern eines Giovanni Legrenzi, eines Antonio Sartorio und eines Carlo Francesco Pollaroli darf man freilich hier bei Albinoni noch nicht denken, aber deren Einflüsse sind auf Schritt und Tritt deutlich zu bemerken⁵. So kehrt die gesangliche Melodiebildung aus Legrenzis *Il Giustino* (1683) I, 3:



¹ Hellmuth Christian Wolff, *Neue Quellen zu den Opern des Tommaso Albinoni*, in: *Studi Musicali* (Florenz) VIII, 1979, S. 273–289.

² H. C. Wolff, „Pimpinone“ von Albinoni und Telemann – ein Vergleich, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 5, 1981, S. 29–36.

³ *Neue Quellen*.

⁴ S. Anm. 2.

⁵ Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937. Reprint-Neuausgabe mit Ergänzungen, Bologna 1975 (Arnaldo Forni). Einige der erwähnten Arien in des Autors *Die Oper I*, in: *Das Musikwerk* 38, Köln 1971.

bei Albinoni wieder (*Zenobia II*, 10):



Auch die heiteren Arietten, wie sie Legrenzi in *Il Giustino I*, 14 schrieb:



tauchen bei Albinoni auf (*Zenobia II*, 1):



wobei auch gern selbständige instrumentale Themen hinzugefügt wurden, wie zu Beispiel 2:



Das instrumentale Konzertieren wurde von Albinoni erweitert, längere Vor- und Zwischenspiele den Arien hinzugefügt. Ein fünfstimmiges Streichorchester untermalt erregte Situationen, Wut und Verzweiflung. Solistische Instrumente begleiten, auch eine Trompete, wie sie schon bei Sartorio vorkommt. Dagegen findet man keine Duette, keine Ensembles; die *Zenobia* setzt sich aus einer Folge vieler Solo-Arien zusammen, die durch Rezitative verbunden werden. Die Hauptpartie ist die des römischen Kaisers Aureliano, der die meisten Arien zu singen hat, 14 an der Zahl, während die anderen Parteien weniger Arien haben, Zenobia sieben, ihr Sohn Lidio acht, die Hofdame Filidea sieben. Die Partie des Aureliano ist durchweg im Altschlüssel notiert, zweifellos war sie eine Kastraten-Rolle. Die in Venedig besonders beliebten anapästischen Rhythmen findet man in der Partie der Zenobia, so III, 6, wo sie ihre Standhaftigkeit gegenüber dem Liebeswerben des Aureliano zum Ausdruck bringt:



Die in Venedig ebenfalls sehr beliebten Arien im $12/8$ -Takt findet man in schnellem Tempo (wie eine Gigue) zur Wiedergabe von heiterer Freude, aber auch in langsamem Tempo zum Ausdruck von Trauer (wie ein Siziliano). Tänze und Tanzrhythmen kennzeichnen diese Opern im Gegensatz zu den Deklamationsopern um und vor 1650. Albinoni verwendet jedoch auch chromatische und harmoni-

sche Steigerungen, um Trauer und Schmerz zum Ausdruck zu bringen, so etwa in II, 6, in der Arie der über den bevorstehenden Tod ihres Sohnes verzweifelten Königin:

Adagio

(Viol. e Viola)

Zenobia

Som - mi De - i

Figured bass notation below the staves:

6 6 6# 7 6 6 7b 6 (b)
 4 5b # 4h 5 4h
 b 3b

6 5 6 b 6 7 4 3
 4h 3b 4h 3b #

Durch Kürze und Prägnanz haben alle Arien Albinonis eine ungemein feste und einheitliche Form, die sich von dem älteren monodischen Deklamationsstil eines Monteverdi und Cavalli völlig abhebt und direkt auf Vivaldi, Scarlatti und Händel hindeutet. Unter den unmittelbaren Vorgängern Albinonis muß auch ein Komponist wie Pietro Andrea Ziani mit seinen heiteren Arien genannt werden, der aber auch wunderschöne Violon-Ensembles zur Arienbegleitung heranzog, etwa in *Il Candaule* (1679)⁶. Die erregten schnellen Streicherfiguren waren bei Pietro Simone Agostini in *Il ratto delle Sabine* 1680 zu finden, wo sie der Zeichnung des Raubs der Sabinerinnen dienten⁷. Keinesfalls darf man die in den von mir nachgewiesenen Ariensammlungen gefundene Kürze und Einfachheit auf alle Opern Albinonis anwenden, das würde ihrer Vielfalt nicht gerecht. Dramatischere Akzente zeigen die ersten drei Akte von Albinonis Oper *L'Engelberta* (1709)⁸. Auf eine Reihe weiterer unbekannter Opern-Quellen Albinonis wies kürzlich John E. Solie hin, der auch Zusammenhänge der Opern zur Instrumentalmusik des Komponisten nachweisen konnte⁹.

Zuletzt seien einige Anmerkungen über das Libretto von Albinonis *Zenobia*-Oper angefügt, das von Antonio Marchi, einem sonst wenig bekannten Librettisten, stammt. Im Mittelpunkt der Handlung steht die syrische Königin Zenobia, deren Hauptstadt Palmyra ein Zentrum des Warenhandels zwischen Orient und Abendland bildete und den Römern als Konkurrent gefährlich wurde. Deswegen rückte der römische Kaiser Aureliano im Jahre 272 u. Z. mit einem Heer gegen Palmyra vor, um es zu erobern. Er verliebt sich in die Tochter des Stadtresidenten Filidea, die aber bereits verlobt ist. Zenobia wird von den Römern gefangen, Aureliano verliebt sich aber nun auch in sie und will sie heiraten; trotz seiner Drohung, ihren Sohn Silvio zu ermorden, willigt sie nicht ein. Aureliano läßt sich von der Standhaftigkeit Zenobias bewegen und zieht mit seinen Soldaten ab, um ihr das Königreich zu lassen. Der historische Aureliano zerstörte dagegen die Stadt¹⁰. Nicht zu

⁶ Neuausgabe in: *Das Musikwerk* 38, S. 69–70.

⁷ *Venezianische Oper*, Anhang 78.

⁸ *Neue Quellen*.

⁹ John E. Solie, *Aria Structure and Ritornello Form in the Music of Albinoni*, in: *Musical Quarterly* 63, 1977, S. 31–47.

¹⁰ Siehe die Schrift *Palmyra* der Staatlichen Museen der DDR, bearbeitet von Ralf-B. Wartke, Berlin 1980 (Vorderasiatisches Museum).

verwechseln ist diese Oper von Marchi mit Händels Operntext *Radamisto* (London 1720), in der eine völlig andere *Zenobia* vorkommt, das Libretto Händels geht auf Matteo Noris und Domenico Lalli zurück¹¹. Eine weitere *Zenobia* erschien in Metastasios gleichnamiger Oper von 1740, die von zahllosen Komponisten in Musik gesetzt wurde, zuerst von Luc'Antonio Predieri (Wien 1740). Metastasios Text ist trotz der lyrischen Monologe, für die Anregungen aus Pierre Corneilles Märtyrer-Drama *Polyeucte* (1643) entnommen wurden, ein sehr dramatisches Werk mit Mord und Selbstmord, dem gleichwohl ein *lieto fine* angefügt wurde. Bemerkenswert erscheint, daß es immer wieder Stoffe aus dem Orient waren, die für die Opern jener Zeit die Grundlage bildeten. Von Cleopatra bis Xerxes, von Armida bis zu Zenobia – die orientalische Phantastik diente den barocken Opern gern als Ausgangspunkt¹².

Die hier besprochene Reprint-Ausgabe von Albinonis *Zenobia* enthält keinen kritischen Bericht, nur ein kurzes *Preface* und eine Inhaltsangabe, so daß die vorstehenden Zeilen als Ergänzung aufgefaßt werden mögen.

Im Namen Schenkers

von Carl Dahlhaus, Berlin

Wer fest überzeugt ist, daß in einer Sache das letzte Wort längst gesprochen sei, kann, wenn er seinen Glauben nicht bloß schweigend in sich herumtragen möchte, nichts anderes tun, als entweder an immer neuen, schwierigeren und entlegeneren Exempeln die Anwendbarkeit des Dogmas zeigen oder aber gegen Ungläubige polemisieren, die sich der wahren Lehre verschließen, sei es aus Unkenntnis oder aus Originalitätssucht.

Die Schichtenlehre Heinrich Schenkers ist als Theorie der tonalen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts – genauer: der „Meisterwerke“ von Bach bis zu Brahms – entstanden. (Schenkers Verhältnis zu Wagner und Bruckner war zwiespältig, um von den Ausfällen gegen die Neue Musik zu schweigen.) Die geschichtliche Eingrenzung geriet jedoch mit dem universalen Anspruch der Theorie – sie soll der Musik insgesamt, jedenfalls derjenigen, die als Kunst im emphatischen Sinne gilt, gerecht werden – in einen Konflikt, den zwar Schenker, weil er ahistorisch dachte, ignorieren konnte, der aber das wissenschaftliche Gewissen seiner vom historischen Denken geprägten oder zumindest berührten Schüler belastete. Und so lag es nahe, sich auf das Risiko einzulassen, Schenkers Theorie – modifiziert oder unmodifiziert – an Werken des 16. oder des 20. Jahrhunderts, also an vor- oder nachtonaler Musik, zu erproben. Die eigentlichen Historiker unter den Schenker-Anhängern zogen es allerdings vor, das Problem zu verleugnen, zu umgehen oder hinauszuzögern, indem sie sich weder unzweideutig für die historische Vernunft entschieden und die Schichtenlehre zur Dogmatik eines Epochenstils umformulierten noch das Wagnis einer Übertragung auf nicht-tonale Musik eingingen. Sie respektierten die Grenzen des historischen Metiers, das bei Werken von Perotin oder Machaut die Rekonstruktion eines „Ursatzes“ schlechterdings nicht erlaubte, und überhörten zugleich den Einspruch des historischen Gewissens, das sich von der Existenz „ewiger Kunstgesetze“, wie sie Schenker proklamierte, nicht überzeugen ließ.

Ist demnach die Zurückhaltung gegenüber Erweiterungen des Geltungsbereichs der Theorie pragmatisch durchaus verständlich – wenn auch wissenschaftslogisch prekär –, so ist es andererseits seltsam, daß die Anwendung der Methode auf Werke des 18. und 19. Jahrhunderts (sofern sie nicht von Schenker selbst bereits analysiert worden sind) im allgemeinen ein geringeres Interesse findet, als man erwarten sollte, während gleichzeitig das klassisch-romantische Repertoire unablässig und in immer differenzierterer Form mit den von Schenker als oberflächlich und kleinlich verworfenen

¹¹ Siehe Bernd Baselt, *Händel-Handbuch I*, Leipzig 1978, S. 172f.

¹² Vgl. ferner H. C. Wolff, *Dokumente zur Venezianischen Oper 1657–1695*, in: *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert* = Schriften der Gesellschaft für Musikforschung 27, hrsg. von Heinz Becker, Kassel 1981, S. 85–88, S. 95.