

Herbert Schneider (Saarbrücken)

## Die Entwicklung des Air mit Da capo von Lully bis Rameau und seinen französischen Zeitgenossen

David Charlton zum 75. Geburtstag

### Einführung

Zwei Jahre nach dem Scheitern der Zusammenarbeit mit Rameau für die Oper *Samson* schreibt Voltaire an seinen Jugend- und literarischen Freund Nicolas-Claude Thieriot: „Je répons à M. Rameau du plus grand succes, s’il veut joindre à sa belle musique quelques airs dans un gout italien mitigé. Qu’il réconcilie l’Italie et la France. Encouragez-le je vous prie à ne pas laisser inutile une musique si admirable“.<sup>1</sup> Durch Thieriot, der als Vermittler zwischen Voltaire und Rameau diente, ermutigte er Rameau, Airs im gemäßigten italienischen Stil in seine Opern einzuführen. Für den Literaten bedeutete dies zweifellos, nicht nur die Musik, sondern auch die literarische Form an italienischen Vorbildern zu orientieren bzw. diesen zu folgen. In seinem Livret *Samson* hat Voltaire zwei aus der italienischen Librettistik des 17. Jahrhunderts und durch Philippe Quinault bekannte Textformen eingeführt: Samsons „Peuple, éveille-toi, romps tes fers“ (I, 4) ist ein Air mit Refrain – der erste Vers kehrt dreimal wieder<sup>2</sup> –, zwei Monologe entsprechen dem Typus des Air mit Da capo bzw. mit Rahmen, den Quinault in die Tragédie en musique übernahm: Dalilas „Secourez-moi, tendres amours, / Amenez la paix sur la Terre“ (IV, 2, „Secourez-moi“ ist beim Da capo durch „Secondez-moi“ ersetzt – zwei Verse umrahmen den Mittelteil von sechs Versen) und

1 Voltaire, Brief (D999) an Nicolas-Claude Thieriot vom 2. Februar 1736, in: *Correspondance*, hrsg. von Theodor Besterman, Paris 1977, Bd. 1, S. 713.

2 Solistische Gesänge mit Refrain in verschiedener Länge, der mehrfach wiederkehrt, gibt es sowohl im Drama per musica als auch in der Tragédie en musique. Dabei handelt es sich nicht um ein Rondeau. Z. B. Nicolò Minato, *LA / CADUTA / DI / ELIO SEIANO. / DRAMA PER MUSICA [...]*, Venedig 1665, I, 11, S. 24, CESARE „Caro Tetro adorato“, II, 7, S. 39, TIBERIO, „Da l’ira de’ Numi / Fuggir non si può“ (zwei Refrainverse), II, 8, S. 40–41, AGRIPPINA, „La speranza è un tradimento“, II, 9, S. 41, EUDEMO, „Hore volate, fuggite ò di“, Francesco Buti, *ERCOLE / AMANTE / TRAGEDIA [...]*, Paris 1662, I, 1, S. 22, ERCOLE, „Come si beffa Amor del poter mio“, IV, 6, S. 118, DEIAMIRA, „Et à che peggio i fati ahi mi serbaro?“, Aurelio Aureli, *L’ / ANTIGONA / DELUSA / D’ALCESTE / DRAMA PER MUSICA [...]*, Venedig 1669, I, 6, S. 21, LILLO, „Vuol la donna Consorte, / Che sorte / Ressista gl’assalti“ (drei Refrainverse). Besonders häufig werden die Refrainverse in Francesco Sbarras *Il Pomo d’oro* wiederholt: III, 5, AURINDO „Speranza che dite?“ (viermal), III, 10, FILAURA „Sei semplice a fé“ (fünfmal). Diese Arien mit Refrain sind auch in Opern Lullys und seiner Nachfolger vorhanden, so bereits in *Cadmus et Hermione*, V, 1, CADMUS, „Belle Hermione. hélas! puis-je être heureux sans vous?“, in *Thésée*, V, 1, MÉDÉE, „Dépit mortel, transports jaloux“, in *Proserpine*, III, 7, CÉRÈS, „Ah! quelle injustice cruelle“ etc. In dem Monolog von André Campras *HIPPODAMIE, / TRAGEDIE EN MUSIQUE* (Paris 1708, III, 2, S. 139–142), Le ROI, „Devoir, Gloire, Raison, le dépit vous rapelle“, ist der Refrain von zwei Versen bei der ersten Wiederkehr auf einen und am Ende wieder vollständig mit zwei Versen zu hören; in *HIPPODAMIS’ Air*, „Tristes Appas, funestes Charmes“ (ebd., IV, 4, S. 195–202), besteht der Refrain dieses wegen der Qualität ihrer Verse, der Mitwirkung einer konzertierenden Soloflöte und der Tonart fis-Moll herausgehobenen Air aus zwei Versen.

Samsons „Profonds abîmes de la Terre“ (V, 1, hier umrahmen vier Verse den Mittelteil mit 11 Versen).<sup>3</sup> Der an Rameau gerichtete Rat Voltaires konnte 1736 nur bedeuten, die italienische Standard Da-capo-Aria des 18. Jahrhunderts als Vorbild anzusehen, die u. a. durch einige Bühnenwerke von André Campra und insbesondere durch die französische Kantate zu dieser Zeit bereits etabliert war.

Die Da-capo-Arie entwickelte sich in Italien aus einem Arien-Typus, der auch bei Quinault und Lully seit *Cadmus et Hermione* vertreten ist und der sich in französischen Opern des 18. Jahrhunderts lange Zeit neben dem neuen Air mit Da capo behauptet hat. Die Abhängigkeit der Entwicklung des französischen Air mit Da capo von italienischen Vorbildern und zugleich die Präsenz französischer Stilmerkmale ist die Problematik der folgenden Darstellung.<sup>4</sup>

Vor der Entstehung der „klassischen“ italienischen Da-capo-Arie, die u. a. Alessandro Scarlatti in seinen Opern der 1680er Jahre ausprägte, existierte ein Typus der Arie mit einem mehr oder weniger rudimentären Da capo: Der erste Teil der Arie, der aus einem oder wenigen Versen besteht, wird nach einem längeren, in der Regel aus weit mehr Versen bestehenden zweiten Teil wiederholt. Dieser Rahmenteil, der den viel längeren Mittelteil umschließt, ist nach Jack Westrup ein Refrain,<sup>5</sup> entsprechend des in der Musikwissenschaft üblichen Sprachgebrauchs, dem zufolge die Wiederholung von „textlich-musikalisch gleichen Teilen innerhalb einer nichtliedhaften Vokalkomposition“<sup>6</sup> als Ritornell und Refrain zu bezeichnen sind. Der Grund dafür, dass hier die Aria bzw. das Air mit diesem Rahmen bereits als Air mit Da capo bezeichnet wird und ihre Teile mit A und B, ist darin begründet, dass es sich um die Ausgangsform für die spätere Standard Da-capo-Arie bzw. das Air mit Da capo handelt. Quinault und Lully komponieren diese Art des französischen Air nach dem vor der Entstehung der Tragédie en musique weit verbreiteten italienischen Vorbild. In italienischen Opern existiert diese Frühform der Da-capo-Arie, wie später bei Lully, am häufigsten sei es zu Beginn, im Verlauf oder am Ende von längeren Gesängen bzw. Monologen der Protagonisten, die in italienischen Libretti mit „solo / sola“ und entsprechend in französischen Livrets mit „seul(e)“ angezeigt sind. In Francesco Butis und Francesco Cavallis *Ercole amante* liegen zwei Beispiele der „rudimentären“ Da-capo-Arie vor: bei ERCOLES „Bella Iole, e quando mai“ bildet der erste Vers den Rahmen für acht Verse, bei ERCOLES „Tutte son opre gloriose, e belle / Tanto il filar, che sostener le stelle“ diese beiden Verse für

3 *LE / THÉÂTRE / DE / M. DE VOLTAIRE. / NOUVELLE ÉDITION, [...]*, Amsterdam 1762, S. 351–352, 368 und 370.

4 Der Begriff „da capo“ wird hier in seiner wörtlichen Bedeutung für die Wiederaufnahme eines Formteils nach einem zweiten benutzt, ob der Notentext ausgeschrieben ist, durch ein Reprisenzeichen oder eine in Worten formulierte Anordnung angegeben ist.

5 Jack Westrup, Art. „Aria“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992, Bd. 1, S. 170 (bereits zuvor in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 1, S. 575). Silke Leopold spricht ähnlich wie Westrup von einem längerem monologischem Rezitativ, „das von einem ariosen Refrain gegliedert wird“. Art. „Arie“, *MGG2*, Sachteil, Bd. 1, Sp. 815.

6 Kurt Gudewill, Art. „Refrain“, *MGG2* Sachteil, Kassel 1998, Sp. 121. Dies entspricht nicht dem französischen Sprachgebrauch des 17. und 18. Jahrhunderts: *Nouveau Dictionnaire de l'Académie française*, Paris 1718, Art. Refrain: „On appelle ainsi un ou plusieurs mots qui se repetent à chaque couplet d'une chanson, d'une balade, d'un chant Royal.“ Jean-Jacques Rousseau, Art. „Refrain“, in: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768: „Terminaison de tous les Couplets d'une Chanson par les mêmes paroles et par le même chant.“

sieben Verse, in diesem Fall ist das Da capo mit „Tutte son opre &c.“<sup>7</sup> angezeigt. Im gleichen Jahr wie *Ercole amante* wurde Aurelio Aurelis *Le fatiche d'Ercole per Deianina* aufgeführt, in dem zwölf solcher Verskonstellationen vorkommen.<sup>8</sup> Dafür, dass diese Textgestalt lange Zeit neben zunehmender regulärer strophischer Anlage üblich war, gibt es zahllose Beispiele.

### *Das Air mit Da capo in Quinaults und Lullys Tragédie en musique*

In Frankreich existierten seit Philippe Quinault und Jean-Baptiste Lully zwei Arten der dreiteiligen Form des Air: das französische Rondeau und der Typus des Air oder „récit“ mit Da capo, den beide für Monologe, als Teil von Monologen<sup>9</sup> oder in anderen Szenen nach italienischen Vorbildern geschaffen haben.<sup>10</sup> Das französische Rondeau ABA oder ABACA, das omnipräsent ist und in seiner Grundgestalt unverändert bleibt, wird hier nicht behandelt. Das Air mit einem Rahmenteil bzw. mit Da capo hat mit dem Rondeau weder in seiner Textgestalt noch in seiner Form etwas gemein. Neben den zahlreicheren zweiteiligen Airs existieren davon in Lullys elf *Tragédies en musique* 69 Beispiele (Anhang 1), beginnend mit *Cadmus et Hermione*, wobei ihre Häufigkeit zwischen zwei und neun Beispielen in derselben

7 *ERCOLE / AMANTE / TRAGEDIA [...]*, Paris 1662, III, 3, S. 68 und S. 72; Texte für italienische Da-capo-Arien mit zwei Strophen gleicher Verszahl liegen darin auch vor: ERCOLE, „Ah Cupido io non sò già“, wo die erste Strophe mit vier Versen von einer zweiten mit 13 Versen gefolgt ist (I, 1, S. 22); PASITHEA, „Mormorate / O' fomicelli“, zwei Strophen mit jeweils acht Versen, in beiden Fällen ist das Da capo durch den Incipit des ersten Verses und „&c.“ angegeben.

8 *LE / FATICHE / D'ERCOLE / PER DEIANINA. / DRAMA PER MUSICA [...]*, Venedig 1662: I, 10, S. 21, DEIANINA, „Reina io peno, io moro“ umschließt fünf Verse; I, 24, S. 34, PIPO, „Morto è il mio Prece, ò provero Signore / piagate ò Gratie, e spezza l'arco Amore“, umschließt vier Verse, I, 26, S. 36–37, „Sordo Giove, irato ciel?“, umschließt acht Verse, II, 7, S. 46, CELINDO, „d'ogni marito sò l'usanze accorta / ama la moglie sol quando, ch'è morta“, umschließt vier Verse, II, 8, S. 46–47, ATALANTA, „Contenta gioire / non credo più nò“, umschließen sechs Verse, II, 12, S. 51, ALTHEA, „La vendetta è cibo al cor“, umschließt vier Verse, II, 20, S. 60, ERCOLE, „Fortunate fatiche“, umschließt drei Verse, III, 5, S. 66, zweimal die gleiche Konstellation hintereinander: III, 5, S. 66, DEIANINA, „Troppo pigro hà il tempo il volo“, umschließt sechs Verse, gefolgt von drei Versen und „Soavissimo oblio“, umschließt drei Verse, III, 7, S. 68, LISO, „Meraviglie, allegrezze“, umschließt vier Verse, III, 9, S. 70, DEIANINA, „Dolce speranza“, umschließt vier Verse; bei den beiden folgenden Beispielen ist das Da capo mit Text-incipit und „&c.“ markiert: III, 11, S. 72–73, ACHELOE, „Guerra si mova alla bontà nemica / Che degli audaci è la fortuna amica“, umschließt vier Verse, III, 13, S. 74–75, CELINDO, „Quanto può vostra beltà. / S'un' amante voi perdetè / cento subito n'havete“, drei Verse, Wiederholung mit „Quanto può &c.“ angegeben. In Minatos *La caduta di Elio Seiano* gibt es drei dieser Gestalten (II, 16, III, 1 und III, 13, in Sbarra *Il pomo d'oro* vier Fälle, in der üblichen Gestalt (III, 1, III, 3 – letzterer mit zweifacher Folge – und in III, 4, mit drei Versen, die den Rahmen zu sechs Versen, und in V, 1, mit vier Versen, die den Rahmen zu neun Versen bilden).

9 Wenn dieser Typus des Air mit Da-capo-Teil eines Monologs ist, kann ihm ein rezitativischer Teil vorausgehen, nachfolgen, oder er kann in seltenen Fällen von Rezitativen umgeben sein.

10 In seinem Kapitel zu den „Airs“ in Lullys Opern erwähnt James R. Anthony diesen noch lange nach Lully existierenden Typ des französischen Air mit Da capo nicht; bei ihm scheinen sie zu den „monologue airs“ zu gehören: „In function, if not in style, it [the monologue air] approaches most closely the Italian aria, although in French opera it usually fills an entire scene, while in Italian opera the scene builds towards the aria.“ *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, revised and expanded edition, Portland 1997, S. 110–115, hier S. 113. Sylvie Bouissou ist der Meinung, die Monologe seien „le plus souvent de structure répétitive binaire ou ternaire“, „Une absence d'équivalence. De l'„Aria con da capo“ à l'air dans l'opéra baroque français à l'époque de Rameau“, in: *Musica e Storia* XVI/3 (2008), S. 654.

Oper variiert. Wie Philippe Quinault schreiben auch Thomas Corneille in der Tragédie en musique *Psyché* sowie derselbe und Fontenelle als Librettisten von *Bellérophon* Verse für diesen Typus des Air, nicht aber Jean Galbert de Campistron für die Pastorale héroïque *Acis et Galathée*.

In den Livrets Quinaults für Lullys Tragédies en musique (61 Beispiele) und in den beiden Livrets Thomas Corneilles (acht Beispiele) handelt es sich bei diesem Typus des Air wie bei den meisten italienischen Vorbildern der Zeit vor Lully in keinem Fall um Strophen. Sie folgen wie auch die seiner Nachfolger poetisch (je nach dramatischer Situation wechselnde Versanzahl für den Rahmen- und den Mittelteil) und musikalisch keinem schematischen Verlauf. Zwei charakteristische Beispiele mit verschiedenen Anlagen stehen für alle anderen:

*Roland*, IV, 2, ROLAND *seul*

O Nuit! favorisez mes desirs amoureux.  
 Pressez l'Astre du jour de descendre dans l'Onde  
 Dépliez dans les airs vos voiles tenebreux.  
 Je ne troublerai plus par mes cris douloureux,  
 Vostre tranquillité profonde.  
 Le charmant Objet de mes vœux  
 N'attend que vous pour rendre heureux  
 Le plus fidèle Amant du Monde;  
 O Nuit, favorisez mes desirs amoureux.

*Armide*, III, 1, ARMIDE *seule*

Ah! si la liberté me doit estre ravie,  
 Est-ce à toy d'estre mon Vainqueur?  
 Trop funeste Ennemy du bonher de ma vie,  
 Faut-il que malgré moy tu regnes dans mon cœur?  
 Le desir de ta mort fut ma plus chere envie;  
 Comment as-tu changé ma colere en langueur?  
 En vain de mille Amants je me voyois suivie,  
 Aucun n'a flêchy ma rigueur.  
 Se peut-il que Renaud tienne Armide asservie?  
 Ah! si la liberté *etc.* [Verse 1-4]

In beiden Airs endet der B-Teil auf der Dominante, bei *Armide* mit einer phrygischen Kadenz.

Diese Airs mit Da capo haben mit der Standard-Form der italienischen Da-capo-Arie des 18. Jahrhunderts bereits die vollständige Wiedergabe des „Da capo“ im Notentext und in der Regel auch den tonalen Kontrast zwischen A- und B-Teil gemein – die Angaben dazu in Anhang 1 der Airs mit Da capo Lullys sind auf den Abschluss, nicht aber den tonalen Verlauf innerhalb des B-Teils beschränkt. Das Verhältnis zwischen der Versanzahl zwischen Rahmen- und Mittelteil alterniert zwischen 3/12 bzw. 4/10 und 2/1 bzw. 1/3 Zeilen, die häufigsten Relationen zwischen 2/4 (zwölf Beispiele), 1/4 (acht Beispiele) und 2/3 (sieben Beispiele).<sup>11</sup> Es existiert demnach wie bei den italienischen Vorbildern keine Norm. Die (meist) sehr viel geringere Anzahl von Versen überwiegt im A-Teil, nur in drei Fällen sind die Verse des A-Teils zahlreicher, in neun Fällen ist die Anzahl gleich. In zwei dieser Airs mit Da capo liegt bei Quinault / Lully in den Partiturdrukken eine Verkürzung der Wiederaufnahme des Anfangsteils quasi in Art des späteren Dal segno vor.<sup>12</sup>

Bei diesen Airs in Durtonarten in Lullys Opern endet die Mehrzahl der B-Teile auf der Dominante (23) – in neun Fällen besteht kein Kontrast der Tonarten zwischen A- und B-Teil –, in Molltonarten eine etwas größere Zahl auf der Dominante (20) gegenüber der Parallele (10) – zweimal enden beide Teile auf der Tonika. Einzelfälle bilden der Abschluss auf der Subdominante, der Doppelsubdominante und der chromatischen Medianten bzw. der Dominante der Mollparallele (C-Dur – E-Dur und F-Dur – A-Dur).

11 Verswiederholungen in Art des Da capo sind charakteristisch für Livrets. Sie existieren nicht in der zeitgenössischen Tragödie Jean Racines, der beiden Corneilles und ihrer Zeitgenossen. Sie sind lediglich in gesungenen Passagen von Komödien und Tragi-comédies und in Racines *Esther* (nicht *Athalie*) mit vier Sologesängen mit zwei Versen für den A- und drei Versen für den B-Teil anzutreffen.

12 In *Amadis*, II, 5, CORISANDE, „O fortune cruelle“ und in *Roland*, I, 6, ZILIANTE, „Triomphez, charmante reine“. In beiden Fällen entfällt die erste Vertonung der Verse des A-Teils beim Da capo.

*Auf dem Weg zum Standard Air mit da capo in der Kantate und in Bühnenwerken*

In Italien bildet sich in den Libretti Apostolo Zenos und in den ersten Textbüchern Metastasio die neue Textform der Standard Da-capo-Arien des 18. Jahrhunderts aus. In Zenos *Griselda* (1701) haben sieben von 30 Arientexten Strophen mit gleicher Versanzahl, insgesamt gibt es zehn verschiedene Konstellationen, die häufigste ist 2+3 Verse. In seiner *Merope* (1712) verfügen von 19 Arientexten zwölf mit zwei Strophen über den gleichen Bau, darunter sind die Vierzeiler mit sechs Beispielen am häufigsten vertreten, in *Alessandro Severo* (1717)<sup>13</sup> 14 von 27, wobei hier die Terzinen (neun) vor den Vierzeilern (fünf) dominieren. Die Entwicklung zu zwei Strophen mit dem gleichen Bau zeigt sich ebenso in frühen Libretti Metastasio, so in *Didone abbandonata* (1724)<sup>14</sup>, in der von 19 Texten 13 (sieben Vierzeiler, sechs Terzinen), und in *Ezio* (1728)<sup>15</sup> von 27 allerdings nur 11 (zehn Vierzeiler, eine Terzine) den gleichen Strophenbau aufweisen.

Am Ende des 17. Jahrhunderts, kurz bevor die italienische Standard Aria da capo in der französischen Kantate Eingang fand, stand Musikern und Musikernern die Publikation des *Recueil des meilleurs airs italiens qui ont été publiés depuis quelques années* (1699, 1701, 1703, 1705) zur Verfügung, um diesen neuen Typus der Arie zu studieren und aufzuführen.<sup>16</sup> Lullys Nachfolger orientierten sich bezüglich ihrer Airen mit Da capo einerseits an Lully, andererseits hinsichtlich des neuen Typus an den Airen mit Da capo der ersten verfügbaren Beispiele mit italienischem Text in der nach Lully entstandenen neuen Gattung der Opérballet und an denen der französischen Kantate,<sup>17</sup> in denen die Airen mit Da capo neuen Stils die Norm bildeten. In ihrem *Divertissement Vénus, Feste galante* von 1698 haben André Danchet und André Campra die italienische Arie „Non si può veder un volte“ komponiert, in der die Wiederaufnahme des A-Teils mit „Non si può. Da Capo“ gekennzeichnet ist.<sup>18</sup> In Campras Tragédie en musique *Tancrède* (1702, III, 2) ergänzt bereits die konzertierende Traversflöte die Singstimme in dem Monolog Herminies „Cesseez mes yeux, cesseez de contraindre vos larmes“.

13 *GRISELDA / DRAMA PER MUSICA*, [...], Venezia 1701; *MEROPE / DRAMA / Da rappresentarsi per Musica* [...], Venezia 1712; *ALESSANDRO / SEVERO / Drama per Musica* [...], Venezia 1717.

14 *OPERE / DEL / SIGNOR ABATE / PIETRO / METASTASIO*, Paris 1780, Bd. 3, S. 5–108.

15 Ebd., Bd. 2, S. 219–340.

16 Einige italienische Da-capo-Arien wurden auch in den *Recueils d'airs sérieux et à boire* publiziert, die zwischen 1695 und 1706 erschienen.

17 Vgl. Herbert Schneider, „Gestalt und Funktion der frühen französischen Kantate“, in: *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus und nach 1700*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Dirk Rose (= Halesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 59), Berlin / Boston 2018, S. 134–165.

18 *VENUS, / FESTE GALANTE / [...]*, Paris 1698, S. 56–60; *THEATRE / DE / M. DANCHET / DE L'Academie Française et de celle des / Inscriptions et Belles Lettres*, Paris 1751, Bd. 2, S. 8. In Ihrem Ballet *Aréthuse* (1701, III, 5) singt ARÉTHUSE am Ende der Oper das italienische Air „Amor diletto / Gioia del petto“ mit jeweils vier Versen, in dem das Da capo ausgeschrieben ist, ebd., S. 124. Im „Air Italien avec la Simphonie“ „Per vincer pugnando“ von Joseph-François Duché de Vancy und Theobaldo di Gatti (*SCYLLA, / Tragédie En Musique*. [...]), Paris 1701, S. 88–93), in dem die solistische Violinstimme mit der Singstimme dialogisiert, endet im Partiturdruk der B-Teil mit dem Hinweis „Da Capo“. Der A-Teil steht im 3/8-, der B-Teil im Alla-breve-Takt, der B-Teil endet in der Molldominante. In Campras *MOTETS / A I. ET II. VOIX*. [...], livre 3, Paris 1703, S. 11–12, gibt es das Air mit Da capo

„O! ô dulcis amor!“ in der das Da capo mit „O! ô dulcis  jusqu'au mot fin.“ verzeichnet ist.

Der entscheidende Wandel trat um 1700 ein, als diese italienische Arie einen rasch zunehmenden Einfluss ausübte, zunächst am häufigsten in den Arien der weltlichen französischen Kantate.<sup>19</sup> Jean-Baptiste Rousseau, dessen 29 Kantatentexte von zahlreichen Komponisten vertont wurden, wählte die Form des zweifachen Vierzeilers als Standardform für die beiden Teile der adoptierten italienischen Form;<sup>20</sup> 37 Arientexte haben die moderne ABA-Form mit zwei Strophen gleicher Verszahl und lediglich drei die ältere Gestalt von Texten für die Airs mit Da capo, daneben 16 in anderer Textgestalt. Im ersten „Livre“ von Kantaten (1708) schuf André Campra 18 Airs mit Da capo der Standard-Form (das Da capo nicht ausgeschrieben) und nur neun in anderen Formen. In Jean-Baptiste Morins ersten Kantaten (1706) ist die zweifache Vertonung der ersten Strophe (A A') schon fast die Regel. Komponisten wie Jean-Baptiste (Baptistin) Stuck, Jean-Joseph Mouret und Jean-Philippe Rameau näherten ihre Airs mit Da capo in den Kantaten stilistisch früher der italienischen Standard Da-capo-Arie an als diejenigen in ihren Opern.

In den Gattungen des Musiktheaters, bei Campra, André Cardinal Destouches, Marin Marais und Stuck, wird das neue Air mit Da capo zuerst vereinzelt in solchen mit italienischem Text eingeführt. Obgleich die Texte mit zwei Vierzeilern in Opernlibretti häufiger wurden, blieben jedoch solche Texte in ganz verschiedener Gestalt, oftmals ohne Strophengliederung sehr verbreitet; vier Verse wurden entweder jeweils in zwei oder in anderer Weise auf die beiden Teile der Arie verteilt. Die Komponisten vertonten immer häufiger die Worte des A- sowie des B-Teils zweimal, zuerst in Arien mit italienischem, bald auch mit französischem Text<sup>21</sup> – in der französischen Kantate sogar bis zu viermal.<sup>22</sup> Das Dal-segno-Zeichen erscheint hier zu Beginn der zweiten Vertonung, wodurch auch das Anfangsritornell entfällt (z. B. in Campras, *Alcine*, 1705, Prolog, „Au bruit éclatant des trompettes“ und in seiner *Hippodamie*, 1708, II, 5, „Allez, volez, combattez pour l'Amour“).

Unterschiede der Airs mit Da capo sind vor Rameau auch an der Art der Notation ihres Da capo zu erkennen: In Campras *L'Europe galante* (1697) ist das Da capo in der dem Stil Lullys Arie angehörenden Air, „L'Amour en comblant nos désirs“ für Singstimme, zwei Violinen und Basse continue ausgeschrieben,<sup>23</sup> im spanischen Air, „El esperar en amor“ (ein Vers für den A-Teil, drei Verse für den B-Teil), besetzt mit zwei Flöten und Basse continue,

19 Von den 41 von Antoine Houdar de La Motte verfassten Texten für geistliche Kantaten (Francesc Bonastre, Art. „Lamotte“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 10, Sp. 1108, verzeichnet 40 Texte), haben nur vier Kantaten Texte für Airs mit Da capo, jeweils zwei Vierzeiler, *ŒUVRES / DE MONSIEUR / HOUDARD DE LA MOTTE [...]*, Paris 1754, Bd. 8, S. 13–14, 27, 51, 58, die Wiederaufnahme des Texts für den A-Teil ist jeweils mit Textincipit und „&c.“ markiert. In Antoine Danchets acht Texten für weltliche Kantaten fehlen solche für die Airs mit Da capo, *THEATRE / DE / M. DANCHET [...]*, Paris 1754, Bd. 4, S. 121–141.

20 Vgl. Schneider, „Gestalt und Funktion der frühen französischen Kantate“, S. 138.

21 In La Barres Air italien „Frà le dotte e le vezzose“ (*Triomphe des Arts*, 1700, IV. Entrée) ist die Reihenfolge der Vertonungen: A-Teil Verse 1–2, 1–2, 2, 1–2, 2, 2; B-Teil Verse 3–4, 3–4, 4; in *Les Fêtes de Thalie* (1714, Prolog, 4, THALIE, „Venez, volez de toutes parts“) vertont Mouret die Verse des A-Teils dreimal, vollständig im Da capo wiederholt; ebd., in III, 4, Un MATELOT, „E ben folle chi non ma“ sind im A-Teil die Verse 1–2 dreimal, im B-Teil die Verse 3–5 zweimal in verschiedenen Vertonungen zu hören, das Da capo des A-Teils ist mit „Da capo“ angegeben; in Stucks „Una Lieto brilla il cor nel petto“ (*Manto la Fée*, 1710, V, 5) sind die Verse im A-Teil zweimal, im B-Teil dreimal vertont, nach der dritten zusätzlich zweimal der letzte Vers.

22 In der Arie „L'Amour se réveille“ in der Kantate *Euterpe* (1706) von Jean-Baptiste Morin.

23 In den Librettodrukken werden Wiederholungen entweder ausgeschrieben oder mit Textincipit und „&c.“ notiert.

ist das Da capo ohne das Anfangsritornell mit dem französischen Dal-segno-Zeichen der Zeit  (in Drucken),  (in Manuskripten) markiert, also nicht ausgeschrieben. Am Ende des B-Teils der italienischen Arie „Ad un cuore tutto Geloza“ (besetzt mit Solovioline) ist „Da Capo“ angegeben.<sup>24</sup> Neben einem Air mit Da capo in Lullys Manier hat Campra in *Le Carnaval de Venise* (1699, einschließlich dem „Supplément“) sechs Arien mit italienischem Text eingeführt, davon vier in „Orfeo nell’inferi“, alle mit der Angabe „Da Capo“ am Ende des B-Teils.<sup>25</sup> In Theobaldo di Gattis Tragédie en musique *Scylla* (1701) gibt es nur das „Air Italien avec la Simphonie“ in italienischer Sprache, „Per vencer pugnando“ als Air mit Da capo mit der Angabe „Da Capo“.<sup>26</sup>

Airs mit Da capo ihrer Opern kennzeichnen oftmals auch die in französischen Rezitativen charakteristischen Taktwechsel, die von 1740 an seltener werden.<sup>27</sup> Im Unterschied zur italienischen Da-capo-Arie werden Ganz- oder Halbverse in der Regel in Gänze, d. h. ohne mehrfache Wiederholung von Einzelwörtern vertont. Ausnahmen bilden lediglich Imperative wie z. B. „hâtez-vous“, „venez“, „allons“, „volez“ oder „aimons-nous“; allerdings können Wiederholungen dieser Wörter dem Libretto entstammen.

Die Vermittlung des Verses, sprachlich und inhaltlich korrekt, ist von der emotional aufgeladenen mehrfachen Wiederholung von Schlüsselwörtern mit neuer Musik der italienischen Vertonungsweise verschieden. Soloinstrumente kommen in Arien der Prologe, der Divertissements zum Einsatz, aber nach und nach auch in dramatischen Monologen.<sup>28</sup> In virtuoson, gelegentlich auch als „Ariettes“ bezeichneten Airs mit Da capo der Divertissements führten die Komponisten italienische Stilelemente, von kurzen Ritornellen unterbrochene Wortwiederholungen,<sup>29</sup> konzertant eingesetzte Soloinstrumente und melismatische oder durch Sprünge gekennzeichnete Melodik der Singstimme ein.

Der von Lully stammende Typus des Airs mit Da capo ist zwar seltener anzutreffen – so etwa drei Beispiele in Destouches’ *Marthésie* (1699).<sup>30</sup> Die gleiche Textanlage wird von Rameau stilistisch modernisiert, ebenso z. B. durch Pancrace Royer in ACAMAS’ „Charmant espoir d’obtenir ce que j’aime“ (*Pirrhus*, 1743, I, 3).<sup>31</sup>

24 *L’EUROPE / GALANTE / BALET / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur \*\*\*\* [..]*, Paris 1679, S. 6–8, 80–86, 106–109.

25 *LA CARNAVAL / DE VENISE / BALET / MIS EN MUSIQUE / Par M. CAMPRA le Cadet. [..]*, Paris 1699, „Vous qui ne souffrez point les peines“, S. 51–54; „Mi dice la speranza“, S. 102–107; vier Airs mit italienischem Text, S. 207–212, 220–231.

26 *SCYLLA / Tragedie en Musique / Composée / Par Le Sr. Theobaldo di Gatti [..]*, Paris 1701, S. 88–93.

27 SCYLLAS „Non, je ne cesserai jamais“ (Leclair, *Scylla et Glaucus*, 1746, I, 1), ZAMNIS’ „Pour vous, belle Almaris, mon amour est extrême“ (Royer, *Almasis*, 1748, Szene 1) und ABARIS’ „Que l’amour embellit la vie“ (*Les Boréades*, V, 5) sind noch späte Monologe bzw. Airs mit den charakteristischen Taktwechseln.

28 In Campras Air mit Da capo (mit Devise), besetzt mit Trompeten, Pauken und Streichern „Au bruit éclatant des trompettes“ (*Alcine*, Prolog, zwei Vierzeiler); in *Hippodamie* (1708, II, 5, S. 115–125) „Allez, volez. combattez“, zwei konzertierende Violinen; Henri Desmarest setzt z. B. in dem Air mit Da capo Iphigénies, „Seuls confidens de mes peines secrettes“ die Flöte allemande (Traversflöte) als konzertierendes Instrument ein, *Iphigénie en Tauride* (1704, V, 2).

29 In „Orfeo nell’inferi“ des *Carnaval de Venise* existieren typisch Wiederholungen von italienischen Schlüsselworten „alle’armi“ oder „vittoria“, unterbrochen von Ritornelleinwürfen.

30 *Marthésie*, Prolog, CIBELLE „Descendez, descendez, divinités des cieux“, I, 1, TALESTIS, „Foible fierté“, III, 5, TALESTIS, „O mort“.

31 Im Da capo sind die Stimmen von Flöte mit Violine und Violine vertauscht.

Im 2008 erschienenen Band von *Musica e Storia* ist das französische Air mit Da capo des 18. Jahrhunderts mit drei Artikeln vertreten, je einer zu jenen in der Kirchenmusik, in der Oper und in der Opéra-comique.<sup>32</sup> Sylvie Bouissou bemerkt zu Beginn ihres Aufsatzes zu Oper: „il n'existe aucune équivalence possible entre ‚air‘ et aria (sous-entendu *col da capo*), c'est que les deux conceptualisations sont totalement différentes.“<sup>33</sup> Zwar ist der Platz der Da-capo-Arie in der Opera seria nicht der gleiche wie der des Air mit Da capo in der Tragédie en musique, aber der Einfluss der italienischen Aria auf das französische Air in den Gattungen des französischen Musiktheaters seit Lully ist nicht zu bestreiten.<sup>34</sup>

Ihre Meinung, die „Ariette“ sei vor 1750 ein „morceau de pure virtuosité sans profondeur, confiée aux personnages secondaires et sclérosées dans le divertissement“,<sup>35</sup> vertritt auch Vincent Giroud: „such ariettes are typically found in the middle of divertissements and were not sung by the leading characters.“<sup>36</sup> Es bedarf nur weniger Beispiele, um diese Auffassung zu widerlegen, Airs mit höchst dramatischem Gehalt und Ausdruckstiefe, zudem auch von Hauptpersonen gesungen:

Campra, *Téléphe* (1713), la GLOIRE<sup>37</sup>

Mortels, volez à la victoire,  
Offrez-lui vos premiers désirs:  
Quand vous aurez servi la gloire,  
Vous pourrez goûter les plaisirs.  
Pour vous livrer à la tendresse,  
Attendez que de grands exploits  
Puissent excuser la foiblesse  
De suivre d'amoureuses loix.

Rameau, *Les Fêtes d'Hébé* (1739), Le RUISSEAU<sup>38</sup>

Fuis, fuis, porte ailleurs tes fureurs,  
Fier Aquilon, ton bruit, ton horrible ravage  
Cause trop de frayeurs sur ce rivage;  
Fuis, laisse-nous goûter, après l'orage,  
D'un calme heureux les flatteuses douceurs.

32 Jean-Paul C. Montagnier, „Da capo arias in French church music (c. 1700–1760), in: *Musica e Storia* XVI/3 (2008), S. 615–636, Sylvie Bouissou, „Une absence d'équivalence“, ebd., S. 637–649, Patrick Taïeb, „L'Air ‚da capo‘ dans l'opéra-comique de Dauvergne à Grétry (1753–1771), ebd., S. 665–680.

33 Bouissou, „Une absence d'équivalence“, S. 637. Zu den Irrtümern des Artikels gehören u. a.: S. 644, Alphis Vers in *Les Boréades* muss lauten „Qu'attendez-vous **encor** d'une poursuite vaine“ (anstelle von „encore“) und „Mais de mon désespoir, vous aimez à jouir“ ist kein Achtsilber, sondern ein Alexandriner, ebd., S. 645.

34 Ihre Beurteilung der unterschiedlichen Stellung der italienischen und französischen Oper in Europa lautet „Cette domination italienne [die Vorherrschaft der Opera seria in Europa] s'explique par des qualités extra-musicales; à l'inverse des Français, les Italiens possèdent un sens aigu de la communication et de la ‚réalité économique‘“. Ebd., S. 638. Am Ende kommt sie zu der Einschätzung: „[l'opéra seria] a pu grâce à des moyens simples, toucher un large public, voire un public populaire [...] tandis que l'opéra français s'isolait dans son exception culturelle, dans son besoin d'un public majoritairement privilégié, donc rarifié“. Ebd., S. 649.

35 Bouissou, „Une absence d'équivalence“, S. 646. In Abschriften werden höchst dramatische Airs als Ariettes bezeichnet, so etwa „Hâtons-nous ; courons à la gloire, / Cherchons le monstre affreux qui ravage ces bords“ (*Dardanus*, 1739, IV, 3), F-Pn Vm<sup>2</sup> 349, S. 270–275.

36 Vincent Giroud, *French Opera. A short history*, New Haven and London 2010, S. 47.

37 *TELEPHE, / Tragedie, / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA [...]*, Paris 1713, S. 315–327.

38 *LES FÊES D'HÉBÉE, / ou / LES TALENTS LYRIQUES, / BALLET, / MISE EN MUSIQUE PAR MONSIEUR RAMEAU [...]*, Paris 1739, S. 78–82.

Destouches, *Callirhoé* (1712), La REINE<sup>39</sup>

Régné Amour, portez partout vos loix,  
La gloire n'a point à se plaindre.  
Allumez des ardeurs que rien ne puisse éteindre,  
Vous faites le bonheur des sujets et des Rois.

Montéclair, *Jephté* (1732), IPHISE<sup>40</sup>

Ruisseaux qui serpenitez sur ces fertiles bords,  
Allez loin de mes yeux répandre les trésors  
Qu'on voit couler avec votre onde.  
Dans le cours de vos flots l'un par l'autre chassés,  
Ruisseaux, hélas! vous me tracez  
L'image des grandeurs du monde.

Spätere Beispiele zeigen dies noch eindeutiger, so etwa ISBÉS Monolog „Laisse-moy soupirer, importune Grandeur“ in Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville *Isbé* (1742, IV, 1) mit ihrer Entsagung der Titelperson an Macht und Größe zugunsten der Liebe zu einem Schäfer – die Tonart c-Moll, die Textanlage mit zwei Vierzeilern in Alexandrinern und zwei Achtsilbern sprechen für sich – oder CORIDONS Air „Triomphez toujours du pouvoir de l'amour“ (ebd. V, 2),<sup>41</sup> in dem sie „un éternel exemple“ des Strebens besingt, oder auch GLAUCUS' „Chantez l'amour, chantez ses douces flammes“ in Leclairs *Scylla et Glaucus* (1746, V, 2, S. 142–146), in dem die Macht der Liebe und ihre Rolle für die Verbindung der Menschen untereinander thematisiert wird.

In Prologen der Tragédies lyriques singen Hauptpersonen wie Venus,<sup>42</sup> Hebe oder Bacchus Airs mit Da capo, ebenso IPHISE in *Dardanus* das nicht bezeichnete Air mit Da capo, „Cesse, cruel Amour“ (I, 1). Dagegen bezeichnet Rameau in der gleichen Oper zwei Stücke der PHRYGIENNE als Ariette, die durchkomponierte „Courez à la victoire“ (I, 3) und „De mirthe couronnez vos testes“ (III, 6, mit Devise und „Da capo“).<sup>43</sup> Nicht erst seit den 1740er Jahren vertrauen französische Komponisten ihren Arietten, auch wenn sie eine solche Bezeichnung nicht haben, eine Fülle verschiedener dramatischer Funktionen an.

### Zur Terminologie

Sébastien de Brossard erklärt, die „Arietta“ „a ordinairement deux reprises, ou bien elle se recommence *da capo*; comme un *Rondeau*“.<sup>44</sup> Der Begriff „monologue“ erscheint weder in Libretti noch in Partituren der Zeit, sondern „seul / seule“ entsprechend dem italienischen „solo / sola“ nach dem Namen der *dramatis persona*. Der Begriff „Air“ begegnet häufig, ohne

39 *CALLIRHOÉ, / Tragedie / EN MUSIQUE, / Par Monsieur Destouches [...]*, Paris 1713, S. 49–55.

40 *JEPHTÉ. / TRAGEDIE / tirée de l'Écriture Sainte / MISE EN MUSIQUE [...] PAR MONSIEUR MONTECLAIR / [...]*, Paris 1732, S. 158–160, Besetzung mit Flûtes à bec, Flûtes traversières, Violons et parties, ohne Bc.

41 Es ist das einzige Vokalstück mit einer Gattungsbezeichnung (Ariette). ADAMAS stilistisch gleiches Air mit Da capo, „Cruel dépit, jaloux transport“ (V, 2, S. 152–154) hat nur die Angabe „viste“.

42 Zwei Beispiele bei Rameau: *DARDANUS, / NOUVELLE TRAGÉDIE, / MISE EN MUSIQUE / PAR M. RAMEAU, [...]*, Paris 1744, Prologue, S. IV–VI: VÉNUS, „Régnez, plaisirs, régnez, enchantez ce séjour“ und S. XX–XXIII: „Quand l'aiglon fougueux s'échappe de sa chaîne“; in letzterem Air sind sieben Takte des Da capo verändert, da der A-Teil des Anfangs in der Dominante und das Air in der Tonika schließt.

43 Ebd., S. 2–3, 20–21 (die ersten sechs Takte „Courez à la victoire“ beenden die Ariette mit dem Text „Volez à la victoire“), 100–103. Siehe auch Beispiele in Opéras-ballets, Campras *LES SERENADES / ET LES JOUEURS, / CINQUIÈME ENTRÉE / DES FESTES VENITIENNES. / [...] NOUVELLE ÉDITION / MDCC XIX*, S. 37, LÉANDRE „Rassurez votre cœur timide“.

44 Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 21705, S. 5; im Artikel „Rondeau“, S. 299, wird auf „DA CAPO“ verwiesen.

Aufschluss über die Form des Stücks zu geben. Airs mit italienischem Text werden generell als „Air italien“ bezeichnet, Ariette als nicht sehr oft in Partituren verwendete Bezeichnung kann ein Air mit Da capo, ein Air mit Refrain<sup>45</sup>, ein zweiteiliges oder durchkomponiertes Air<sup>46</sup> beinhalten. Außerdem erscheint der Begriff „cantatille“, so z. B. für EMILIES Arie „Régnez amour, régnez, ne craignez pas les flots“ der Entrée „Les Incas du Pérou“ (*Les Indes galantes*)<sup>47</sup> oder für das Air mit Da capo „Vole, Amour, vole, lance tes traits“ in Pierre Laujons und Joseph Bodin de Boismortiers *Daphnis et Chloé* (1747, III, 5).

In dem hier behandelten Korpus von Opern Rameaus sind Airs mit Da capo viermal als Rondeau, einmal als „Ariette en rondeau“, als „Air en rondeau“ und als „rondo tendre“ bezeichnet.<sup>48</sup> Ungenaue oder widersprüchliche Angaben sind an der Tagesordnung: In *Biblis* (1732) von Louis de Lacoste z. B. haben sieben Da-capo-Arien in der Partitur Air als Bezeichnung, im Inhaltsverzeichnis dagegen Rondeau.<sup>49</sup> In der *Encyclopédie* wird nur ein Typus der Ariette definiert: „grand morceau de musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai et marqué de musique se chante avec l'accompagnement de symphonie.“<sup>50</sup> Jean-Jacques Rousseaus Unterscheidung zwischen „les grands Airs Italiens“ und „nos Ariettes“,<sup>51</sup> noch wie bei Brossard beide als Rondeau-Formen definiert, die für ihn aus zwei (ABA) oder mehreren Teilen („reprises“, ABACA etc.) bestehen, bei denen stets der erste am Ende steht, ist unpräzise,<sup>52</sup> fehlt doch u. a. die Unterscheidung von instrumentalen und vokalen Gestalten.

45 Mondonville, *Le Carnaval du Parnasse* (1749, V, 2), „Loin de nos bois, aziles de la paix“.

46 Rameau, *Castor et Pollux*, 1754, IV, 4 „Tendre amour qu'il est doux de porter tes chaînes“ oder die „Ariette vive et gracieuse“ „Jeux et ris qui suivez mes traces“ (*Pygmalion*, 1749, 4. Szene); Mondonville, *Daphnis et Alcimadure* (1754, I, 5), „Bezêts l'ourmel per las flouretos“.

47 Pierre-Louis d'Aquin de Châteaulyon, *Siecle littéraire de Louis XV. ou Lettres sur les hommes celebres*, 1<sup>re</sup> partie, Amsterdam 1753, S. 72, bezeichnet dieses Air als „une des plus brillantes Cantatilles de M. Rameau.“

48 Rondeau in *Le Temple de la gloire* (LIDIE, „Muses filles du ciel“, F-Pn Vm2 358), in *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, „air gracieux en rondeau“ (I, 5 ORTHÉSIE, „Heureux oiseaux, l'Amour embellit ces bocages“, in *Zaïs* (III, 4, Ariette en rondeau, un SYLPHE „Dans nos feux prenons pour modele“), Air en rondeau (I, 1 ZAÏS, „Non, ce n'est que dans les hameaux“), in *Zoroaste* (AMÉLITE „Soutien des malheureux“), „rondo tendre“ in *Daphnis et Aeglé* (DAPHNIS „Dieu de l'amitié“); das Air mit Da capo der VÉNUS, „Régne, Amour, sur les cœurs contents“ in Campras *Les Amours de Vénus et de Mars* (1717) trägt den Titel „récit“.

49 *BIBLIS, / TRAGÉDIE / EN MUSIQUE / Par Monsieur LA COSTE [...]*, Paris 1732, S. 78, „Amour, signale ta fureur“, S. 86, „Non ce n'est point l'amour“, (S. 94, „Hélas! trop funeste victoire“, Air mit Da capo der Manier Lullys), S. 136, „Séjour impénétrable à la clarté des cieux“, S. 159, „Dans ce séjour délicieux“ (im Divertissement), S. 179, „Calme heureux, où mes jours coulaient dans l'innocence“, S. 191, „Unique apui de la constance“ (Coda mit acht Takten, in welcher der vierte Vers des A-Teils erneut vertont ist), S. 255, „Amour, dissipe mes allarmes“.

50 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751, Bd. 1, S. 651.

51 Rousseau, Art. „Rondeau“, in: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 428.

52 Jean-François Marmontel, *Eléments de Littérature* (1787), Paris 1825, Art. „Air“, S. 156–157, spricht auch noch von Rondeau, aber definiert es von seinem affektiven Verlauf her: „Tantôt il y aura un retour de l'ame sur elle-même, et comme une espèce de réulsion du second mouvement au premier; et alors l'air prendra la forme de rondeau: par exemple, il commencera par la colère, à laquelle succédera un mouvement de pitié, qu'un nouveau mouvement de dépit fera disparaître, en ramenant avec plus de violence le premier de ces sentiments. [...] on voit que l'air en rondeau peut commencer par le sentiment le plus vif, dont la seconde partie soit le relâche, et qui se réveille à la fin avec plus de chaleur et de rapidité.“

*Texte für das Air mit Da capo*

Die Werkausgaben zweier führender Librettisten, Antoine Houdar de La Motte (1754) und Antoine Danchet (1751) zeigen, dass das Spektrum der Texte für das Air mit Da capo sehr breit gefächert ist. In den Livrets der Jahre 1697–1735 reicht es bei La Motte von 1+2 bis 4+12 Versen, wobei zwei Vierzeiler neben 2+3, 2+4 und 4+5 Versen der Strophen am häufigsten anzutreffen sind. In der Regel wird der Text des A-Teils demnach in dieser Ausgabe bei der Wiederholung ausgeschrieben, in wenigen Fällen mit Textincipit und „&c.“ markiert. Bei den Airs mit italienischem Text steht in *L'Europe galante* und *La Vénitienne* „Da Capo“, der Text wird also nicht zweimal notiert. Bei Danchet reicht das Spektrum zwischen 1698–1735 von 1+3 bis 4+10 Versen. Hier ist die Anlage mit zwei Vierzeilern prozentual fast doppelt so hoch wie bei Houdar de La Motte, am häufigsten neben 2+2, 2+3 und 3+3 Versen, vergleichbar mit Verskonstellationen italienischer Librettisten. In neun Libretti von Simon-Joseph Pellegrin, die nicht in Buchform erschienen – hier sind die zwischen 1713 und 1738 zugrunde gelegt –, zeigen die Texte für Arien mit Da capo eine konservativere Anlage<sup>53</sup> – es fehlen auch Airs mit italienischem Text. Die Bandbreite reicht von 1+3 bis zu 4+4 Versen, nur einmal wird der Text des B-Teils mit „&c.“ angezeigt. Am häufigsten ist die Textanlage mit 2+4, gefolgt von 2+2 und 4+4 Versen.<sup>54</sup>

Für *Amadis de Grèce* (1699) komponierten Houdar de La Motte und Destouches drei Monologe in der modernen Da-capo-Form nach italienischem Muster, in allen ist das Da capo ausgeschrieben. Die Verse von „O nuit, déploie ici tes voiles les plus sombres“ (I, 2) und „Manes de son rival“ (V, 2) bestehen aus zwei Vierzeilern, die von „Vous, flots impétueux“ (IV, 2) aus einem Vier- und einem Fünfzeiler. Bei „Murmurez avec moi des maux que je ressens“ (III, 1) handelt es sich um ein Air mit Da capo der Manier von Lully, in dem der erste Vers fünf Verse umrahmt. Für Destouches' *Sémiramis* (1718) schuf Pierre-Charles Roy zwei dramatische Monologe in Da-capo-Form, „Pompeux apprêts“ (zwei Vierzeiler, I, 1), „Haine, transports jaloux“ (Vier- und Siebenzeiler, III, 1) und „Fille de la valeur“ (Zweizeiler für den A- und Vierzeiler für den B-Teil, Divertissement V, 2), das Da capo ist jeweils ausgeschrieben; in „Fille de la valeur“ ist der A-Teil durch eine zusätzliche Vertonung des ersten Verses mit sechs Takten erweitert.

Die Drucke des Livret von Jean François Regnard und der Partitur Campras des *Carnaval de Venise* (1699) enthalten zwei Airs mit modernem Da capo und ein Air mit Da capo bzw. Rahmen der Manier Lullys,<sup>55</sup> im Partiturdruk dazu vier Da-capo-Arien in italieni-

53 An dem Libretto *Télémaque* (1714) schuf Simon-Joseph Pellegrin nur zwei Texte für Airs mit Da capo: „Dieu des mers, terrible Neptune“ (I, 3, zwei plus vier Verse, Destouches vertont das erste Verspaar zweimal) und „Haine, dépit, fureur“ (V, 1, zwei plus zwei Verse, die Destouches ohne Ritornell vertont hat).

54 Die Librettoausgabe in *Hippolyte et Aricie*, édition de Sylvie Bouissou, in: *Opera Omnia Rameau IV*, 1, folgt dem Druck F-Pn Yf 2160, die hier zugrunde gelegten Zahlen für die Oper jedoch dem Druck F-Pn Yf 2159 (beide 1733 datiert); darin ist der Monolog Thésées, V, 1, ein Air mit Da capo.

55 Das Livret in einer Neuausgabe ist im Internet unter Théâtre classique einzusehen, Eintrag vom 2. Mai 2020, bei Gallica der Originaldruck von 1699. *Le Carnaval de Venise*, S. 3–9, I, 1, LEONORE, „Amour, toy qui peus tout charmer“, sehr interessantes Da capo, in dem die Singstimme ornamentiert ist, ein Beispiel, das zur Orientierung der Ausführung des Da capo dienen kann; II, 1, RODOLPHE, „Vous qui ne souffrez point“, III, 4 CASTELANE, „Entre la crainte et l'espérance“, ist als zweiteiliges Air notiert mit Wiederholung des ersten Teils, aber mit der Wiederaufnahme des ersten Verses mit identischer Musik am Ende des nicht wiederholten B-Teils als Rahmen in der Art des Air mit Da capo Lullys.

scher Sprache, zwei der Euridice und je eine des Orphée und eines Schattens, jeweils mit der Angabe „Da Capo“.

*Poetik der Verse für das Air mit Da capo*

Rousseau ist der einzige Autor, der das Problem aufwirft, welche Textinhalte für das Air mit Da capo geeignet sind und damit eine Poetik der Texte in Beispielen formuliert.<sup>56</sup> Drei negative Kategorien firmieren unter dem Motto „il est ridicule“. Die Wiederholung der Worte des A-Teils im Da capo ist unlogisch:<sup>57</sup>

1. wenn ein vollständiger Gedanke auf den A- und B-Teil verteilt wird;
2. wenn die Anwendung eines Vergleichs im B-Teil erfolgt;
3. wenn ein allgemeiner Gedanke im B-Teil auf eine Ausnahme reduziert wird, die sich auf den Zustand des Sprechenden bezieht;

*Das Da capo des Texts bewertet Rousseau in vier Kategorien positiv:*

- in allen Fällen ist das Da capo der Worte des A-Teils angemessen, wenn das im A-Teil formulierte Gefühl im B-Teil zu einer Reflexion führt bzw. wenn das Gefühl verstärkt und untermauert wird;
- wenn die Zustandsbeschreibung des Sprechers im A-Teil im B-Teil erklärt bzw. verdeutlicht wird;
- wenn eine Behauptung im A-Teil im B-Teil ihre Bestätigung, ihre Bekräftigung findet;
- wenn ein Vorschlag zu einer im A-Teil thematisierten Handlung im B-Teil begründet wird.<sup>58</sup>

*Charakteristische Beispiele für die erste negative Kategorie:*<sup>59</sup>

Pellegrin und Montéclair, *Jephté*, I, 1, Teilmonolog JEPHTÉS:

Abbé de La Mare, Pacrace Royer, *Zaïde*, II, 1, Monolog ISABELLES

Rivages du Jourdain, où le ciel m'a fait naître,  
Heureux, & mille fois heureux

Hélas ! je tremble, je frissonne  
Je crains à chaque instant quelque nouveau malheur,

56 Marmontel, Art. „Air“, S. 158, geht mit wenigen Bemerkungen auf die musikalische Gestaltung des Air ein. Die wichtigsten betreffen die Dichtungen für das Air, die jedoch in erster Linie die Arie der Epoche Piccinnis (und Glucks) betrifft. Er unterscheidet: „La forme et la coupe de l'air est donc prise dans la nature, soit qu'il exprime un simple mouvement de l'ame, une seule affection développée et variée par ses nuances; soit qu'il exprime le balancement et l'agitation de l'ame entre deux ou plusieurs sentiments opposés; soit qu'il exprime le passage unique d'un sentiment plus modéré à un sentiment plus rapide, *et vice versa*.“

57 Rousseau, Art. „Rondeau“, S. 428.

58 In ihrem Buch *Le Livret d'opéra en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford 2013, S. 175–190, verzichtet Béatrice Didier auf die Darstellung der Poetik der Texte für Vokalformen wie das Air mit Da capo oder das Rondeau.

59 In den Drucken der Livrets könnte die Notierung der Verse für den A- und B-Teil mit oder ohne Leerzeile ein Kriterium für die Konzeption des Texts als Ein- oder Zweiheit durch den Librettisten sein, aber die Notierungen sind keineswegs einheitlich oder systematisch, außerdem vermutlich oftmals nicht durch den Dichter, sondern durch den Setzer festgelegt. Daher bleibt die Notierung hier als Kriterium unberücksichtigt.

Le jour qui vous rend à mes vœux!  
Lieux chéris, c'est donc vous qu'enfin je vois paroître,  
Après un exil rigoureux?  
Rivages du Jourdain &c.<sup>60</sup>

Echo, pardonne à ma douleur,  
Le triste soin que je te donne.  
Pour un moment, consens à m'écouter.  
Je n'ay que des pleurs à repandre:  
Tu n'auras, désormais, que des plaintes à rendre,  
Que des soupirs à repeter.  
Hélas ! je tremble, je frissonne *etc.*

In beiden Fällen liegen vollständige Gedanken vor, im Falle von Isabelle ist die zweite Strophe eine Fortführung der Gedanken der ersten. Die Wiederholung des Anfangs ist in beiden Fällen logisch nicht zu rechtfertigen.

In Opern Rameaus existieren zahlreiche Beispiele, bei denen Rameau einen vollständigen Gedanken auf die beiden Teile des Air mit Da capo verteilt und die erste Hälfte im Da capo wiederholt hat.

Louis Fuzelier, *Les Indes galantes*, prologue, 3,  
BELLONNE

La Gloire vous appelle; écoutez ses Trompettes,  
Hâtez-vous, armez-vous et devenez Guerriers,  
Quittez ces paisibles retraites,  
Combattez; il est temps de cueillir des Lauriers  
La Gloire vous appelle *etc.*

Voltaire, *Le Temple de la Gloire*, prologue, 2,  
APOLLON

Pénétrez les humains de vos divines flames,  
Charmez, instruisez l'univers,  
Régnez, répandez dans les âmes  
La douceur de vos concerts.  
Pénétrez les humains *etc.*

Voltaire, *La Princesse de Navarre*, II, 11  
Une des GRACES

Vents furieux, tristes tempêtes,  
Fuyez de nos climats,  
Beaux jours, levez-vous sur nos têtes,  
Fleurs, naissez sur nos pas.  
Vents furieux *etc.*

Adrien-Joseph de Valois d'Orville, Balot de Sovot  
*Platée*, III, 1 JUNON

Haine, dépit, jalouse rage,  
Je vous livre mon cœur.  
Étouffez mon amour pour un époux volage,  
Inspirez-moi votre fureur.  
Haine, dépit *etc.*

In diesen vier Airs mit Da capo ist die vierzeilige Strophe – in den Drucken der Livrets existiert die Notierung auf drei verschiedene Arten<sup>61</sup> – jeweils mit zwei Versen auf den A- und B-Teil verteilt.<sup>62</sup> Nur in dem Air mit Da capo von Fuzelier erscheint die Wiederholung der ersten beiden Verse in gewisser Weise nachvollziehbar, nicht aber in den drei anderen Beispielen, in denen die Abfolge der musikalischen Form die fehlende gedankliche Folgerichtigkeit ersetzt.

60 „&c.“ stammt aus der Quelle, „etc.“ vom Verfasser, um die wiederholte Notierung der Verse zu erübrigen.

61 In Voltaires *Princesse de Navarre* als Vierzeiler notiert, in *Le Temple de la gloire* und in *Platée* sind die ersten beiden Verse nach dem vierten erneut reproduziert; bei Fuzelier steht „La Gloire vous appelle &c.“.

62 In *Les Paladins* hat Rameau den vom Librettisten nicht für eine solche Arie vorgesehenen Vierzeiler ATIS, „Quand sous l'amoureuse loi“ als Air mit Da capo vertont (Livret anonym, I, 5, A-Teil, 3 Verse, B-Teil ein Vers).

Jean-Baptiste Antoine Suard (Art. „Air“, in: *Encyclopédie méthodique. Musique, publiée par MM. Framery et Giguéné*, Paris 1791, S. 64) erwähnt diese Methode und führt eine Begründung an: „Le compositeur eut la facilité de partager un couplet en deux, & de composer par là son air en deux parties, ce qui offrit plus de variété.“

Der in der Kategorie negativ unter 2 behandelte Fall begegnet in den Libretti selten:

Houdar de La Motte und Destouches, *Le Carnaval et la Folie*, 1, 2, Le CARNAVAL

Bacchus, laisse-moi soupirer;  
Amour, laisse-moi boire.

Mon cœur entre vos mains se plaît à se livrer  
Entre vous deux partagez la victoire.  
De tendresse et de vin je me veux enyvrer,  
L'Amour fait mes plaisirs et Bacchus fait ma gloire.  
Bacchus, laisse-moy soupirer *etc.*

Strenggenommen handelt es in den Versen für den A-Teil nur um eine parallele Aussage, nicht exakt um einen Vergleich; die Wiederholung der ersten beiden Verse ließe sich bestenfalls als wiederholte Bitte rechtfertigen. Da aber die Aussage der Verse 3–6 bereits die Erfüllung der Bitte beinhaltet, erscheint diese Wiederholung obsolet.

Fuzelier, *Les Indes galantes, le Turc généreux*, 2, EMILIE

Vaste Empire des Mers où triomphe l'horreur,  
Vous êtes la terrible image  
Du trouble de mon cœur.  
Des vents impetueux vous éprouvez la rage,  
D'un juste desespoir j'éprouve la fureur.  
Vaste Empire des Mers *etc.*

In diesem Fall wird der Vergleich in den Versen des B-Teils spezifiziert, „angewendet“, wodurch die Wiederholung des Vergleichs sich aus rationalen Gründen erübrigt.

Beispiele für die Kategorie negativ 3. sind weit zahlreicher.

Fuzelier, Jacques Aubert,  
*Le Reine de Péris*, IV, 1, LA REINE

Volés, favorable inconstance  
Qui régnes sur ces bords charmans;  
Vous estes le secours des malheureux amans,  
Faites briller votre puissance.  
De mes soins empressés je n'espere plus rien,  
Triomphés, c'est vous que j'implore.  
Changés le cœur de l'objet que j'adore,  
Vous ne pourriés changer le mien.  
Volés, favorable inconstance *etc.*

Marquis Henri-François de La Rivière, Mondonville,  
*Isbé*, III, 1, ISBÉ *seule*

Pompeux apprêts que vôtre aspect m'étonne,  
Il m'annonce l'horreur des maux que je prevoy.  
Amour, viens calmer mon effroy,  
A ton puissant secours mon ame s'abandonne.  
Pompeux apprêts *etc.*

In beiden Beispielen steht zu Beginn ein allgemeiner Gedanke, dem eine die Sprecherin betreffende „Ausnahme“ folgt, bei der Königin eine Bitte an die Untreue, ihr Liebhaber solle gegenüber ihrer Rivalin untreu werden und damit sich ihr zuwenden, bei Isbé das an Amor gerichtete Flehen um Hilfe angesichts eines reich geschmückten Saales für ein Fest, bei dem sie etwas Böses erwartet.

Fuzelier, *Les Indes galantes, le Turc généreux*, 1  
OSMAN

Il faut que l'Amour s'envole  
Dès qu'il voit partir l'espoir.  
À l'ennuy la constance immole  
Le cœur qui la croit un devoir.

Antoine Gautier de Montdorge, *Les Fêtes d'Hébé*,  
I, 3, Le RUISSEAU

Fuis, fuis, porte ailleurs tes fureurs,  
Fier Aquilon, ton bruit, ton horrible ravage  
Cause trop de frayeurs sur ce rivage;  
Fuis, laisse-nous gouter, après l'orage,

Il faut que l'Amour s'envole *etc.*

D'un calme heureux les flatteuses douceurs.  
Fuis, fuis, porte ailleurs tes fureurs *etc.*

Osmans proverbialer Mitteilung zufolge schwindet die Liebe, wenn keine Hoffnung mehr auf sie besteht; ihr folgt eine Allerdings-„Regel“ – die Treue verletzt das Herz, das diese als Verpflichtung ansieht. Im Air von *Les Fêtes d'Hébé* wird das die Verwüstungen verursachende Gewitter verbannt, so dass danach wieder Ruhe und Freude für die Menschen einkehren. In beiden wie in den vorausgehenden Fällen der negativen Kategorien Rousseaus ist die Wiederholung des A-Teils rational nicht gerechtfertigt, basiert also rein auf der musikformalen Konvention und der Freude an dem wiederholten Hören der gleichen Musik.

Für Rousseaus erste positive Kategorie existieren in den Livrets zahlreiche Beispiele ganz verschiedener Ausprägung, Rousseau selbst liefert mit der ersten von zwei Airs mit Da capo in seinem *Devin du village* ein „klassisches“ Beispiel:

Rousseau, *Le Devin du village*, Szene 1, COLETTE

J'ai perdu tout mon bonheur;  
J'ai perdu mon serviteur;  
Colin me délaisse.  
Hélas, il a pû changer!  
Je voudrais n'y plus songer:  
J'y songe sans cesse.  
J'ai perdu tout mon bonheur; *etc.*

Die ersten drei Verse stellen die Reflexion dar, die folgenden ihre Vertiefung. Damit entspricht dieses Air mit Da capo der ersten positiven Kategorie Rousseaus. Beispiele für diese Kategorien bei seinen Zeitgenossen:

Houdar de La Motte, Destouches, *Omphale*,  
I, 1 IPHIS

Calme heureux, agréable paix,  
C'est en vain que je vous appelle;  
Calme heureux, agréable paix,  
Non, ce n'est plus pour moi que vos plaisirs sont faits.  
Languissant sous le poids d'une chaîne cruelle,  
Je ne me plains qu'à moi de mes tourments secrets,  
Mais malgré ma contrainte et ma douleur mortelle,  
Mon amour prend sans cesse une force nouvelle,  
Il se nourrit de mes regrets.  
Calme heureux, *etc.*

Mennesson, Jean-Baptiste Stuck, *Manto la fée*,  
I, 2 ZIRIANE

Ne coulez plus, charmants ruisseaux,  
Suspendez vôtre doux murmure,  
Ne chantez plus, petits oiseaux,  
Soyez touchez des peines que j'endure.  
Dans le triste état où je suis,  
Tout ce que charme en vous, redouble mes ennuis,  
Et rien dans cette solitude,  
N'adoucit mon inquiétude.  
Ne coulez plus, *etc.*

Im Air von Iphis wird in dem ersten Vierzeiler eine nüchterne Überlegung angestellt, deren Ursache im zweiten begründet und gestützt wird. Zirianes Air gehört einem Standardtypus an, in dem die Natur – hier in Gestalt des ruhig dahinfließenden Bachs und der Vögel, die vom Leid Zilianes gerührt sein sollen – Zeugin des Seelenzustandes der Person ist. Im zweiten Vierzeiler sind drei Elemente ihres traurigen Zustands, Verdruss, Einsamkeit und Ruhelosigkeit, genannt. In beiden Airs wird im Da capo von der individuellen bzw. persönlichen zur allgemeinen Aussage zurückgekehrt.

Pellegrin, *Castor et Pollux*, I, 3 TELAÏRE

Tristes apprêts, pâles flambeaux,<sup>63</sup>  
 Jour plus affreux que les tenebres,  
 Astres lugubres des tombeaux,  
 Non, je ne verrai plus que vos clartez funébres.  
 Toy qui vois mon cœur éperdu,

Pere du jour, ô soleil, ô mon pere !  
 Je ne veux plus d'un bien que Castor a perdu,  
 Et je renonce à ta lumiere.  
 Tristes apprêts *etc.*

Pierre-Joseph Bernard, *Castor et Pollux*, III, 1, POLLUX

Présent des Dieux, doux charme des humains,  
 O divine amitié, viens pénétrer nos ames,  
 Les Cœurs éclairez de tes flames,  
 Avec un plaisir pur n'ont que des jours serains.  
 C'est dans tes nœuds charmans que tout est

jouissance,  
 Le tems ajoute encor un lustre à ta beauté.  
 L'amour te laisse la constance,  
 Et tu serois la volupté,  
 Si l'homme avoit son innocence.  
 Présent des Dieux *etc.*

Nach dem Verlust ihres Geliebten denkt Telaïre über die Trostlosigkeit ihrer Situation nach, um danach ein Gebet an die Sonne zu richten und mit ihrem Entschluss, Castor in den Tod zu folgen, die für sie tragische Konsequenz zu erklären. Pollux ergeht sich im Lobpreis der Freundschaft – deutlicher Beleg für Rameaus Sympathie für das Freimaurertum –; im Text des B-Teils wird diese treue Freundschaft über die Liebe gestellt und dass sie die moralische Ergötzung schlechthin sein könnte, wenn der Mensch unschuldig wäre.<sup>64</sup> In beiden Fällen ist die Wiederholung des A-Teils überzeugend motiviert.

Beispiele für die zweite Kategorie Rousseaus, in denen in den Versen für den B-Teil durch einen Vergleich ein klares Licht auf den im vorausgehenden Text beschriebenen Zustand geworfen wird, sind selten anzutreffen, wenn man den Begriff Vergleich genau nimmt. Rousseau liefert in der letzten Szene seines *Devin du village* im zweiten Air mit Da capo Colettes wiederum ein passendes Beispiel.

Avec l'objet de mes amours,  
 Rien ne m'afflige, tout m'enchanté;  
 Sans cesse il rit, toujours je chante:  
 C'est une chaîne d'heureux jours.  
 Quand on sçait bien aimer, que la vie est charmante!  
 Tel, au milieu de fleurs qui brillent sur son cours,  
 Un doux ruisseau coule et serpente  
 Quand on sait bien aimer, que la vie est charmante.<sup>65</sup>  
*On danse.*

63 Der erste Vers erinnert an Danchets „Tristes appas, funestes charmes“ (*Hippodamie*, III, 4, 1708).

64 Weitere Beispiele dieser Kategorie: *Hippolyte et Aricie*, III, 1, PHÈDRE, „Espoir, unique bien d'une fatale flamme“; Charles-Antoine Leclerc de La Bruère, *Dardanus* (1744), V, 4, DARDANUS, „Triomphe, amour, triomphe un jour si beau“ – Bitte und Reflexion gefolgt von auf das Individuum bezogenen Ausführungen; Cahusac, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, II, 2, CANOPE „Un songe qui cause nos craintes“; Cahusac, *Zaïs*, I, 1, ZAÏS „Non, ce n'est que dans les hameaux“ und CINDOR „Zaïs, pour pouvoir être heureux“;

65 Mit der für die französische Musik außergewöhnlichen Anzahl der wiederholten Textvertonungen in „Avec l'objet de mes amours“ hat Rousseau die Nähe zur italienischen Vertonungspraxis demonstriert: A-Teil Vers 1–3 3 4 4 3 4 3 4, 1–3 3 (1–3 3 musikalisch identisch) 4 4 4 3 4 3 4; B-Teil 5 5 6 7 7 8 8 (Vers 8 8 Musik identisch mit Vers 5 5).

In den Versen für den A-Teil beschreibt Colette ihr Liebesglück, in jenen für den B-Teil wird die glückliche Liebe mit einem Blumenmeer und dem in Windungen dahinfließenden Bach verglichen.

Bei den folgenden Beispielen erscheint es angebracht, den Begriff Vergleich etwas freier im Sinne des beigefügten Verbes „éclaircir“ (klarstellen, verdeutlichen) zu interpretieren.

Fuzelier, Colin de Blamont, *Les Fêtes grecques et romaines*, III, 1, DELIE

Pellegrin, Stuck, *Polidore*, I, 1, ILIONE

Dans ces jardins charmans Flore enchaîne Zéphire:  
 Quel aimable Séjour  
 Pour un cœur qui soupire!  
 Un Printems éternel y regne avec Amour.  
 Sous ces arbres témoins de mon bonheur suprême,  
 A chaque instant je puis trouver  
 Le plaisir de voir ce que j'aime  
 Ou du moins celui d'y rêver.  
 Dans ces jardins charmans etc.

Mes yeux, au sang qui va couler,  
 Pouvez-vous donner trop de larmes?  
 Polidore échapé de la fureur des armes,  
 Des malheurs d'Ilion pouvoit me consoler?  
 C'est de m'arracher un bien si pleine de charmes,  
 Sur un barbare autel les Grecs vont l'immoler.  
 Mes yeux, au sang qui va couler etc.

Die schöne Natur ist der Schauplatz für die glückliche Liebe. An diesem Ort kann Délie ihren Geliebten treffen oder auch von ihm träumen. Die Wiederkehr des freundlichen Naturbildes vertieft ihr Glück. Ilione weint hemmungslos; erst in den Versen für den B-Teil erfährt man, dass ihr Bruder Polidore zwar den Kampf überlebt hat, sie aber untröstlich über das Schicksal Trojas ist und den Opfertod Polidors befürchtet. Vor diesem Hintergrund ist der erneute Bericht über ihren Tränenstrom im wiederholten A-Teil gerechtfertigt.

Bernard, *Castor et Pollux*, 1754, II, 1, TELAÏRE,

Cahusac, *Zoroastre* (1756), II, 1, ZOROASTRE

Eclatez mes justes regrets,  
 Dans un moment, hélas ! il faudra vous contraindre,  
 Le Ciel m'ôtera désormais  
 Jusqu'à la douceur de me plaindre.  
 La gloire unit en vain tout ce qu'elle a d'attraits  
 Pour un Dieu qui m'adore et me force à le craindre.  
 L'amour a lancé d'autres traits,  
 Ces honneurs que je fuis ne font voir que l'excès  
 D'un feu que je ne puis éteindre.  
 Eclatez mes justes regrets etc.

Aimable et digne objet de l'amour le plus tendre,  
 Sans toi, je ne vis plus, mon ame est avec toi.  
 De mille ennuis mortels qui s'emparent de moi,  
 Le plaisir, qui me fuit, veut envain me défendre:  
 Eh ! puis-je l'écouter, m'y livrer, ni l'attendre  
 Que dans les lieux où je te voi.  
 Aimable et digne objet etc.

Telaïre ist derart von ihrer Trauer überwältigt, dass sie befürchtet, die Gottheit könne ihr die Süße ihrer Klage entziehen. In den Versen des B-Teils wird die Begründung dafür gegeben: sie werde als Ehefrau des zukünftigen Königs Pollux den Ruhm mit diesem teilen, sie sei aber Castor in höchstem Maße in Liebe verbunden. Zoroastre kann ohne seine Geliebte sein Leben nicht weiterführen. Von seinen Liebesqualen, die ihn das Leben kosten können, kann er nur erlöst werden, wenn er an den Ort gelangt, wo er sie sehen kann. In beiden Airs mit Da capo ist die Wiederholung des Texts des A-Teils logisch begründet.<sup>66</sup>

Rousseaus dritte Kategorie basiert auf der Logik von Behauptung und Beweisführung.

66 Weitere Beispiele dieser Kategorie: *Hippolyte et Aricie*, I, 1, ARICIE, „Temple sacré, séjour tranquille“; *Zoroastre* (1756), III, 1, ERÉNICE, „Non, tout sert à rallumer“.

d'Albaret, Leclair, *Scylla et Glaucus*, I, 1,  
SCYLLA

Non, je ne cesserai jamais

De fuir tes dangereuses chaînes,  
Amour, les biens que tu promets,  
Peuvent-ils égaler tes peines?  
Un cœur séduit par tes attraits,

Eprouve sous tes loix une rigueur extrême;  
Et je vois les tourmens où je m'exposerois,  
Par les maux que je fais moi-même.  
Non, je ne cesserai jamais *etc.*

Joseph-François Duché, Danchet, Campra,  
*Iphigénie en Tauride*, II, 1, ORESTE

O mort ! que tes horreurs auront pour moy de  
charmes!

Tu fais mon espoir le plus doux.  
Le meurtre de mon pere a fait couler mes larmes;  
Pour venger son trépas, mon bras a pris les armes,  
Clitemnestre ma mere a péri sous mes coups;  
Insensé, furieux, en proye à mes allarmes;  
Sur moy les noires Sœurs épuisent leur couroux.  
O mort ! *etc.*

Scylla fügt seiner Absage an die Liebe eine rhetorische Frage an, inhaltlich als Feststellung zu verstehen. Er begründet dies in den Versen für den B-Teil: Wenn er sich der Liebe ergibt, setzt er sich selbst auferlegten Qualen aus. Die Rückkehr zu der Versicherung des Beginns ist konsequent. Nachdem Orest betont hat, das Grauen des erhofften Todes nicht zu fürchten, macht er klar, welche tragischen Ereignisse und Bedrohungen ihn dazu bewegen. Durch die Wiederholung der Anfangsverse bestätigt er seine Sehnsucht nach dem erlösenden Tod.

Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, V, 1, ARICIE

Mes yeux, vous n'êtes plus ouverts  
Que pour verser des larmes.

En vain d'aimables sons font retentir les airs;  
Je n'ai que des soupirs pour répondre aux concerts  
Dont ces lieux enchantés viennent m'offrir les  
charmes.

Mes yeux, vous n'êtes plus ouverts *etc.*

Cahusac, *Zaïs*, II, 1, ZAÏS

Charmes des cœurs ambitieux,  
Éclat trop envié de la grandeur suprême,  
Vous ne sauriez remplir mes vœux,  
Pourrai-je être aimé comme j'aime!  
Mes bienfaits font régner le bonheur en ces lieux.

Que ne sert-il, hélas ! de faire des heureux,  
Si je ne puis l'être moi-même?  
Charmes des cœurs ambitieux *etc.*

Der klaren Feststellung Aricies, ihre Augen öffneten sich nur, um zu weinen, folgt die Bekräftigung ihres traurigen Zustands, indem sie bemerkt, nicht einmal die herrlich erklingende Musik könne diesen verbessern. Zaïs' sieht in dem einseitigen Streben nach Ruhm keine Garantie für das persönliche Glück. Als Beleg dafür führt er an, er habe seine Untertanen glücklich gemacht, ohne dass er dadurch sein eigenes Glück gefunden habe.<sup>67</sup>

Die vierte und letzte Kategorie einer logischen Zugrundelegung des Da capo erscheint als die überzeugendste: ein Vorschlag der Verse des A-Teils verlangt dessen Rechtfertigung in jenen des B-Teils.

Louis de Cahusac, Antoine Dauvergne,  
*Les Amours de Tempé*, III, 4, TERSANDRE

Vallon toujours chéri de Flore,  
Bords tranquilles, riant séjour,  
Mon espoir le plus doux est de perdre le jour;  
Mais je ne puis mourir sans vous revoir encore.  
Dans ces prez arrosés des larmes de l'aurore,  
J'aperçus Elmire et je connus l'amour:

Pellegrin, Montéclair, *Jephté*, II, 1, IPHISE

Mes yeux, éteignez dans vos larmes  
Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moy.  
Tu vois mes mortelles allarmes,  
Dieu puissant, j'ay recours à toy.  
Pourquoy faut-il hélas ! que je trouve des charmes  
Dans un fatal penchant condamné par ta loy?

67 Zur gleichen Kategorie zu rechnen: Fuzelier, *Les Indes galantes, Les Sauvages*, 3, ZIMA „Sur nos bords l'Amour vole et prévient nos desirs“; Cahusac, *Zaïs*, III, 4, un SYLPHE, „Dans nos feux prenons pour modèle“; IV, 4, ZÉLIDIE, „Pour les cœurs tendres et constans“.

J'osai sous ces ormeaux lui parler sans détour  
 Du feu constant qui me dévore.  
 Plus tendre qu'elle, hélas ! ses beaux yeux que j'adore  
 Me flattoient d'un heureux retour.  
 Vallon toujours chéri *etc.*

Mes yeux, éteignez dans vos larmes *etc.*

Tersandre will sterben, zuvor möchte sie aber noch einmal das wunderschöne Tal besuchen. Als Begründung führt sie an, sie habe dort ihren Geliebten getroffen, ihm ihre Liebe erklärt und sie hoffe, dorthin zurückzukehren und seine schönen Augen wiederzusehen. Der Wunsch, zu sterben bleibt bestehen, die Sehnsucht, das Tal wiederzusehen, bleibt unerfüllt. Iphise will keine Tränen mehr wegen der von ihr unerwünschten Liebe vergießen, denn sie erhofft sich von Gott Hilfe, ihre von diesem verurteilte fatale Liebe zu besiegen. Da sie noch nicht weiß, ob ihre Hoffnung erfüllt wird, ist die Wiederholung des im A-Teil ausgedrückten Begehrens gerechtfertigt.

Montdorge, *Les Fêtes d'Hébé*, II, 4, IPHISE  
 O mort, n'exerce pas ta rigueur inhumaine  
 Sur nos guerriers;  
 Frappe, détruis les guerriers de Messéne.  
 Laisse-nous cueillir les lauriers  
 Dont l'Himen veut former ma chaîne.  
 O mort, n'exerce pas ta rigueur *etc.*

Cahusac, *Zoroastre*, III, 2 ABRAMANE  
 Osons achever de grands crimes:  
 J'en attends un prix glorieux.  
 Leur nom change s'ils sont heureux:  
 Tous les succès sont légitimes.  
 Superbe ennemi de mes Dieux  
 La mort t'environne en ces lieux,  
 Sous tes pas la vengeance a creusé mille abîmes.  
 Et toi que j'adorois... vous peuples odieux,  
 Vous bravez mon pouvoir, soyez-en les victimes.  
 Osons achever *etc.*

Zwei Ersuchen von Iphise, die eigenen Truppen zu schützen und die gegnerischen Krieger zu vernichten, richten sie an den Tod; im Text für den B-Teil wird der Lohn für den militärischen Sieg, die Eheschließung, genannt. Abramane hat keine Skrupel, aus Machtgier Verbrechen zu begehen, die ihm Ruhm einbringen und dann als Siege legitimiert sind. Die Motivation für sein Vorhaben ist die Furcht vor einer drohenden schrecklichen Rache. Das von ihm als verabscheuungswürdig bezeichnete Volk, das sich Abramane entgegenstellt, soll dafür geopfert werden. Die Wiederholung seines Plans ist die Bestätigung seiner Skrupellosigkeit.<sup>68</sup>

Mit diesen Kategorien, so anspruchsvoll und hilfreich sie sind – Beispiele dafür in puristischer Form kommen nur selten vor – erfasst Rousseau nur einen Teil der möglichen inhaltlichen Beziehungen zwischen den Versen des A- und B-Teils. Es gibt zahlreiche anders geartete Fälle, in denen die Wiederholung des Texts nicht überzeugend bzw. sinnvoll erscheint, wie nur an zwei Beispielen aus *Les Boréades* (V, 1, Livret anonyme) und *Zaïs* (III, 2) gezeigt werden kann:

ABARIS  
 Que l'amour embellit la vie  
 Quand rien ne trouble ses faveurs,  
 C'est un ruisseau dans la prairie  
 Qui serpente au milieu des fleurs.

ZÉLIDIE  
 Coulez, mes pleurs, l'ingrat que j'aime  
 Trahit ma flamme et ses sermens.  
 Cruel Amour, dans les premiers momens.  
 De tes nœuds le charme est extrême ;

68 Der gleichen Kategorie gehören z. B. noch an: Cahusac, *Zaïs*, III, 1, ZAÏS, „Vole, enchante mon coeur, espoir délicieux“; Cahusac, *Nais*, II, 4, TÉLÉNUS, „Cessez, soupçons jaloux, cessez de m'alarmer“; Cahusac, *Zoroastre*, III, 4, ZOROASTRE, „Accourez, jeunesse brillante“.

Comme un torrent quand on le gêne,  
La violence le conduit  
Partout où la fureur l'entraîne,  
C'est le ravage qui le suit.  
Que l'amour embellit la vie *etc.*

Mais bientôt, pour changer leurs douceurs en tourmens,  
Tu te sers de nos bienfaits même.  
Coulez, mes pleurs *etc.*

Im A-Teil des Air von Abaris geht es um die sich auf das Leben positiv auswirkende Liebe, im B-Teil dagegen um ihre vernichtende Wirkung, wenn man sich ihr entgegenstellt. Zéli-die weint, weil ihr Geliebter sie verlässt und seinen Liebesschwur verrät. Im B-Teil klagt sie Amor an, weil er das Liebesglück in Liebesqualen verwandelt. Nach der Aussage des B-Teils ist in beiden Airs die Rückkehr zum Inhalt des A-Teils kaum nachvollziehbar. In solchen Airs mit Da capo gilt, was Marmontel als pragmatische Erfahrung formulierte, der keine Rationalität zugrunde liegt: „Il peut arriver [...] que la première partie de l'*air* [...] se fasse désirer à l'oreille [...] l'oreille, qui demande et qui attend ce retour.“<sup>69</sup>

### *Aspekte der Textvertontung in dem untersuchten Korpus an Bühnenwerken*

Nach Lully und seit der Zeit, als die Rezeption der italienischen Kantate einsetzt, beginnt die allmähliche Umwandlung des Air mit Da capo in französische Sprache, das Lully praktizierte, in den neuen Standard-Typus der Metastasio-Zeit.<sup>70</sup> Dass die Kantate dabei eine zentrale Rolle spielte, zeigt sich auch bei den sieben Kantaten Rameaus, in denen 17 als Airs mit da capo und nur drei in anderer Form komponiert sind. Darin gibt es viele Wiederholungen von ganzen Versen oder Teilen davon in neuer musikalischer Gestalt, jedoch nicht Wiederholungen von einzelnen Worten. In dem Air mit Da capo „Servez mes feux à votre tour“ (*Aquilon et Orithie*) z. B. ist die erste Strophe zweimal, die zweite (beide Vierzeiler) dreimal vertont, dies ist eine Ausnahme bei Rameau.

Das hier zugrunde liegende Korpus von 22 dramatischen Werken Rameaus besteht aus 175 Airs mit Da capo, darunter auch noch solche des älteren Typus von Lully, 111 mit großem dramatischem Gewicht, darunter 30 Monologe, fünf mit ernstem (neutralem) Inhalt, d. h. ihr Inhalt ist vom dramatischen Zusammenhang unabhängig, drei mit sprichwörtlicher Aussage bzw. mit einer Lebensregel (siehe Anhang 2),<sup>71</sup> 59 werden in Divertissements, z. T. auch von Hauptpersonen gesungen.

Das untersuchte Korpus der Opern von Zeitgenossen Rameaus von insgesamt 72 Opern umfasst u. a. 16 Werke Campras, elf von Mouret, sieben von Destouches, fünf von Rebel / Francœur, vier von Stuck und Mondonville und drei von Royer und Dauvergne aus der Zeit zwischen 1697 und 1763.<sup>72</sup> Von den 343 Airs mit Da capo haben 223 dramatisch moti-

69 Marmontel, „Air“, S. 157.

70 Graham Sadler, der die Tradition des Airs mit Da capo der Lully-Tradition der Monologe ebenso wenig berücksichtigt wie dessen allmähliche Verwandlung unter dem Einfluss der neuen Aria con da capo, bemerkt: „By the mid-eighteenth century the majority [of the monologues] were cast in *da capo* form.“ Art. „Air de monologue“, in: *The Rameau Compendium*, Woodbridge 2014, S. 21.

71 Der Begriff „Airs-maximes“ wurde von Lecerf de La Viéville und Dubos verwendet: vgl. Camille Guyon-Lecoq, *La Vertu des passions*, Paris 2002, S. 197–199. Beispiele sind das zuvor zitierte Air Osmans „Il faut que l'Amour s'envole“ und ZERBINS „Démasquer ce qui nous sçait plaire, / C'est s'exposer au repentir. / Il est dangereux de sortir / D'une erreur qui nous est chere“ in Mourets *Les Fêtes de Thalie* (III, 3).

72 Weitere Komponisten: Aubert, Boismortier, Colin de Blamont, Collasse, Desmarest, di Gatti, La Coste, Leclair, Marais und Montéclair.

vierte Inhalte, davon 83 Monologe, und 109 sind Teil von Divertissements – davon 24 mit italienischem Text –, und einige mit ernstem (neutralem, von der Handlung unabhängigem) Inhalt. Der Vergleich der Anteile der Hauptkategorien, der dramatisch motivierten Airs (bei Rameau 63,4 %, bei den Zeitgenossen 65 %) und der Airs, jeweils mit Da capo, in den Divertissements (33,7 % bei Rameau, 39% bei den Zeitgenossen) ergibt nur bei letzteren einen signifikanten Unterschied.

Bei den Texten für Airs mit Da capo ist zu unterscheiden zwischen Texten mit einer oder zwei Strophen und nichtstrophischen Texten, wie die Airs mit Da capo Lullys. Letztere, die auf den A- und B-Teil verteilt sind, bilden bei Rameau die Mehrzahl (62% gegenüber 38% mit zwei Strophen). Bei den Zeitgenossen sind dagegen die Texte ohne strophische Gliederung für die Airs mit Da capo in der Minderzahl (rund 40% gegenüber rund 60% mit zwei Strophen).

Bei den Texten ohne strophische Gliederung in Rameaus Opern existiert die Verteilung 2+2 (35 Fälle), 2+3 (20) und 2+4 Versen (15) am häufigsten. Andere Aufteilungen, 2+5, 2+6, 1+6, 2+12 etwa, stehen den Airs mit Da capo Lullys noch am nächsten.<sup>73</sup>

Die beiden Strophen auf die beiden Teile des Air mit Da capo zu verteilen, beachten die Komponisten dann nicht, wenn sie eine eigenständige Interpretation des Texts beabsichtigen, so etwa in *Les Amours de Tempé* (1752) von Cahusac und Dauvergne, wo der Text Cahusacs für das Air des SILVANDRE aus zwei Strophen mit nur zwei Reimen besteht, aber beide in verschiedener Reihenfolge (I. Entrée, Szene 2):

Non, non, connoissez mieux mon cœur,  
Il ne sçauroit être volage.  
Non, pour briser jamais la chaîne qui m'engage,  
Il y trouve trop de douceur.  
Je me plais dans mon Esclavage,  
Et je jouis de ma langueur;  
Je sens du moins dans mon malheur  
Qu'on ne peut aimer d'avantage.

Dauvergne verwendet die ersten beiden Verse für den A- und die sechs weiteren Verse für den B-Teil seines Air. Die ersten beiden Verse mit einem Imperativ und einer objektiven Aussage, die sechs folgenden Verse mit negativen Perspektiven, Kette, Sklaverei, Unglück, die eine Veränderung ins Positive erfahren, Zärtlichkeit, Sehnsucht, zunehmende Liebe: Durch das Da capo erneuert und bestätigt Silvandre seine Beteuerung, er werde niemals untreu sein. Dauvergne hielt es nicht für richtig, das Air mit der Aussage der letzten beiden Verse der ersten Strophe zu beenden, in denen Silvandre bemerkt, er könne die Liebesbeziehung nicht aufgeben, weil sie ihm so viel liebliche Empfindungen bereite. Mit dem Wechsel des Metrum von o zu O bei „Je me plais dans mon Esclavage“ bringt er das Glücksgefühl zum Ausdruck, ein Sklave der Liebe zu sein und das Wohlgefühl seiner Liebessehnsucht auszukosten.

In *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou Les Dieux d'Égypte*, Livret von Cahusac, besteht der Monolog der Memphis aus drei bzw. vier Versen (II, 3):<sup>74</sup>

73 Parodien von Instrumentalsätzen, die der Gesetzmäßigkeit der Anpassung des Texts an die Musik folgen, bleiben hier unberücksichtigt.

74 Im Librettodruck von 1747 handelt es sich um einen Vierzeiler. Offenbar hat Rameau den dritten Vers nicht vertont, denn in der Version des Air im Partiturdruk von 1748, der zu den Aufführungen in der

Veille Amour, veille sur les jours  
 Du fidèle amant que j'adore:  
 Vole Amour, vole à son secours, [nur im Librettodruck von 1747]  
 C'est pour lui seul que je t'implore.

Rameau vertont sowohl die ersten beiden Verse des Air in f-Moll im A-Teil als auch den dritten Vers im B-Teil zweimal und fügt eine zweifache Anrufung Amors nach der ersten Vertonung des B-Teils ein. Er verzichtet auf den dritten Vers Cahusacs, der konventionell ist und der Vertonungs-Konvention zufolge Melismen auf „vole“ verlangt hätte, um dadurch dem Gebet an Amor den vollkommenen Ernst zu verleihen. Die ingenüose zweimalige Vertonung der Verse in beiden Teilen wird auch durch ein harmonisches Detail, die für die Zeit ungewöhnliche, auch in der zweiten Vertonung des A-Teils wiederholte Akkordfolge b-Moll – G-Dur, unterstrichen.

Abbildung 1: *LES FESTES / DE L'HYMEN ET DE L'AMOUR, / OU / LES DIEUX D'EGYPTE, BALLET HEROÏQUE, / MISE EN MUSIQUE PAR M. RAMEAU. [...]*, Paris, Auteur, Veuve Boivin, Leclair [1748], S. 67

Wie lange der ältere ursprüngliche Typus des Air mit Da capo von Rameau praktiziert wurde, zeigt Chloés Monolog (*Anacréon*, Szene 3), dessen Text im Librettodruck von 1754 fehlt.<sup>75</sup> Cahusac, so er denn der Textautor der Verse ist, hat sich auf zwei Reime für die acht Verse beschränkt, erster und letzter Vers sind identisch:

*Anacréon* 1754, Szene 3, CHLOË *seule*

Tendre Amour! vole à mon secours.  
 Une chaîne de fleurs, que tes feux ont fait naître,  
 Doit, comme eux, triompher, toujours.  
 Les vers d'Anacréon me les firent connaître;  
 Qu'il me présageoit de beaux jours!  
 Père aimable, généreux maître,  
 Doit-il, dans leur printemps, en troubler l'heureux cours?  
 Tendre Amour! vole à mon secours.

Académie royale de musique erschien, ist dieser Vers auch ausgelassen.

75 Der 1754 für die Aufführungen in La Fontainebleau publizierte Librettodruck enthält diesen Monolog nicht. Er existiert erst im Librettodruck für die posthumen Aufführungen des *Anacréon* 1766 und in der Partiturschrift der Collection Decroix, vgl. *Anacréon*, hrsg. von Jonathan Huw Williams, Paris o. J., S. 101 und 91 (OOR IV. 25). Obwohl Rameau und Cahusac 1764 nicht mehr lebten, ist davon auszugehen, dass Text und Musik des Monologs von beiden Autoren stammen.

Die Logik des Texts findet ihre Entsprechung in der Vertonung. Die Bitte an Amor im ersten Vers wird in einem reich an Melismen in der Singstimme, von Flöten, zwei Violinen und Basse continue begleiteten A-Teil, dann die Erzählung über Anakreon in sechs Versen im B-Teil mit bloßer Generalbassbegleitung in ebenso viel Takten wie der erste Vers in sehr konzentriert knapper Form vorgetragen. Im Da capo unterstreicht Chloé ihre an Amor gerichtete Bitte.

Die zweifache Textvertonung im A-Teil findet bei Rameau in 20% der Airs mit Da capo statt, bei den Zeitgenossen in etwa einem Zehntel der Airs. Die Vertonung von oftmals nur zwei oder drei Versen existiert im B-Teil im Korpus der hier berücksichtigten Opern Rameaus seltener als in jenem der Zeitgenossen.<sup>76</sup>

In Rameaus *Les Talens lyriques* (II. Entrée, 4) beschwört Iphise den Tod, den Kriegern ihrer Lazedemonier die Niederlage und Gefangenschaft zu ersparen und das Heer der Messenen zu schlagen. Im Text des B-Teils erhofft sie den Sieg ihrer Krieger und für sich die Ehe mit dem siegreichen Feldherrn. Die Motivation für die zweite Vertonung im B-Teil liefert Rameau, indem er die neue, rhythmisch weitgehend identische Melodie in eine höhere Lage versetzt und damit ihr Begehren intensiviert – die erste Vertonung endet mit einem weiblichen, die zweite mit einem männlichen Schluss. Wie in französischen Airs mit Da capo meist üblich, verzichtet er auf das Anfangsritornell im „Da Capo“, so die Anweisung am Ende des B-Teils im Druck der Partitur.<sup>77</sup>

Montdorge, *Les Fêtes d'Hébé*, II, 4, IPHISE

O mort, n'exerce pas ta rigueur inhumaine  
 Sur nos Guerriers ;  
 Frappe, détruis les guerriers de Méssene.  
 Laisse-nous cueillir les lauriers  
 Dont l'Himen veut former ma chaîne.

In Rameaus *Les Surprises de l'Amour* (I, 4, VÉNUS) erklingen die drei Verse des B-Teils zweimal mit jeweils fünf Takten:

Fuyez une loi trop sévère,  
 Je garde un sort plus doux au plus beau des mortels ;  
 Venez partager à Cythère  
 Et ma tendresse, et mes autels.  
 Fuyez une loi trop sévère etc.

Die Musik der Verse 3 bis 5 des B-Teils werden bis auf den kadenzialen Abschluss zuerst in A, dann in D, identisch wiederholt. Vom harmonischen Verlauf her gesehen, handelt es sich um ein Air, dessen tonale Abfolge analog zu dem der Sonate verläuft: Der A-Teil endet auf

76 Die dreifache Vertonung des Texts im A-Teil gibt es mehrfach in Campras Airs mit Da capo mit italienischem und wenigen mit französischem Text, so etwa „Tu connois quel est mon empire“ (*Les Fêtes vénitiennes* 1710, Prolog, Szene 2), in Auberts Air „Chantez, célébrez la victoire“ (*La Reine des Péris*, V, 6, 1725) und im B-Teil des Air „Lieto brillà il cor nel petto“ in Stucks *Manto la fée* (V, 5).

77 Ritornelle bis zu zwölf Takten können wiederholt werden, längere dagegen entfallen in der Regel im Da capo. D'Alembert plädiert dafür, das Da capo in der italienischen Aria zu streichen: „Non-seulement les Italiens devroient supprimer dans leurs airs la répétition si souvent ennuyeuse des memes paroles; ils feroient bien de supprimer aussi la répétition totale de l'air après la reprise. Nous les avons imités dans cette repetition, et nous n'avons pas mieux fait.“ *La liberté de la musique*, in: *Ceuvres et correspondance inédites de D'Alembert publiées avec introduction, notes et appendices par M. Charles Henry*, Paris 1887, S. 445–446.

der Dominante entsprechend dem Abschluss der Exposition; er wird als Da capo identisch wiederholt, dem sich eine weitere Vertonung des vierten Verses anschließt, die entsprechend der Reprise in der Sonate zur Tonika zurückführt.<sup>78</sup>

In folgendem Air mit Da capo ist z. B. eine formale Überlegung Auberts der Grund für seine Vertonungsweise.

Fuzelier, Jacques Aubert, *La Reine des Péris* (1725), III, 1, FATIME *seule*

Ruisseaux qui coulés sous l'ombrage,  
Non, ce n'est pas pour moy que naissent tant de fleurs.  
Je ne viens sur vôtre rivage  
Que pour y répandre des pleurs.

Aubert vertonte den zweiten Vers des A-Teils zweimal, gefolgt von zwei Vertonungen der Verse 3 und 4 im B-Teil und verzichtet beim Da capo auf die Wiederholung des Anfangsriffes. Da Aubert auf die Semantisierung des einzigen Wortes, das in Frage kommt, das am Ende stehende „pleurs“, verzichtet, vertont er die beiden Verse ein zweites Mal, rhythmisch weitgehend gleich, um eine gewisse Proportion zwischen A- und B-Teil zu wahren. Lediglich die Flötenstimme ist bei der zweiten Vertonung lebhafter gestaltet.<sup>79</sup>

Die französischen Komponisten vermieden weitgehend gleichförmige Vertonungen in ihren Airs mit Da capo. So kommt es *in extremis* auch vor, dass die Reihenfolge der Teile im Da capo abgeändert wurde. Beispiel dafür ist Royers Monolog der Zaïde in der gleichnamigen Oper (III, 3):

(A) Dieu des amans fidelles,  
Amour, prends soin de mon amant,  
Jamais tu as formé des chaînes aussi belles,  
Protege ton ouvrage et finis mon tourment.  
(B) Le héros que j'adore  
À de nouveaux dangers va s'exposer encore;  
C'est pour moy seule, hélas, qu'il brave le trépas.  
Que ne puis-je le suivre au milieu des allarmes,  
Amour, favorise ses armes,  
Dans l'horreur des combats accompagne ses pas.  
(A) Jamais tu as formé des chaînes aussi belles,  
Protege ton ouvrage et finis mon tourment.  
Dieu des amans fidelles,  
Amour, prends soin de mon amant.

In den ersten beiden Versen des A-Teils richtet Zaïde die Bitte an Amor, ihren Geliebten zu beschützen, in den folgenden beiden Versen folgt auf eine Feststellung die weitere Bitte, ihre Liebesqual zu beenden. Der B-Teil berichtet über den Kampf und die Gefahren, denen sich ihr Geliebter aussetzt. Die Umkehr der Reihenfolge der Bitten im Da capo ist logisch begründet: der Wunsch nach Ende ihrer Qual und erst danach die Wiederholung der an-

78 Weitere Beispiele mit zweifacher Vertonung der Verse im B-Teil: *Les Indes galantes*, *Le Turc généreux*, I, 1, OSMAN „Il faut que l'Amour s'envole“; *Zaïs* III, 4, UN SYLPHE, „Dans nos feux prenons pour modèle“.

79 In gleicher Weise verfahren u. a. Stück in ATALANTES Air „Venez, fertté, raison sévère“ (*Méléagre*, II, 4), Boismortier in der Cantatille seiner *Daphis et Chloé*, III, 5, „Vole, Amour, vole, lance tes traits“, Mondonville in *Isbé*, V, 2, „Triomphez à jamais du pouvoir de l'Amour“, sowie in *Le Carnaval du Parnasse*, II, 1, „D'un trait flatteur, l'amour attaque en vain mon cœur“.

fänglichen Bitte. Da die Musik des zweiten Verses im A-Teil auf der Dominante endet, schließt Royer eine weitere Vertonung des zweiten Verses an, den er dann allerdings nicht in der Tonika, sondern mit Trugschluss beendet als Ausgangspunkt für das Ritornell, das in die folgende Szene überleitet.

Airs mit Dal segno gibt es in Frankreich bereits sehr früh bei Campra: in dem Air des SUIVANT de la GLOIRE, „Au bruit éclatant des trompettes“ (Air mit Devise, *Alcine*, 1705, Prolog) und im Air des TRITON, „Allez, volez, combattez pour l'Amour“ (*Hippodamie*, 1708), II, 5).<sup>80</sup> Im Air mit Devise der FOLIE, „Tu connois quel est mon empire“ (*Les Fêtes vénitiennes*, 1710, Prolog, *Le Triomphe de la folie sur la raison*, Szene 2), erfolgen nach einem Ritornell von vier Takten zwei Vertonungen der Verse 1 2 2 mit jeweils 17 Takten, dann ein Ritornell und die der Verse 3 bis 7 des B-Teils. Das Dal segno besteht aus der Devise mit dem nachfolgenden viertaktigen Ritornell und der erwähnten zweiten Vertonung.

Rameau führt das Dal segno erstmals mit zwei Beispielen in *Les Indes galantes* (1736) ein, im Prolog, 3, BELLONNE, „La Gloire vous appelle; écoutez ses Trompettes“ und in der Entrée *Les Sauvages*, 1, ADORIO, „Rivaux de mes Exploits“.<sup>81</sup> Anstelle eines Da capo werden in einigen Airs die Verse des A-Teils neu vertont, so die vier Verse des A-Teils des Air der EUROPÉENNE. „Déesse, recevez l'hommage“, nach dem B-Teil, wobei beide Teile in der Grundtonart B-Dur enden (Campra, *Les Noces de Vénus*, 1740, I, 7).<sup>82</sup> Anders in der „Invocation à la nuit“, CIRCÉS, „Sombre déesse du silence“ (*Canente*, 1760, IV, 1) von Dauvergne, wo die zweite Vertonung der beiden Verse des A-Teils nach dem B-Teil harmonisch motiviert ist, da der A-Teil entsprechend der Exposition einer Sonate auf der Dominante endet und nach dem B-Teil, der in der Durparallele schließt, das „Da capo“ zurück zur Molltonika führt. Zugleich verleiht Dauvergne hierbei der Bitte des zweiten Verses, „O nuit, vient triompher de la Clarté du jour“ durch die zweifache Vertonung mehr Nachdruck.

Das Air mit Da capo, „Cesse, cruel Amour, de régner sur mon ame“ (*Dardanus*, I, 1) existiert in mehreren Versionen, u. a. in der Abschrift F-Pn Vm2 349, in der entgegen der Fassung des Drucks von Ballard von 1739 das Da capo der beiden Verse des A-Teils zur Hälfte aus einer Neuvertonung besteht. In „Volez Plaisirs, célébrez ce beau jour“ (*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, Prolog, 2, AMOUR) hat Rameau im Da capo lediglich die ersten acht Takte neu gestaltet, die folgenden zwölf Takte in der Fassung des A-Teils beibehalten. Das Motiv für die neuen Takte ist hier offenbar die deutliche Trennung der Verselemente durch eingefügte Pausen und dadurch ihre Eindringlichkeit. In dem Koloratur-Air mit Da capo der „Cantatille“ (ebd., III, 4), „Sons brillans, hâtez-vous déclore“ steht dem A-Teil mit drei Versen (Abfolge 1 2 2 3 1 2) und 43 Takten das Da capo bzw. der dritte Teil gegenüber, der mit den identischen ersten vier Takten beginnt, an den sich die Neuvertonung der Verse 3 1 2 mit 20 Takten anschließt. In dem Air der CÉPHISE, „Amants qui vous fuyez,

80 U. a. auch bei Stuck, *Polidore* (1720), I, 4, Un TRACE, „Que la paix avec tous ses charmes“.

81 Weitere Airs mit Dal segno: *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, II, 3, MEMPHIS, „Veille, Amour, veille sur ses jours“; *Naïs*, Prolog, 5, FLORE, „Brillez de mille attraits nouveaux“, III, 5, NAÏS, „Ne quittez plus l'Amour, Plaisirs, lancez vos traits“, NEPTUNE, „Cessez de ravager la terre“; *La Guirlande*, Szene 1, MIRTIL, „Ranimez-vous avec ma flamme“, Szene 7, ZÉLIDE, „Vole, Amour, assure ta gloire“, *Naïs*, Prolog, 5, FLORE, „Brillez de mille attraits“; *Daphnis et Aglé*, Szene 5, DAPHNIS, „Bergère, comme vous j'ignore“; *Anacréon*, Szene 6, CHLOË, „L'Amour, riant et sans bandeau“; *Castor et Pollux*, 1754, I, 4, CASTOR, „Quel Bonheur règne dans mon âme“; *Les Boréades*, II, 6, La NYMPHE, „Comme un zéphir qui vole et jamais ne s'engage“.

82 Bei *LES NOPCES DE VENUS / DIVERTISSEMENT*, Paris 1740, handelt es sich um die vierte Version von *Vénus, feste galante* von 1698.



Contre le Dieu qui me poursuit.	Contre le Dieu qui me poursuit.
<b>A</b>	–
<b>C</b> Les Muses et la gloire ont élevé leur temple	<b>B</b> Les Muses et la gloire ont élevé leur temple
Dans ces paisibles lieux:	Dans ces paisibles lieux:
Qu'avec horreur je les contemple!	Qu'avec horreur je les contemple!
Que leur éclat blesse mes yeux!	Que leur éclat blesse mes yeux!
<b>A</b>	<b>A</b> Profonds abîmes du Ténare <i>etc.</i>

Rameau macht den Gegensatz zwischen den vier und den beiden folgenden Versen mit verschiedenen Mitteln deutlich, u. a. durch die Tempo- bzw. Charakterangabe, „gravement“ versus „vivement“, durch die abstürzende versus aufsteigende melodische Linie, durch die Tonarten Molltonika und Dominante, sowie die beiden Fagottstimmen, die im A-Teil motivisch eher im Einklang mit den Singstimmen stehen, im B-Teil eigenständiger behandelt sind.

### *Tempo- und Charakter-Angaben*

Zu Beginn der Airs stehen in den Partituren bei knapp einem Drittel bei Rameau und knapp zwei Dritteln bei seinen Zeitgenossen lediglich Metrumangaben, d. h. diese und der vom Interpreten durch das Studium des Texts und der Musik zu ermittelnde Charakter des Airs sind in diesen Fällen entscheidend für das zu wählende Tempo. Zu Beginn des B-Teils befinden sich bei Rameau und den Zeitgenossen nur höchst selten neue Tempoangaben, dagegen sind Metrumwechsel dort häufiger anzutreffen. Die für die französischen Sologesänge, insbesondere das Rezitativ, aber auch Monologe und Air, verwendeten Metrumwechsel bleiben bei Rameau länger im Gebrauch als bei den meisten seiner Zeitgenossen. Unter den Tempo- und Charakterangaben sind „vif“, danach „gai“ und „lent“ – seine einzige ausschließliche Tempoangabe – bei ihm am häufigsten anzutreffen, danach die ausschließlich den Charakter betreffenden Angaben „gracieux“ und „tendre“, alle anderen sind zugleich Charakter- und Tempoangaben. Deutlich davon verschieden ist bei den Zeitgenossen die Reihenfolge von deren Frequenz: „lent“ (weit häufiger als bei Rameau), „léger“, „gai“, „gracieux“ (häufiger als bei Rameau), „vite“ und „tendre“. Insgesamt herrschen die Charakterbezeichnungen vor. Während Rameau italienische Bezeichnungen bis auf die Ausnahmen, „Andante et louré“<sup>83</sup> sowie das mehrfache Andante in *Les Boréades*, meidet, verwenden einige Zeitgenossen diese, besonders früh Campra, seit der Querelle des Bouffons sehr viel zahlreicher: (in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit) Allegro, Andante, Allegretto, Amoroso, Moderato, Affettuoso, Spirituoso, Presto und Tempo giusto. Mit dieser Wahl kann dabei die stilistische Nähe dieser Gesänge zur italienischen Musik verbunden sein. Zu den häufigen zusätzlichen Angaben, die den Ausdruck und teilweise auch die Artikulation betreffen, gehören „fièrement“, „piqué“, „rondement“, „marqué“ oder auch „un peu léger“, „un peu lent“, „un peu léger sans vitesse“, „léger et gai“.

### *Die tonale Beziehung zwischen A- und B-Teil*

Die Angabe der tonalen Beziehung zwischen A- und B-Teil bezieht sich hier lediglich auf den Wechsel vom Abschluss des B- zum Beginn des A-Teils. Bei Airs in Dur bevorzugt Ra-

83 *La Naisance d'Osiris*, I, 1, UNE BERGERE, Ariette, Andante et lourée, „Non, non une flamme volage“.

meau entschieden den Wechsel von der Dominantparallele zur Tonika (bei nur weniger als der Hälfte von deren Anzahl besteht der Wechsel von der Dominante zur Tonika), hinzu kommen eine Reihe von chromatischen Medianten, die bei seinen Zeitgenossen praktisch fehlen (die Beziehungen H-G am häufigsten, Cis-A, D-B, Fis-D, A-F etc.). Der Abschluss des B-Teils in der Parallelen in Moll kommt nur in drei Airs, der in der Doppeldominante nur einmal vor.

In Airs in Molltonarten macht der Abschluss des B-Teils in der Durparallele gegenüber dem auf der Dominante nur einen kleinen Prozentsatz aus. Daneben gibt es einige Fälle mit Abschluss auf der Molldominante und zweimal auf der Subdominante.

Einige dieser Kategorien sind bei Rameaus Zeitgenossen signifikant verschieden. Bei Airs in Durtonarten besteht der wichtigste Unterschied zu Rameau darin, dass der B-Teil in fast zwei Dritteln der Airs auf der Dominante und knapp ein Viertel auf der Dominantparallele und der Mollparallele (bei Rameau nur drei Airs) enden. Das Spektrum von Abschlüssen des B-Teils in geringer Quantität reicht hier von der Doppeldominante, der Subdominantparallelen, der Tonika, der chromatischen Medianten (nur vier Beispiele) bis zu dem Abschluss in der Variante der Grundtonart.

Bei den Airs in Molltonarten ist der Unterschied zu den Tonart-Verhältnissen bei Rameau noch größer, denn hier endet der B-Teil in fast zwei Dritteln der Airs auf der Dominante und knapp ein Drittel auf der Durparallelen oder der Molldominante; darüber hinaus existieren Einzelfälle, in denen der B-Teil auf der Subdominante, ihrer Parallelen oder auf der Molltonika abschließt.

Angesichts der großen Zahl gleicher tonaler Beziehung zwischen dem Abschluss des B- und dem Beginn des A-Teils ist davon auszugehen, dass diese im Einzelfall keine Relevanz für die Beziehung zwischen dem Ausdruck und Gehalt der beiden Formteile hat. Jedoch gibt es Beispiele, in denen spezifische tonale Beziehungen durch die Absicht, den besonderen Inhalt und Ausdruck des Texts dem Hörer zu verdeutlichen, begründet ist. Campra hat früh ein überzeugendes Beispiel bei der Beziehung der Doppeldominante zur Tonika in seinem mit Trompeten und Pauken besetzten italianisierenden Dal-segno-Air in *Alcine* (1705, Prolog) geschaffen. Die Analogie besteht zwischen der Ankündigung der Verbindung von Liebe und militärischem Sieg – der A-Teil endet in einem Trugschluss, ein instrumentaler Übergang führt zur Tonika D-Dur zurück – und dem Gedanken, dass das Liebesglück den Krieger zum militärischen Sieg stimuliert – der B-Teil in E-Dur als doppelt „höhere“ Stimmungslage:

Au bruit éclatant des trompettes  
 Volez Amours dans ces retraites,  
 Pour charmer des cœurs généreux.  
 Que la gloire forme vos nœuds.  
 Régnez, triomphez de nos âmes;  
 Mille héros suivront vos lois,  
 Si vous n'inspirez que des flammes  
 Qui les portent aux grands exploits.  
 Au bruit éclatant *etc.*

In seiner *Camilla* (1717, I, 5) führt er wohl zum ersten Mal in einem Air den Kontrast zwischen dem a-Moll des A- und dem A-Dur des B-Teils ein, der um 1760 in der Opéra-comique in den Airs mit Da capo in Mode kam. Die zweite Strophe mit den Schlüsselworten „célébrer“ und „inspirer“ sind offenbar die Begründung für den Wechsel in die Durvariante.

Venez, jeunes bergeres,  
 Sortez de vos hameaux,  
 Dansez sur les fougères,  
 A l'ombre des ormeaux.  
 Nous célébrons sur nos musettes  
 L'amour et ses appas,  
 Il inspire nos chansonnettes,  
 Qu'il anime vos pas.  
 Venez, jeunes bergeres *etc.*

Leclair bringt den Gegensatz zwischen beiden Strophen von Scyllas Air (Amor verbürgt sich für das Treueversprechen des Geliebten – die Perspektive der vollkommenen Liebe und Treue in den Versen 4-8 bleibt hypothetisch) durch den Gegensatz zwischen dem finalen E-Dur im A- und Gis-Dur zum Abschluss des B-Teils zum Ausdruck:<sup>84</sup>

Ta gloire dans ces lieux t'appelle,  
 Vole, fils de Vénus, vole; et rassure moi:  
 Mon vainqueur me promet une ardeur éternelle;  
 Viens être garant de sa foi.  
 Que ta victoire seroit belle !  
 Que tu triompherois, Amour,  
 D'avoir sçu dans le même jour,  
 Rendre mon cœur sensible et mon amant fidelle !  
 Ta gloire *etc.*

Ein überzeugendes Beispiel für die Rechtfertigung des Kontrasts durch eine chromatische Medianten ist Rameaus Ariette „Vole Zéphire, Hébé t'appelle“ (*Les Fêtes d'Hébé* 1739, Prolog) in G-Dur, in dem der B-Dur-Schluss im B-Teil die höchste Exaltation von „le plus aimable jour“ und besonders den Dreiklang von Sinnesfreude, Grazie und Liebe des sechsten Verses hervorhebt.<sup>85</sup>

Vole Zéphire, Hébé t'appelle,  
 Vole, amène ici la cour.  
 Transportons la jeune immortelle  
 Dans le plus aimable séjour;  
 Il va réunir auprès d'elle  
 La volupté, les grâces et l'amour.  
 Vole Zéphire *etc.*

Der Einfluss des Modulationsverlaufs der Sonatenform ist in Airs mit Da capo deutlich, in denen der A-Teil auf der Dominante bei Dur- und auf der Parallelen in Molltonarten endet, wodurch das Da capo neu vertont wird, um zur Tonika zurückzuführen. Bei Rameau gibt es dafür ein frühes Beispiel in ALCÉES Air „Par les horreurs du noir Tartare“ (*Les Fêtes d'Hébé*, I, 3), wo die Verse des A-Teils zweimal vertont sind, die Musik von dessen Versen 1–3, 2–3 schließt in G-Dur, die der Verse 1–3, 2–3 in Es-Dur; der B-Teil (Verse 4–6, 5–6) endet in g-

84 David Charlton ist der Ansicht, *Scylla et Glaucus* war „perhaps readier than Rameau (at that time) to give significant Da Capo solos to main characters, whether during the *scènes* or the *divertissement*“.  
*Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge 2013, S. 78.

85 Die gleiche tonale Beziehung besteht in „Fuis, fuis, porte ailleurs tes fureurs“ in der gleichen Szene der *Fêtes d'Hébé*. Der Kontrast zwischen „bruit, horrible ravage, frayeurs“ im A-Teil und „goûter, après l'orage / D'un calme heureux les flatteuses douceurs“ wird auch durch den Wechsel von B-Dur zu G-Dur ausgedrückt.

Moll, und das Da capo beginnt mit der Musik der ersten Vertonung des A-Teils. Nach zwei Ritornell-Takten führt die Musik zurück nach c-Moll. Dieser Modulationsplan im Air mit Da capo wird zu der Zeit, als die Symphonie in Mode kam, in Opern von Mondonville,<sup>86</sup> Philidor<sup>87</sup> u. a. zu einem wichtigen Typus.

### Resümee

Die Entwicklung des Air mit Da capo in Frankreich zwischen Lully und Quinault, Rameau, seinen Zeitgenossen und ihren Librettisten folgt hinsichtlich des Texts dem Vorbild der italienischen Da-capo-Arie zwischen der Epoche Butis und der Zenos und Metastasios. Daraus ergeben sich naturgemäß auch Einflüsse auf seine musikalische Gestaltung. Französische Spezifika prägen nichtsdestoweniger erheblich sowohl den Text als auch insbesondere die musikalische Gestaltung. Die Erfindung der großen Varietas und Individualität der Texte, der Textaufteilung in den beiden Teilen des Air und seiner Behandlung, der Form der Airs und des Modulationsverlaufs sind charakteristisch für das Air mit Da capo, dessen Platzierung im dramatischen Verlauf und in den Divertissements ebenso durch die Vielfalt der Lösungen gekennzeichnet ist. Campra ist der Komponist, der zuerst die neue italienische Da-capo-Arie in allen Facetten rezipiert hat. Rameau nimmt mit seinen vielfältigen genialen Airs mit Da capo und der musikalischen Umsetzung des Textes eine Sonderstellung ein. Selbst bei ihm, aber auch bei vielen seiner Zeitgenossen, zeigt sich durch die Beibehaltung des formalen Verlaufs des Air mit Da capo Lullys, wie lebendig dieser Typus neben der neuen Gestaltungsweise blieb.

## Anhang 1

### Die Air mit Da capo in Lullys Tragédies en musique

T=Takt, Rit=Ritournelle, Vn=Violine, Bc=Basse continue; die Tonartangabe bezieht sich auf den Abschluss der Teile

<i>Incipit</i>	<i>A-Teil</i>	<i>B-Teil</i>
<i>Cadmus et Hermione</i> , II, 4, Hermione, Ah! Cadmus! pourquoi m'aimez-vous	Vers 1, 3 T, C-Dur, Bc	Verse 2–6, 8 T, G-Dur, Bc
V, 3, Hymen, Venez, Dieu des festins, aimables jeux, venez	Verse 1–2, 8 T, C-Dur, Bc	Vers 3–5, 9 T, G-Dur, Bc
<i>Alceste</i> , I, 3, Lychas, Je prétends rire	Vers 1, 1, 1, 6 T, a-Moll, Bc	Verse 2–4, 4, 14 T, C-Dur, Bc

86 Ein charakteristisches Beispiel von Mondonville ist das Air, „Armons-nous, préparons nos traits“ (*Le Carnaval du Parnasse*, 1749, II, 3), in dem der A- und B-Teil auf der Dominante schließen, und danach der Text des A-Teils ganz neu vertont wird, um auf der Tonika zu schließen.

87 Beispiele in *Le Bûcheron*, 1763, Sz. 2, „Dès le matin“, der A- und B-Teil enden in G-Dur, das „Da capo“ in der Tonika C-Dur; Sz. 4, „Mais quand j’y songe“, Der A-Teil in b-Moll, der B-Teil („Je vais donc voir“) in c-Moll, das Da capo in neuer Vertonung in Es-Dur; in dem Air „Quand, pour le grand voyage“ des *Maréchal ferrand* (1761) endet der A-Teil in A-Dur, der B-Teil in fis-Moll, das Da capo mit neuer Musik in D-Dur; in „Si l’on dit que je t’adore“ schließen der A-Teil und B-Teil in E-Dur, letzterer mit einer phrygischen Kadenz, das „Da capo“ in der Tonika A-Dur.

<i>Incipit</i>	<i>A-Teil</i>	<i>B-Teil</i>
I, 5, Lycomède, Quand on est sans espérance	Verse 1–2, 1–2, 8 T, d-Moll, Vn	Verse 3–5, 5, 8 T, A-Dur, Vn
II, 6, Alcide, Gardez-vous bien de m'arrêter	Vers 1, 1 T, G-Dur, Bc	Verse 2–5, 7 T, C-Dur, Bc
III, 1 Alceste, Ah! pourquoi nous séparez-vous	Vers 1, 2 T, a-Moll, Bc	Verse 2–4, 8 T, E-Dur, Bc
IV, 1, Charon, Il faut passer tôt ou tard	Verse 1–2, 1–2, 5 T, C-Dur, Bc	Verse 3–8, 8 T, C-Dur, Bc
<i>Thésée</i> , prologue, Mars, Partez, allez, volez, redoutable Bellonne	Vers 1, 1, 4 T, C-Dur, Bc	Verse 2–7, 9 T, C-Dur, Bc
prologue, Cérès, Trop heureux qui moissonne	Verse 1–2, 1–2, 8 T, Bc, g-Moll, Bc	Verse 3–6, 5–6, 21 T, D-Dur, Bc
I, 9, la Prêtresse, Il faut profiter	Verse 1–2, 1–2, 8 T, a-Moll, Bc	Verse 3–8, 12 T, C-Dur, Bc
II, 1 Médée, Doux repos, innocente paix	Verse 1–2, 3 T, e-Moll, Bc	Verse 3–6, 8 T, G-Dur, Bc
III, 7, Médée, Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle	Vers 1, 4 T, F-Dur, Bc	Verse 2–5, 6 T, C-Dur, Bc
IV, 2, Médée, Venez, venez à mon secours	Vers 1, 1, 6 T, C-Dur, Bc	Verse 2–4, 4 T, G-Dur, Bc
V, 1, Médée, Ah! faut-il me venger	Verse 1–2, 1–2, 12 T, G-Dur	Verse 3–5, 12 T, G-Dur, Bc
<i>Atys</i> , I, 2, Idas, Amants qui vous plaignez	Vers 1, 4 T, g-Moll, Bc	Verse 2–5, 15 T, D-Dur, Bc
I, 4, Sangaride, Atys est trop heureux	Vers 1, 3 T, d-Moll, Bc	Verse 2–5, 5, 20 T, d-Moll, Bc
III, 1 Atys seul, Que servent les faveurs	Verse 1–2, 7 T, g-Moll, Bc	Verse 3–5, 6 T, B-Dur, Bc
IV, 1 Sangaride, Hélas! j'aime un perfide	Verse 1–2, 2 T, G-Dur, Bc	Verse 3–4, 4 T, D-Dur, Bc
IV, 1, Sangaride, Revenez, ma raison, revenez pour jamais	Vers 1, 5 T, G-Dur, Bc	Verse 2–5, 7 T, D-Dur, Bc
<i>Isis</i> , prologue, 3, Apollon, Ne parlez pas toujours de la guerre	Verse 1–2, 4 T, G-Dur, Bc	Verse 3–7, 9 T, D-Dur, Bc
III, 2, Hiérax, Dieux tout-puissants! Ah! Vous étiez jaloux	Verse 1–4, 6 T, d-Moll, Bc	Verse 5–7, 5 T, F-Dur, Bc
V, 3, Jupiter, Noires ondes du Styx	Verse 1–2, 5 T, d-Moll, Bc	Verse 3–6, 8 T, A-Dur, Bc
<i>Psyché</i> , III, 2, Psyché Vous n'êtes pas les plus heureux	Vers 1, 3 T, B-Dur, Bc	Verse 2–5, 15 T, F-Dur, Bc
IV, 3, Psyché, Ah! que mes peines sont charmantes	Verse 1–2, 1–2, 7+7 T, G-Dur, Bc	Verse 3–4, 3–4, 6+6 T, D-Dur, Bc
<i>Bellérophon</i> , I, 1, Sténobée, Malgré tous mes malheurs	Verse 1–2, 7 T, C-Dur, Bc	Verse 3–5, 12 T, G-Dur, Bc
I, 1, Sténobée, Espoir qui réduisez les amants	Verse 1–2, 6 T, C-Dur, Bc	Verse 3–7, 10 T, G-Dur, Bc
I, 2 Philonoé, Qu'il est doux de trouver dans un amant	Verse 1–2, 7 T, C-Dur, 1–2, 7 T, F-Dur, Bc	Verse 3–4, 8 T, C-Dur, Bc
II, 5, Sténobée, Hâtez-vous ( <i>special case</i> )	Verse 1–2, 1–2, g-Moll, 10 T, 1–2, 1–2 B-Dur, 9 T, Bc	Vers 3, 2 T, F-Dur
III, 1, Sténobée, Impuissante vengeance	Verse 1–2, 1–2, 8 T, D-Dur, Bc	Verse 3–6, 8 T, A-Dur, Bc

<i>Incipit</i>	<i>A-Teil</i>	<i>B-Teil</i>
IV, 1, Amisodar, Quand on obtient ce qu'on aime	Verse 1–2, 6 T, 2 Vn, C-Dur, Verse 1–2, 6 T, a-Moll, Bc	Verse 3–5, 10 T, E-Dur, Bc
<i>Proserpine</i> , prologue, la Paix, Héros, dont la valeur étonne l'univers	Verse 1–2, 1–2, 10 T, d-Moll, Bc	Verse 3–6, 10 T, A-Dur, Bc
La Paix, On a quitté les armes	Verse 1–5, 5 T, d-Moll, Bc	Verse 6–9, 7 T, A-Dur, Bc
I, 1, Cérès, Goûtons dans ces aimables lieux	Verse 1–2, 6 T, F-Dur, Verse 1–2, d-Moll, Bc	Verse 3–12, 21 T, A-Dur, Bc
I, 4 Aréthuse, Vaine fierté, faible rigueur	Verse 1–5, 5, 11 T, g-Moll, Bc	Verse 6–10, 9 T, D-Dur
II, 1, Alphée, Heureux qui peut être inconstant	Vers 1, 2 T, d-Moll, Bc	Verse 2–11, 15 T, A-Dur, Halbschluss. Bc
II, 3, Alphée, Amants qui n'êtes point jaloux	Verse 1–2, 3 T, c-Moll, Bc	Verse 3–9, 14 T, G Halbschluss
III, 3 Alphée, Que l'absence de ce qu'on aime	Vers 1, 3 T, B-Dur, Bc	Vers 2, 3 T. Rit 1 T, Verse 3–5, 9 T, F-Dur, Bc
IV, 2, Proserpine, Ma chère liberté	Verse 1–5, 15 T, d-Moll, 4 Streicher	Rit 3, Verse 6–9, 13 T, A-Dur, 4 Streicher
V, 2, Cérès seule, Déserts écartés, sombres lieux (da capo Sonderfall)	Verse 1–4, 1–2, 10 T, d-Moll, Bc	Verse 5–14, 19 T, d-Moll, Bc; <b>Da capo</b> Verse 3–4, 1–2
<i>Persée</i> , I, 3, Mérope seule, Ah! Je garderai bien mon cœur	Verse 1–2, 4 T=Rit 1–4, d-Moll, Bc	Verse 3–6, 6 T, A-Dur, Bc
II, 9, la Nymphe guerrière, Que la valeur et la prudence	Verse 1–3, 8 T, D-Dur, Bc	Verse 4–8, 15 T, Halbschluss D-Dur; <b>da capo</b> Verse 1–2, 6 T
III, 2, Mercure, O tranquille sommeil que vous êtes charmant	Vers 1, 5 T, Rit 4, Vers 1, 5 T, d-Moll, 2 Vn, Bc	Verse 2–5, 13 T, Rit 5, Verse 4–5, 7 T, A-Dur, Rit 2, Vers 5, 4 T, A-Dur, 2 Vn, Bc
IV, 5, Andromède, Dieux! Qui me destinez une mort si cruelle ( <i>Gebet</i> ) <sup>88</sup>	Verse 1–3, 5 T=Rit, F-Dur, Bc	Verse 4–15, 23 T, C-Dur, phrygische Kadenz
V, 3, Le Grand-prêtre, Hymen! o doux Hymen! sois propice à nos vœux (Da-capo-Sonderfall)	Verse 1–3, 10 T, C-Dur, Bc	Verse 4–9, 23 T, C-Dur; nach dem <b>Da capo</b> , Vers 1, 5 T, a-Moll
<i>Phaëton</i> , I, 5, Protée, Plaignons les malheureux amants	Verse 1–2, 8 T, a-Moll, 1–2, 8 T, C-Dur, 2 Vn, Rit. 6 T	Verse 3–6, 16 T. G-Dur, Verse 5–6, 7 T, C-Dur, 2 Vn
I, 7, Triton, Non, ne croyez pas nous tromper	Verse 1–2, 7 T, C-Dur, Verse 1–2, 7 T, a-Moll, Streicher	Rit 10 C-Dur, Verse 3–4, 6 T, d-Moll, Verse 3–4, 6 T, C-Dur
I, 8, Protée, Tremblez pour votre fils, ambitieuse mère	Vers 1, 4 T, C-Dur, Streicher	Verse 2–8, 7, 7, 8, 8, G-Dur, Streicher
II, 2, Théone, Ah! qu'il est dangereux	Verse 1–3, 7 T, e-Moll, Bc	Verse 4–7, 13 T, G-Dur

88 Im Livret wird in Céphées „Honorons à jamais le glorieux héros“, IV, 7, die Wiederholung der beiden Anfangverse durch Céphée und dann der Vortrag des gesamten Texts durch den Chor vorgeschrieben, in der Partitur fehlt das Da capo der ersten beiden Verse.

<i>Incipit</i>	<i>A-Teil</i>	<i>B-Teil</i>
II, 3, Libie, Que l'incertitude	Verse 1–2, 5 T, C-Dur, Bc	Verse 3–7, 12 T, C-Dur
II, 4, Épaphus, Je vous perds, charmante princesse	Verse 1–3, 8 T, c-Moll, Bc	Verse 4–6, 10 T, B-Dur, Bc
III, 1, Théone, Ah! Phaéton, est-il possible	Verse 1–5, 12 T, g-Moll, Bc	Verse 6–10, 17 T, B-Dur, Bc
V, 2, Épaphus, Dieu qui vous déclarez mon père ( <i>prayer</i> )	Verse 1–4, 10 T, d-Moll, Streicher, Bc	Verse 5–10, 16 T, A phrygische Kadenz
V, 3, Libie, O rigoureux martyre	Verse 1–2, 5 T, a-Moll, Streicher	Verse 3–7, 8 T, E-Dur, Streicher
<b>Amadis</b> , I, 1, Amadis, Ah! Que l'amour paraît charmant	Verse 1–2, 6 T, g-Moll, Bc	Verse 3–6, 12 T, D-Dur, Bc
I, 1, Amadis, Fut-il jamais amant plus fidèle et plus tendre	Verse 1–2, 7 T, G-Dur, Bc	Verse 3–6, 9 T, D-Dur, Bc
II, 5, Corisande, O fortune cruelle	Vers 1, 1, 7 T, g-Moll, 2 Vn	Verse 2–4, 7 T, B-Dur; ; <b>da capo</b> 2. Vertonung von Vers 1
III, 2, Arcabonne, Je vais répondre à votre impatience	Verse 1–2, 4 T, F-Dur, Streicher	Verse 3–5, 6 T, C-Dur, Streicher
IV, 2, Oriane, Á qui pourrai-je avoir recours?	Verse 1–2, 4 T, G-Dur, Bc	Verse 3–5, 5 T, D-Dur, Bc
IV, 4, Oriane, O funeste sort!	Vers 1–2, 5 T, d-Moll	Verse 3–14, 24 T, F-Dur, Bc
<b>Roland</b> , I, 3, Médor, Ah! quel tourment	Verse 1–5, 10 T, B-Dur, Rit 4, Streicher,	Verse 6–13, 21 T, F-Dur, Streicher
I, 6, Ziliante, Triomphez, charmante reine	Verse 1–2, 1–2, 12 T, D-Dur, Streicher	Verse 3–4, 3–4, 3–4, 22 T, A-Dur, Streicher, <b>da capo</b> 2. Vertonung von Vers 1–2
II, 2, Roland, Quelle cruauté! quel mépris!	Vers 1, 2 T, C-Dur, 2 Vn	Verse 2–4, 6 T, G-Dur, 2 Vn
IV, 2, Roland, O nuit, favorisez mes désirs amoureux	Vers 1, 4 T, c-Moll, Streicher	Verse 2–8, 18 T, G-Dur, Streicher
IV, 5, Tersandre, Allez, allez, laissez-nous les soins fâcheux	Verse 1–2, / T, B-Dur, Bc	Vers 3–6, 5–6, 15 T, B-Dur
<b>Armide</b> , II, 4 La Nymphé, Au temps heureux heureux où l'on sait plaire	Verse 1–2, 6 T, g-Moll, Streicher	Verse 3–6, 10 T, D-Dur
III, 1, Armide seule, Ah! si la liberté me doit être ravie	Verse 1–4, 8 T, d-Moll, Streicher	Verse 5–9, 9 T, A-Dur, phrygische Kadenz, Streicher
III, 3, Armide seule, Venez, haine implacable	Verse 1–3, 7 T, D-Dur, Streicher	Verse 4–6, 7 T, Rit 1, A-Dur
V, 2, Renaud, Allez, éloignez-vous de moi	Verse 1–2, 4 T, g-Moll, Bc	Verse 3–4, 3 T, B-Dur, Bc
V, 5, Armide, Le perfide Renaud me fuit	Verse 1–2, 3 T, g-Moll, Streicher	Verse 3–6, 7 T, D-Dur, Streicher

## Anhang 2

## Airs mit Da capo in dem Korpus von 23 Bühnenwerken Rameaus

Mon=Monolog; spr=mit sprichwörtlichem Inhalt

<i><b>Titel, Jahr</b></i>	<i><b>Anzahl der Airs</b></i>	<i><b>mit dramatischem Gehalt</b></i>	<i><b>andere ernste Gehalte</b></i>	<i><b>Divertissement</b></i>
<i>Hippolyte et Aricie</i> 1733–1757	5	4 Mon	–	1
<i>Les Indes galantes</i> 1735–1761	17	8 (1 Mon)	2 spr	6, 1 it.
<i>Castor et Pollux</i> 1737–1754	10	6 (4 Mon)	–	4
<i>Les Fêtes d'Hébé</i> 1739–1756	11	7 (2 Mon)	–	4
<i>Dardanus</i> 1739–1760	10	6 (2 Mon)	–	4
<i>Le Temple de la gloire</i> 1745/46	5	3	–	2
<i>La Princesse de Navarre</i> 1745	2	–	–	2
<i>Platée</i> 1745/1749	6	4	–	2
<i>Les Fêtes de Polymnie</i> 1745/1753	5	3 Mon	1	1
<i>Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour</i> 1748	12	7 (1 Mon)	–	5
<i>Zaïs</i> 1748/1761	14	10 (1 Mon)	–	4
<i>Les Surprises de l'Amour</i> 1748/1757	14	12 (2 Mon)	1 Mon	6
<i>Pygmalion</i> 1749	1	–	–	1
<i>Nais</i> 1749	9	7 (1 Mon)	–	2
<i>Zoroastre</i> 1749–1756	16	13 (3 Mon)	–	3
<i>La Guirlande</i> 1751/1752	4	3	–	
<i>Achante et Zéphise</i> 1751	2	1	–	1
<i>Daphnis et Aeglé</i>	3	2	–	1
<i>Anacréon</i> 1754	4	4 (2 Mon)	–	–
<i>La Naissance d'Osiris</i> 1754	3	1	–	2
<i>Nélée et Pirrhus</i> 1754	4	4	–	–
<i>Les Paladins</i> 1760	11	6 (1 Mon)	1 spr	4
<i>Les Boréades</i> 1764	7	5 (3 Mon)	–	2
	175	111 (30 Mon)	5 (3 spr, 1 Mon)	59

*Abstract*

The starting-point for the development of the French air with da capo was the rudimentary Italian aria with da capo, respectively the aria with a frame that surrounds a much longer central part. This type was widely spread in the 17<sup>th</sup> century and became the main form of Quinault's and Lully's operatic monologues (the other form is through-composed). It remained present in Italian operas in small numbers when the fully-fledged aria da capo had already become the main type of aria, whereas in France its number decreased much more slowly and petered out in the 1750<sup>th</sup>. The French cantata, imported from Italy, paved the way for the "classical" da capo aria, first in the opera-ballet, then in Italian divertissements of the "tragédie lyrique", but soon also in French, including in arias with dramatic content and expression in all types of French music theatre. This article examines in details the aria with da capo and the classical da capo aria in operas of Rameau and his contemporaries, especially their individual treatment of text, musical forms and expression. Finally, Jean-Jacques Rousseau's typology of the da capo aria is compared and contrasted with examples taken from contemporary operas.