

kennzeichnen sein weites Wissen und seine plastische Darstellungsgabe. Für alle Arbeiten von Anglès ist die musikgeschichtliche Quelle die Grundlage. Daher hat er der bibliographischen Erschließung durch Veröffentlichung von Bibliothekskatalogen besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Das Werk von Higinò Anglès wird der internationalen Musikforschung noch lange eine wichtige Grundlage bedeuten, seine Aufgeschlossenheit für musikalische und musiksoziologische Fragen wertvolle Anregungen geben. Seine Hilfsbereitschaft und sein Rat, seine persönliche Begeisterung für die Musik und Musikforschung bleiben als Erinnerung an den Menschen Anglès.

57 unbekannt Instrumentalstücke (15 Sonaten) von Attilio Ariosti in einer Abschrift von Johan Helmich Roman

Bruno Stäblein zum 75. Geburtstag

VON GÜNTHER WEISS, BAYREUTH

Leben und Werk von Attilio Ariosti (1666—?) oder Fra Ottavio, wie er nach seinem Eintritt in den Orden der Serviten von Sancta Maria im Jahre 1688 genannt wurde (in den Hss. manchmal auch Sigr. Attilio oder Pater Attilio), sind bisher nur zum Teil bekannt¹. Genaueres weiß man nur von seinem Aufenthalt in Berlin und seiner erfolgreichen Tätigkeit als Opernkomponist in London neben Bononcini und Händel, von der Charles Burney² und John Hawkins³ berichten. Weithin berühmt waren Ariostis außergewöhnliche Fertigkeiten auf der Viola d'amore. Von den [Six] *Cantatas and a collection of [six] lessons for the Viola d'amore*, die er 1724 in London auf Subskription veröffentlichte, sind die *lessons for the Viola d'amore* (im Folgenden als *lessons* zitiert) bis heute in der Praxis lebendig geblieben und in verschiedenen neuen Ausgaben bzw. Bearbeitungen vorgelegt worden. Auch die Wissenschaft hat diesen Kompositionen ihre Aufmerksamkeit gewidmet und besonders die eigenartige Skordaturnotation der *lessons* untersucht⁴. Von der übrigen Instrumentalmusik Ariostis sind (wenn man von den Instrumentalsätzen

¹ Zusammenfassende Darstellungen des gegenwärtigen Standes der Forschung cf. Werner Bollert in MGG I, Art. *Ariosti*, Sp. 624—626 und Alfred Loewenberg in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Fifth Edition, S. 200. Ich nehme die Gelegenheit wahr, ergänzend auf zwei an entlegener Stelle publizierte Aufsätze über Ariosti aufmerksam zu machen, deren Kenntnis ich einem freundlichen Hinweis von Herrn Dr. W. Bollert verdanke: A. M. Vicentini, *Memorie di Musicisti dell' Ordine dei Servi di Maria*. Note d'Archivio per la storia musicale, Roma 1931. R. Casimiri e A. M. Vicentini, *Attilio Ottavio Ariosti, Nuovi documenti*, ivi 1932.

² *A History of Music*, Vol. 4, London 1789, S. 288 ff. und passim.

³ *A General History of the Science and Practice of Music*, Vol. 2, London 1776, S. 866—867.

⁴ Cf. David D. Boyden, *Ariostis lessons for Viola d'amore*, *The Musical Quarterly* 32, 1946, S. 545—563 und Karl Gofferje, *Ariostis Lessons für die Viola d'amore*, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* für 1961, Leipzig 1962, S. 58—74. Bei Boyden, a. a. O., S. 545, findet sich auch eine Übersicht über die Neuausgaben der *lessons*. Ergänzend sei auf eine Edition für Violoncello verwiesen, Mailand 1957. Dazu kommt eine in Vorbereitung befindliche Ausgabe für Viola d'amore und Viola, die der Verf. demnächst im Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, besorgen wird.

in seinen Kantaten⁵ absieht) bisher lediglich die nicht sehr bedeutenden *Divertimenti da Camera* vom Jahre 1695 bekannt geworden.⁶

Daniel Fryklund⁷ hat bereits vor einem halben Jahrhundert beiläufig auf Abschriften von Werken Ariostis hingewiesen und vor einiger Zeit machte Ingmar Bengtsson in seinem Buch *Johan Helmich Roman och hans Instrumentalmusik, Käll- och stilkritiska studier*⁸ wieder auf jene bereits von Fryklund erwähnte Abschrift aufmerksam. Beide Hinweise sind in der Literatur bisher unbeachtet geblieben. Dies mag die Absicht rechtfertigen, im Folgenden auf eine Quelle hinzuweisen, welche das m. W. umfangreichste Corpus Ariostischer Instrumentalkompositionen enthält.

Es handelt sich um ein Autograph⁹ Romans, das heute unter der Signatur MAB: Ro nr 99 (im Folgenden als Ro nr 99 zitiert) in der Kungl. Musikaliska akademis bibliotek (Roman-Sammlung) in Stockholm aufbewahrt wird. Lediglich der Titel auf dem Deckblatt stammt von Per Frigels Hand: ROMANS | LECTONER | HOS | FUX OCH SGR. ATILIO | OCH | ATILIOS EGNA COMPOSITIONER | FÖR VIOL D'AMOUR. Dann folgt von pag. 1 — pag. 32 (ausschließlich in Romans Handschrift) nach der Überschrift *Lezione I.^a del Signor A. Attilio* eine Abschrift der *lessons*, die sich von dem bekannten Druck dadurch unterscheidet, daß sie Roman in üblicher Notierung, nicht in Skordatur, aufgezeichnet hat. Pag. 33 — pag. 96 schließen sich unter dem Titel *Recueil de Pièces pour la Viole d'Amour, composée par M(onsieur) Attilio Ariosti* die in diesem Aufsatz interessierenden Stücke an¹⁰

⁵ Die Aufstellung bei EitnerQ bedarf einer Überprüfung.

⁶ Eine unbestimmte Angabe über Ariostis Kompositionen für die Vialo d'amore findet sich bei Hawkins, a. a. O., S. 866: „... but he was most distinguished for his performance on an instrument, of which he was not the inventor, he was the great improver, namely, the Viol d'amore, for which he made many compositions“ (Sperrung vom Verfasser).

⁷ *Bidrag till Kännedomen om Viola d'amore*, Svensk Tidskrift för Musikforskning 3, 1921, S. 1—36. Die in diesem Zusammenhang interessierende Stelle findet sich S. 30: „... i Musikaliska akademiens bibliotek finnes ett band „Romans Lectioner hos Fux och Sigr. Attilio vari Roman“ bl. a. (= unter anderem!) avskrivit „Lezioni per Viola d'amour““.

⁸ *Studia Musicologica Upsaliensia* IV, 1955, S. 69 und Fußnote 4.

⁹ Die gründlichen Untersuchungen von I. Bengtsson und R. Danielson lassen an der Autorschaft Romans keinen Zweifel. Cf. hierzu das Buch der beiden Verfasser *Handstilar och Notpikturer i Kungl. Musikaliska akademiens Roman-samling*, *Studia Musicologica Upsaliensia* III, 1955, insbesondere S. 50 ff.

¹⁰ Die Lücke zwischen pag. 64 und pag. 68 scheint ein Versehen der Paginierung zu sein. Satz Nr. 29 b ist eine Bearbeitung (von Roman?) des Satzes Nr. 29 a:

Nr. 29a, pag. 64



Nr. 29b, pag. 68



Die relative Geschlossenheit von Zyklus VIII (s. Tabelle) besteht also über die Lücke der Paginierung hinweg.

(im Folgenden als *Recueil de pièces* zitiert). Pag. 97 enthält nur Notenlinien. Abschließend findet sich von pag. 98 — pag. 125 eine Abschrift des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux. Die Überschrift auf pag. 98 lautet: *Fux. Exercitii I. Lectio 1. De Nota contra Notam.*

Der genaue Zeitpunkt der Niederschrift von Ro nr 99 läßt sich vorerst noch nicht bestimmen. Bis präzisere Angaben möglich sind, müssen erst noch eine Reihe von Detailfragen (insbesondere von der Ariostiforschung) geklärt werden. Einstweilen können jedoch als extreme Markierungen die Jahre 1716 und 1736 gelten¹¹.

Die hier in Frage stehende *Recueil de pièces* erscheint auf den ersten Blick als eine lose Folge von 57 Instrumentalstücken für Viola d'amore und eine Baßstimme. Sie sind in üblicher Notierung (nicht Skordatur) auf je sieben Akkoladen zu zwei Systemen (soweit Notentext) pro Seite notiert. Das obere System enthält die Viola d'amore-Stimme, das untere den Baß. Lediglich nach dem Satz „*Tempo di Gavotta*“, pag. 36, steht hinter dem Doppelstrich „*Fine*“. Nach einigen anderen Sätzen findet sich ein schwungvoller Federstrich, den man vielleicht als „*Fin*“ deuten könnte. Aus der Überschrift *Recueil de pièces* wird jedoch bereits deutlich, daß es sich hier nicht um eine beziehungslose Aneinanderreihung einzelner Stücke handelt. Man erinnere sich an J. G. Walthers Definition: „*Pièce, pl. pièces [gall.] wird hauptsächlich von Instrumental-Sachen gebraucht, deren etliche als Theile ein ganzes Stück constituiren*“¹².

In der Tat hat man 15 „ganze Stücke“, bzw. 15 geschlossene Sonatenzyklen¹³ vor sich, wenn man die wohldisponierte Abfolge der Sätze so wie die Tonartenbeziehungen zwischen den einzelnen Sätzen in der *Recueil de pièces* unterscheidet. Hier eine tabellarische Übersicht:

¹¹ An dieser Stelle sei Herrn Prof. Dr. I. Bengtsson, Uppsala, für seine bereitwillig gegebenen Auskünfte über Ro nr 99 herzlichst gedankt. Ebenso danke ich Herrn Prof. Bengt Johnsson, Århus, für seine wertvollen Hinweise. Die mit der Datierung von Ro nr 99 zusammenhängenden Probleme können hier nur angedeutet werden: Zunächst liegt es nahe, daß Roman sowohl die *lessons* als auch die *Recueil de pièces* während seiner beiden Aufenthalte in England in den Jahren ca. 1716—1721 und 1735/36 aufgezeichnet hat (Cf. I. Bengtsson, a. a. O., S. 27 und S. 37). Gegen den ersten Termin sprechen jedoch die gewichtigen Argumente, die I. Bengtsson und R. Danielson vorbringen (a. a. O., S. 50 und passim). I. Bengtsson hält es (laut brieflicher Mitteilung) für höchst unwahrscheinlich, daß Ro nr 99 vor 1727/28 entstanden sein könnte. Gegen den zweiten Termin spricht, daß bisher noch kein Beleg für einen Aufenthalt Ariostis in England während jener Zeit gefunden ist. Eine Untersuchung über das Schicksal Ariostis nach seiner Veröffentlichung der *Cantatas and a collection of lessons* . . . , die vielleicht Licht in dieses Dunkel bringen könnte, steht noch aus. Die hier von mir gemachte Voraussetzung, daß Romans Ariostisabschriften in einer vorerst nicht weiter beschreibbaren „Nähe“ des Komponisten entstanden sind, stützt sich vor allem auf die Tatsache, daß, soweit ich sehen kann, die *Recueil de pièces* weder als Ganzes, noch Teile davon im Druck erschienen sind. Weitere Abschriften fehlen bisher ebenfalls. Man kann also vermuten, daß die Stücke lediglich im persönlichen Besitz des Komponisten waren.

In diesen Zusammenhängen muß man weiter bedenken, daß Romans Abschriften der *lessons* und auch der *Recueil de pièces* u. U. von einer Vorlage in Ariostis eigentümlicher Skordaturnotation gemacht wurden. Daß Roman damit vertraut war, darf jedenfalls als nachgewiesen gelten (cf. das erste Notenbeispiel). Weiterführen könnten Untersuchungen darüber, ob die Abschriften Ariostischer Kompositionen zur gleichen Zeit wie die Abschrift des Fuxschen *Gradus ad Parnassum* entstanden sind. Wenn ja, wäre damit das Jahr 1725 als terminus post quem gesichert. Erwähnt werden muß hier auch Bengtssons Hinweis auf Skizzen und Abschriften Romans in der Hs. MAB Ro nr 97 (a. a. O., S. 70). Auf einem nicht paginierten Blatt finden sich dort Incipits von Kompositionen Lottis, Porporas, Hasses u. a., die seltsamerweise in der Tonartenfolge C, a; G, e; D, h etc. angeordnet sind. Von Ariosti sind vier nicht identifizierbare Melodienanfänge mitgeteilt.

¹² *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, S. 481.

¹³ Sonate hier natürlich in jenem weiten Feld verstanden, wie es William S. Newman in seinem Buch *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1959, für die Gattung in jener Zeit abgesteckt hat.

Zyklus	Laufende Nr. der Sätze	Ro nr 99 pag.	Tonart	Takt	Satz-(Tempo)bezeichnung	Taktzahl
I	1	33	<i>d</i>	<i>c</i>	Largo	10 : : 15
	2	34	<i>F</i>	3/2	Adagio	13 : : 23
	3	35—36	<i>d</i>	ϕ	Tempo di Gavotta	30 : : 24
II	4	37—38	<i>g</i>	<i>c</i>	And(ante)	17 : : 23
	5	39	<i>Es</i>	3/4	Ad(agio)	12 : : 14
	6	40	<i>g</i>	ϕ	Tempo di Gavotta	18 : : 20
III	7	41	<i>F</i>	ϕ	—	14 : : 20
	8	42	<i>d</i>	3/4	—	17 : : 22
	9	43	<i>F</i>	<i>c</i>	Allegro	9 : : 18
IV	10	44	<i>a</i>	<i>c</i>	Pesato	19
	11	45	<i>a</i>	<i>c</i>	And(ante)	12 : : 15
	12	46	<i>a</i>	3/4	Corrente	26 : : 25
	13	47—48	<i>a</i>	3/8	—	86
V	14	49	<i>e</i>	<i>c</i>	Adagio	15
	15	50	<i>e</i>	3/4	—	30 : : 34
	16	51	<i>a</i>	3/4	Sarab(ande)	10 : : 17
	17	52	<i>e</i>	<i>c</i>	Andante	37
VI	18	53	<i>C</i>	<i>c</i>	Grave	14
	19	54	<i>C</i>	<i>c</i>	Non presto	28
	20	55	<i>a</i>	6/8	Ciciliana	50
	21	56	<i>C</i>	3/8	Ecco	69

Zyklus	Laufende Nr. der Sätze	Ro nr 99 pag.	Tonart	Takt	Satz-(Tempo)bezeichnung	Taktzahl
VII	22	57	<i>h</i>	<i>c</i>	—	20
	23	58	<i>D</i>	6/8	—	23 : : 24
	24	59	<i>D</i>	<i>c</i>	—	15 : : 18
	25	60	<i>D</i>	3/4	—	21 : : 33
VIII	26	61	<i>Es</i>	<i>c</i>	All(egro)	9 : : 12
	27	62	<i>Es</i>	3/4	Ad(agio)	15 : : 12
	28	63	<i>Es</i>	3/8	—	58
	29a	64	<i>Es</i>	3/8	—	16 : : 25
	29b	68	<i>Es</i>	12/8	Gigue	8 : : 15
IX	30	69	<i>f</i>	<i>c</i>	—	14
	31	70	<i>f</i>	<i>c</i>	—	35
	32	71	<i>f</i>	3/4	—	21 : : 17
	33	72	<i>f</i>	3/4	—	8 : : 16
X	34	73	<i>G</i>	♩	Presto	16 : : 17
	35	74	<i>G</i>	<i>c</i>	Grave	14
	36	75	<i>G</i>	3/8	—	25 : : 45
XI	37	76	<i>B</i>	<i>c</i>	—	8 : : 10
	38	77	<i>B</i>	3/4	—	22 : : 31
	39	78	<i>B</i>	3/2	—	18 : : 25
	40	79	<i>B</i>	2/2	—	47

Zyklus	Laufende Nr. der Sätze	Ro nr 99 pag.	Tonart	Takt	Satz-(Tempo)bezeichnung	Taktzahl
XII	41	80	<i>d</i>	<i>c</i>	—	6 : : 10
	42	81	<i>d</i>	<i>c</i>	—	28
	43	82	<i>F</i>	6/4	—	12 : : 14
	44	82	<i>d</i>	3/8	—	12 : : 28
XIII	45	83	<i>a</i>	<i>c</i>	Ad(agio)	12
	46	83—84	<i>a</i>	<i>c</i>	Alle(gro)	31
	47	85	<i>a</i>	3/2	—	18 : : 19
	48	86	<i>a</i>	3/8	—	51
XIV	49	87	<i>g</i>	<i>c</i>	—	21
	50	88	<i>g</i>	<i>c</i>	—	33
	51	89	<i>Es</i>	3/4	Sarab(ande)	14 : : 15
	52	90	<i>g</i>	3/8	—	75
XV	53	91	<i>a</i>	<i>c</i>	—	55
	54	92	<i>a</i>	<i>c</i>	—	28
	55	93—94	<i>a</i>	3/4	Courente	30 : : 33
	56	95	<i>e</i>	3/2	—	40
	57	96	<i>a</i>	3/4	—	8 : : 16

Die drei- bis fünfsätzigen Werke (3 Sätze: cf. die Zyklen I, II, III und X; 4 Sätze: cf. die Zyklen IV, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIII und XIV; 5 Sätze: cf. Zyklus XV) bieten in ihrer äußeren Faktur das gewohnte Bild der Sonate jener Zeit. Wie in den *lessons* überwiegen auch in der *Recueil de pièces* die 4-sätzigen Werke, wobei Ariosti die Folge Langsam—Schnell—Langsam—Schnell bevorzugt. Auch die Tonartenbeziehungen zwischen den Sätzen bieten nichts Außergewöhnliches¹⁴. Lediglich Zyklus VII befriedigt in seinem Aufbau nicht. Haupttonart des Zyklus ist doch wohl D. Daß für den Kopfsatz die Tonikaparallele *h* gewählt wurde, ist nicht nur in der *Recueil de pièces* aus dem Rahmen fallend, sondern im Sonatenschaffen jener Zeit m. W. ohne Beispiel¹⁵. Hinzu kommt, daß auch die Satzfolge des Zyklus: Langsam—Schnell—Schnell (oder Moderato)—Langsam ganz ungewöhnlich ist.

Nun läßt sich zwischen den *lessons* und der *Recueil de pièces* eine besondere Beziehung feststellen, die eine Deutung des beschriebenen Sachverhaltes erlaubt. Im Anschluß an den letzten Satz des fraglichen Zyklus VII (unterste Akkolade auf pag. 60) finden sich ebenfalls von Romans Hand acht numerierte Incipits von einem bis drei Takten. Sie erscheinen zunächst rätselhaft, werden aber dann verständlich, wenn man für ihre Deutung bzw. Übertragung die *Accordatura VI* jenes Skordatursystems¹⁶ zugrundelegt, das Ariosti in der Vorrede zu seinen *lessons* beschreibt. Es stellt sich heraus, daß Roman hier die Satzanfänge der Lezione VI aus den *lessons* und jene des Zyklus VII aus der *Recueil de pièces* zusammengestellt hat:

¹⁴ Hier eine übersichtliche Darstellung:

Wechsel zur

	Gleichbleibende Tonart	Tonika- parallele	Subdominante	Moll- dominante	Subdominant- parallele
Zyklus	IV, VIII, IX, X, XI, XIII	I, III, VI, (VII), XII	V	XV	II, XIV

¹⁵ Zur Tonalität der Barocksonate cf. W. S. Newman, a. a. O., S. 79—81.

¹⁶ Leicht zugänglich bei K. Gofferje, a. a. O., S. 61. Die angegebene Übertragungsmethode ist bei dem im Ms. schwer lesbaren und nur mit Mühe zu entziffernden Incipit 8 nicht mehr anwendbar. Daß hier trotzdem der Anfang des 4. Satzes von Lezione VI gemeint ist und wahrscheinlich nur eine freiere Handhabung von Ariostis *Accordatura VI* durch den Kopisten vorliegt, kann u. a. aus folgenden Gründen kaum bezweifelt werden: Die rhythmische Gestalt des Anfangs $\frac{3}{8}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ist ohne jede Änderung. Auch die einzelnen Tonhöhen, u. U. mit Ausnahme der letzten Note, stimmen unter der Voraussetzung, wenn bei

Übertragung

Ro nr 99
pag. 60

Übertragung

Zyklus VII, 1. Satz Zyklus VII, 2. Satz

3 4

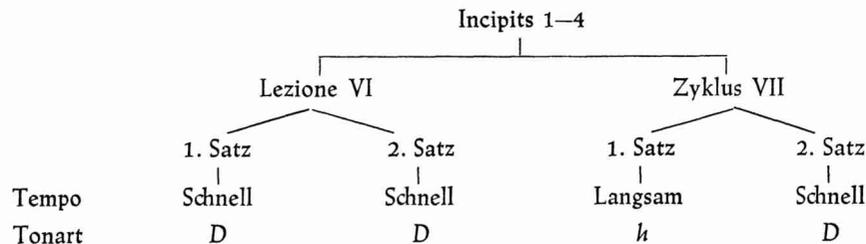
7 8 cf. Fußn. 16

Lezione VI, 3. Satz Lezione VI, 4. Satz

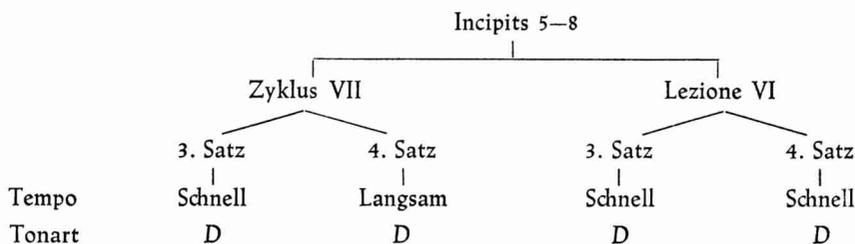
Ist es möglich, daß der Kopist mit seiner merkwürdigen Numerierung der Satzanfänge eine Zusammenstellung von zwei Zyklen gemeint hat, die aus den Sätzen der Lezione VI und des Zyklus VII gewonnen werden? Für diese Deutung sprechen verschiedene Gründe:

1. Lezione VI und Zyklus VII haben die gemeinsame Tonart *D*, die jeweils nur einmal in den *lessons* und in der *Recueil de pièces* vorkommt.

2. Folgt man der angegebenen Numerierung und stellt danach zwei neue 4-sätziges Zyklen zusammen, so ergibt sich für den ersten Zyklus (cf. Incipits 1–4) eine Folge aus den ersten beiden Sätzen von Lezione VI und den ersten beiden von Zyklus VII. Der zweite Zyklus (cf. Incipits 5–8) bestünde aus dem dritten und vierten Satz von Zyklus VII und dem dritten und vierten Satz von Lezione VI. Diese Zusammenstellungen ergäben für diese beiden neuen Zyklen eine befriedigende Abfolge der einzelnen Sätze sowohl hinsichtlich der Folge der Tempi als auch hinsichtlich der Folge der Tonarten:



Accordatura VI (man gestatte diese Hypothese) als obere Saiten *a'* und *d''* angenommen werden. Die vorliegende Oktavtransposition der Melodie scheint ein unleserliches Zeichen neben der Taktangabe anzudeuten.



3. Für die vorangegangenen Überlegungen ist ein weiterer Aspekt, der sich vom besonderen Ambitus der Viola d'amore aus bietet, von Bedeutung. Wie bekannt, veröffentlichte Ariosti seine *lessons* zu einem Zeitpunkt, als er in finanzielle Schwierigkeiten geraten war. Als er die Stücke in einem notationstechnischen Verfahren aufschrieb, das es einem Geiger ermöglichte „ohne Kenntnis der Violentstimmung und ohne Kenntnis der sonst für die Viola d'amore üblichen Schlüsselung die Solostimme der Sonaten (auf der Viola d'amore) mit der Vorstellung abzuspielen, er habe eine Geige in der Hand“¹⁷, war dabei wahrscheinlich nicht seine einzige Absicht, die Viola d'amore den englischen Violinisten nahezubringen. Wenn diese sich für die *lessons* interessierten, so war das für die Länge der Subskribentenliste ein nicht zu unterschätzender Vorteil¹⁸. Ariosti paßte sich doch sicher bewußt den Spielmöglichkeiten auf der Geige an, als er die Melodiestimme in den *lessons* so konzipierte, daß er das g nie unterschritt. Wer wollte, konnte die Werke nach Umschrift der Skordatur in normale Notierung (wie dies Roman in seiner Abschrift getan hat) auch auf der Geige spielen. Ganz anders liegen die Dinge in der *Recueil de pièces*. In elf der fünfzehn Zyklen unterschreitet die Melodie-Stimme das g¹⁹. Ariosti nutzt den besonderen Ambitus des Instruments in vielfältiger Weise. Neben Echoeffekten gibt es zahlreiche Stellen, bei denen er in seiner Melodieführung einen besonderen Klangreiz dadurch erzielt, daß er in wenigen Takten einen relativ großen Tonraum durchschreitet:

Ro nr 99, pag. 82 [Zyklus XII, 4. Satz]



Auch die tiefste Lage des Instruments wird nicht nur etwa für Akkorde bei kadenzierenden Wendungen oder Schlüssen benutzt, sondern (wenn auch vereinzelt) ebenfalls für längere Melodiestrecken verwendet:

¹⁷ Cf. K. Gofferje, a. a. O., S. 58.

¹⁸ Über die erfolgreiche Subskription, die Ariosti ca. 1000 Pfund eingebracht haben soll, berichtet u. a. F. J. Fétis in seiner *Biographie universelle des musicicns et bibliographie générale de la musique*, Bd. 1, 2/Paris 1860—65, S. 133.

¹⁹ Hier eine tabellarische Übersicht:

Zyklus	II	III	IV	V	VII	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
Satz (Sätze)	1, 2	3	2	4	2, 3	1, 2, 3	4	2, 4	4	4	1, 3, 5

Überlegungen zur speziellen Bauart, Stimmung etc. des Instruments, für das die Melodien der *Recueil de pièces* angemessen erscheinen, müssen einer besonderen Studie vorbehalten bleiben.

Ro nr 99, pag. 58 [Zyklus VII, 2. Satz]



Für die oben gegebene Deutung der Incipits 1–8 haben die eben getroffenen Feststellungen jedoch noch eine besondere Konsequenz. Schließt man sich nämlich der Abfolge der Sätze entsprechend der Numerierung Romans an, so enthalten die beiden (hypothetischen) Zyklen je einen Satz mit Passagen, die nicht mehr auf der Violine, sondern nur auf einer Viola d'amore spielbar sind²⁰. Alle Beobachtungen zusammengenommen, hat man an dieser Stelle zu folgenden Fragen hinreichenden Anlaß:

Könnte es so gewesen sein, daß Lezione VI eine Zusammenstellung von Sätzen aus zwei (ursprünglichen?) D-dur Zyklen ist, jenen von mir vorgeschlagenen, die von der besonderen Konzeption des melodischen Ambitus, das g nicht zu unterschreiten, bestimmt war? Etwa eine in Eile getroffene Verlegenheitslösung Ariostis, um auch in der an letzter Stelle stehenden Lezione VI die vorgegebene Beschränkung einzuhalten²¹? Oder handelt es sich lediglich um nachträgliche Vorschläge Romans, die unbefriedigende Abfolge der Sätze in Zyklus VII zu verbessern? Vorerst muß es bei solchen Fragestellungen bleiben.

Die Beispiele für die häufige Nutzung des großen Ambitus der Viola d'amore mögen einen ersten Eindruck von Ariostis Kompositionsweise in der *Recueil de pièces* vermittelt haben. Überschaut man die Melodiestimmen in den 15 Zyklen, so fallen noch einige weitere Besonderheiten auf. Die vielfältigen Möglichkeiten des mehrstimmigen Spiels auf dem Instrument, von denen Ariosti in den *lessons* keinen ausdrücklichen Gebrauch macht, werden in der *Recueil de pièces* ausgiebig genutzt. Einfache Zweistimmigkeit findet sich häufig in folgender Art:

Ro nr 99, pag. 86 [Zyklus XIII, 4. Satz]



Im nächsten Beispiel ist der mehrstimmige Satz in seiner Verbindung von einfacher Imitation und ein- bis dreistimmigem Spiel geradezu Grundlage der Struktur:

Ro nr 99, pag. 34 [Zyklus I, 2. Satz]



²⁰ Cf. Fußn. 19 (Tabelle) und meine oben gegebene Zusammenstellung der Sätze nach den Incipits von Roman.

²¹ Die Formulierung des Titels von Ariostis Subskriptionswerk: *Cantatas and a collection of lessons* ... erhebt unter den geschilderten Aspekten in einem neuen Licht. Möglicherweise könnte der Komponist mit *collection* eine Auswahl aus seinem wahrscheinlich umfangreichen Repertoire für Viola d'amore gemeint haben; vielleicht eine Auswahl aus jenen „many compositions“, von denen Hawkins spricht (cf. Fußn. 6).



Dreimal sind inmitten eines Satzes Fermatenzeichen angebracht (Zyklus I, 1. Satz, Takt 10; Zyklus III, 2. Satz, Takt 31; Zyklus IX, 1. Satz, Takt 4). In jedem Fall erscheinen sie bei Haltepunkten der Melodie auf der Dominante, und der Gedanke liegt nahe, daß an diesen Stellen Möglichkeiten für Kadenzen der Melodiestimme gegeben werden sollen.

Im übrigen kommt man bei einer stilistischen Analyse der *Recueil de pièces* zu ähnlichen Ergebnissen, wie sie David D. Boyden in seiner trefflichen Untersuchung der *lessons* vorgelegt hat²². In allen Zyklen erweist sich Ariostis „*impressive lyrical talent*“ (Boyden). Oft läßt sich die von ihm mit überzeugendem Geschick gehandhabte Technik des Sequenzierens schlagkräftiger Motive feststellen, um melodische Höhepunkte zu erreichen. Häufig anzutreffen sind auch Echeffekte. Neben den üblichen Wiederholungen kurzer Motive (aber auch längerer Melodiestrecken) im Oktavabstand gibt es Stücke, die zum großen Teil mit Echowirkungen gestaltet sind. Der Schluß des letzten Satzes von Zyklus VI bietet dafür ein eindrucksvolles Beispiel:

Ro nr 99, pag. 56 [Zyklus VI, 4. Satz]

²² A. a. O., S. 559. Die folgenden stilistischen Bemerkungen zur Musik in der *Recueil de pièces* sind hier notwendig auf das Wesentlichste beschränkt.

Auch der von Boyden als charakteristische Eigenart gewertete auftaktige Beginn Ariostischer Melodienerfindung findet in den Sätzen der *Recueil de pièces* eine Entsprechung. Rund drei Viertel der 57 Stücke beginnen mit einem Auftakt. Den Beobachtungen Boydens über die formale Struktur der *lessons* ist nach einer Durchsicht der *Recueil de pièces* nichts wesentlich Neues hinzuzufügen. Die Übereinstimmungen sind augenfällig.

Und schließlich eine letzte, wenn auch mehr äußerliche Parallele: In den *lessons* ist die Baßstimme lediglich in den vier Sätzen der Lezione II mit einer spärlichen Bezifferung versehen. In der *Recueil de pièces* sind es insgesamt sieben Sätze in drei verschiedenen Zyklen: In Zyklus IV die beiden letzten Sätze, in Zyklus V der erste Satz und die ersten vier Sätze von Zyklus XV. Noch mehr als in den *lessons* hat man hier den Eindruck, daß es sich um Flüchtigkeit handelt. Die melodische Struktur der bezifferten Baßstimmen unterscheidet sich jedenfalls nicht von jenen ohne Bezifferung. Ebenso wie Boyden bei den *lessons* hat man auch hier zu der Annahme Anlaß, daß für alle Zyklen eine Begleitung mit einem Tasteninstrument vorgesehen war.

Neben den beschriebenen Parallelen der *Recueil de pièces* mit den *lessons* darf das Trennende nicht übersehen werden: In diesen 15 Zyklen erhebt sich Ariostis musikalische Erfindungskraft nicht selten über sein bisher bekanntes instrumentales Schaffen. Nicht wenige Zyklen brauchen einen Vergleich mit gleichartigen Instrumentalkompositionen der großen Zeitgenossen nicht zu scheuen. Nicht zuletzt mag das wohl auch daran liegen, daß der Komponist hier für sein besonderes Instrument, die Viola d'amore, schrieb; ohne jene seltsame (durch äußere Umstände erzwungene?) Beschränkung auf die technischen Möglichkeiten der Violine, von denen die kompositorische Konzeption der Melodiestimme in den *lessons* bestimmt ist. Es ist wünschenswert, daß alle 15 Zyklen auch der Praxis zugänglich gemacht werden²³.

Viele Probleme bleiben ungelöst. Insbesondere muß gefragt werden: Existiert noch das Autograph Ariostis? Was für eine Vorlage benutzte Roman für seine Abschrift? Finden sich vielleicht noch einzelne Stücke aus der *Recueil de pièces* in den zahlenmäßig nahezu unübersehbaren Anthologien jener Zeit? Existieren noch Abschriften von anderer Hand? Der Verfasser muß sich vorerst mit diesem beschreibenden Hinweis begnügen.

²³ Die Zyklen V und VI erscheinen in Kürze im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz; die Zyklen III, IV, X, XI und XIV in der Reihe Hortus Musicus im Bärenreiter-Verlag, Kassel.