

Die Beziehungen zwischen Libretto und Musik in Haydns Opern:
Der Einfluß des Versmetrums auf den Rhythmus

Herbert SEIFERT, Wien

Wenn man die Urteile, die Haydns Operschaffern erfahren hat, im geschichtlichen Überblick betrachtet¹, sieht man, daß häufig seine Instrumentalmusik oder die Oratorien als unzulässiges Vergleichsobjekt herangezogen wurden. Das einzig richtige wären natürlich die italienischen Opern seiner Zeitgenossen, möglichst seiner Generationsgenossen. In diese Gruppe fallen etwa Traetta, Sarti, Piccinni und Paisiello, in die der wesentlich älteren Zeitgenossen Hasse, Graun und Gluck, in die der jüngeren Cimarosa und der erst 24 Jahre nach Haydn geborene, also etwa eine Generation jüngere Mozart. Dort wäre die dem Opernkomponisten Haydn auch vorgeworfene "italienische Schablone" zu suchen, die man offenbar kaum kannte. In der folgenden Studie wird ein solcher Vergleich versucht, und zwar lediglich hinsichtlich eines einzigen Aspekts, des Rhythmus.

Jede gesungene Musik mit einem Text als Grundlage wird von diesem mitbestimmt, mitgeformt. Ebenso wie die Metrik eines Gedichtes die Stellung von Längen und Kürzen, von betonten und unbetonten Gesangssilben bestimmt, ebenso hat die Form der Strophen einen gewissen Einfluß auf die Form ihrer Vertonung man denke dabei nur an das *Dacapo* oder an den Refrain und natürlich wirkt sich auch der Inhalt auf die musikalische Umsetzung aus, allerdings auf eine viel unbestimmtere Weise.

Das Ziel meiner Untersuchung war es, den Einfluß der Metrik der geschlossenen Formen in den 13 von Haydn vertonten italienischen Opernlibretti auf die von ihm gewählten Rhythmen zu zeigen, wobei natürlich ein Vergleich mit seinen Zeitgenossen wünschenswert erscheint.

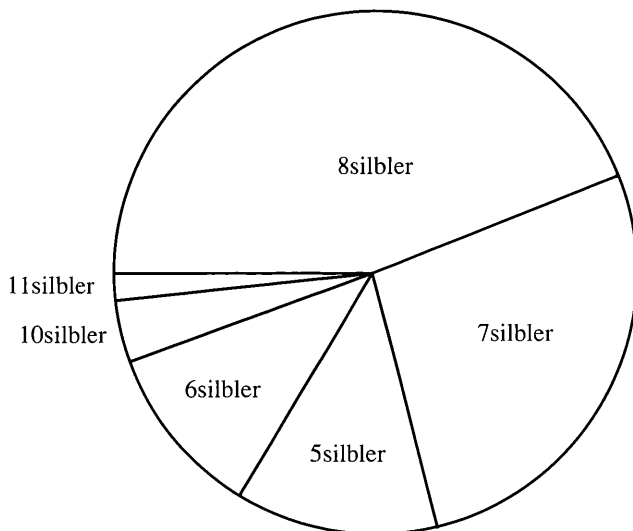
Um zunächst den großen historischen Rahmen abzustecken, sei vorausgeschickt, daß zu Beginn der Monodie und der Oper dieser Zusammenhang sehr eng ist, sich dann bis ins frühe 19. Jahrhundert immer mehr lockert, in der Generation von Rossini, Donizetti und Bellini aber wieder ganz feste Formen annimmt, von denen sich erst der späte Verdi wieder zu lösen beginnt².

Haydn steht also mit seinen italienischen oder italophonnen Vorbildern und Zeitgenossen schon kurz vor dem Endpunkt einer Entwicklung in Richtung zur Emanzipation von der Fessel des Versmetrums. Das muß man bedenken, wenn man die relativ große Variationsbreite von Rhythmen für ein und dasselbe Textmetrum feststellt.

Zum Verständnis des Folgenden muß ein ganz kurzer Überblick über die italienische Verslehre gegeben werden: Die Verse werden nicht wie die deutschen in Anlehnung an die antiken nach den Versfüßen und deren Anzahl pro Zeile gemessen und bezeichnet, sondern nach der Zahl der Silben. Ich wähle der Einfachheit halber nicht die italienischen Termini dafür, sondern ihre deutschen Übersetzungen, spreche also von Fünf- bis Elfsilblern statt von *Quinari* bis *Endecasillabi*.

Im 18. Jahrhundert ist für Arien, Ensembles und Chöre musikdramatischer Werke schon ein kleines Repertoire von Textmetren etabliert, über das nur in einzelnen Versen ausnahmsweise hinausgegangen wird: 5-, 6-, 7-, 8-, 10- und 11silbler. Meist wird eine ganze Nummer von einem dieser Metren gebildet, doch gibt es, besonders in den komplexen Finali der Akte, auch ein- oder mehrfachen Wechsel des Metrums³. Die Stellung der betonten Silben ist bei den Versen mit gerader Silbenzahl stärker fixiert als bei den anderen: Bei allen aber trägt in der Grundform die vorletzte Silbe einen obligatorischen Hauptakzent.

Das beliebteste Versmaß war schon im 17. Jahrhundert der **Achtsilbler**. Von den 360 Metren, die in Haydns Libretti für geschlossene Nummern oder deren Unterteilungen eingesetzt sind, gehören 157, also 44 %, dieser Spezies an:



Dabei fällt auf, daß sich Karl Friberth bei seiner Übersetzung und Bearbeitung des französischen Librettos *La Rencontre imprévue* von Dancourt nicht an das metastasianische Ideal der Abwechslung gehalten hat: Fast alle Nummern von *L'incontro improvviso* von 1775 bestehen ganz oder zumindest teilweise aus Achtsilbern. Ein ähnliches Übergewicht haben sie bei Haydn sonst nur in dem 1791 in London komponierten Text von Carlo Francesco Badini, *L'anima del filosofo*.

Bei der Vertonung des Achtsilblers zeigt Haydn eine Bevorzugung der binären Takte gegenüber den ternären im Verhältnis 3:1, das heißt, daß er 118mal 4/4, 2/4 oder alla breve vorschreibt, dagegen nur 39mal 3/4, 3/8 oder 6/8. Das Schema dieser Versart sieht Hauptakzente auf der 3. und der 7. Silbe vor; häufig tragen die 1. und 5. Verssilbe Nebenakzente. Daraus ergeben sich schon die Grundrhythmen für die Vertonung. Der bei Haydn und wohl auch sonst beliebteste ist der doppelt auftaktige, entsprechend dem Akzent auf der 3. Silbe. Nur halb so viele Belege gibt es für Volltaktigkeit, die sich anwenden läßt, wenn die 1. Verssilbe Trägerin eines Nebenakzents ist:

	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
C																
F																
G																
3/4																
6/8																

Diese Rhythmen sind allgemeines Gut des 18. und 19. Jahrhunderts. Für dieses Metrum und die folgenden könnte jetzt jeweils eine große Anzahl von rhythmisch identischen Belegen gebracht werden, von denen manche auch starke melodische Übereinstimmung zeigen. Eine Gruppe möge als Beispiel genügen:

Vo' gri - dar dal - li bal co - ni:

La Canterina: I Quartetto

Sa tu - nas - so se ti co - glio...

Orlando Paladino: I Finale

Allegro assai

fa - te pre - sto, o ca - ria - mi - ci,

Mozart: Così fan tutte: II Finale

An diesen Fällen läßt sich auch die Wichtigkeit dieser Methode zeigen: Sie verhindert, daß man Einflüsse sieht, wo nur gleiche Verstypen zu analogen musikalischen Gestaltungen geführt haben.

Wirklich interessant wird es aber erst dort, wo man bei Haydn Rhythmisierungen findet, die von diesen typischen abweichen. Friedrich Lippmann⁴ hat in seiner auf das 19. Jahrhundert konzentrierten Arbeit auch 15 Opern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts - von Hasse, Gluck, Traetta, Paisiello, Cimarosa und Mozart untersucht und in dieser Auswahl mehrere Rhythmen, die im 19. Jahrhundert häufig sind, nicht gefunden. Bei Haydn hingegen gibt es davon zunehmend bevorzugt - den mit auffallender Dehnung der ersten betonten Versilbe, besonders im geraden, aber auch im 3/4-Takt⁵,



In - fe - del, _____ co - si fra - dir - mi ?

171 T.

L'Infedeltà delusa: I Finale



Tor - na pu - real ca ro be ne,

Andantino

Vo - gliò a - mar e vuò scher - za - re

Armida: III Zelmira

Le Pescatrici: I Lesbina



qual _____ con - ten to io pro vo in se no,

Orlando Paladino: II Duetto

weilers auch den synkopierten Typ⁶:

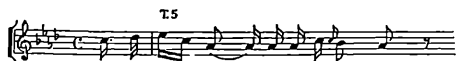
Andante



U - na don na me me

Il Mondo della Luna: I Lisetta

Ungewöhnlich ist die starke Beschleunigung des Deklamationsrhythmus der zweiten Vershälfte gegenüber der ersten:



Se non pian - ge _____ un in - fe - li ce

L'Isola disabitata: I Costanza



Già si - ve de _____ i vez - zie van

Le Pescatrici: II Lesbina

Einen Rhythmus wie den folgenden, das heißt im 3/4-Takt ohne Dehnung der ersten Viertelnote des Taktes, kennt Lippmann weder im 18. noch im 19. Jahrhundert⁷:



o la - scia - te, fa - rò io,

Il Mondo della Luna: I Clarice

Ebenfalls ohne Vergleichsbeispiele ist das folgende mit punktierter zweiter Taktviertel:



Armida: I Duetto

Der Vers, den Haydns Librettisten dem Achtsilbler in der Frequenz folgen lassen, ist mit 27 % der **Siebensilbler**. Sein Akzentschema ist nicht so stabil. Zu dem Hauptakzent auf der 6. Silbe treten einer auf der 1. oder 2. und ein Nebenakzent, meist auf der 4. Silbe. Auch bei diesem Metrum bevorzugt Haydn binäre Taktarten (71:26). Dem wechselnden Hauptakzent entsprechend haben die auftaktigen Bildungen kein allzu großes Übergewicht gegenüber den volltaktigen (104:73). Die Grundtypen des Deklamationsrhythmus sind folgende, wobei die auftaktigen sich von jenen der achtsilbigen nur dadurch unterscheiden, daß statt des doppelten Auftakts ein einfacher steht:



Relativ selten ist im 18. Jahrhundert der später so beliebte Rhythmus⁸:



Le Pescatrici: I Eurilda



Hasse: Ruggiero: III Leone

In den Vergleichsopern überhaupt nicht vertreten sind die starke Dehnung der ersten Hebung, entsprechend den Achtsilblern⁹,



Le Pescatrici: II Masticco



Donizetti: Lucia di Lammermoor: II Finale

Ganz ohne Entsprechung bei den Beispielen Lippmanns aus dem 18. und 19. Jahrhundert ist ein Abschnitt einer Arie aus *Le pescatrici*;

sto li-de e stu pi-de

Le Pescatrici: II Lesbina

auch hier und zweimal in *Lo speciale* ist wieder die Dehnung der ersten Hebung auffallend:

Allegro con spirito

A fal tuo-i ba-dor- tu puo-i,

Lo Speciale: II Grilletta

Moderato assai

Si-gnor Sem-pro ni-o

Lo Speciale: III Finale

Ebenso ungewöhnlich sind einige rhythmische Bildungen in der Arie aus *Il mondo della luna*: Schon der Beginn kommt in dieser kurzen Form erst im 19. Jahrhundert vor¹²;

Lisetta

Se lo man-da,

Il Mondo della Luna: II Lisetta

die starke Dehnung der ersten Silbe mit dem Deklamationsrhythmus: punktierte Halbe-Achtel-Achtel

dun- que sa-rò-? Oh fos-se al

findet man selbst dann nicht, wird aber von Haydn in dieser Oper noch ein zweites Mal eingesetzt (II, Flaminia). Auch für die sonst bei diesem Versmaß nicht üblichen Synkopen bieten diese Arie (siehe Beispiel 19), ein Ensemble im selben Akt sowie eine Arie im 1. Akt Beispiele. In Haydns letzter Oper, *L'anima del filosofo*, singt Creonte eine unkonventionelle Rhythmisierung des Fünfsilblers: Am Beginn wird durch Vernachlässigung der Verschmelzung des Hiats ein atypischer Sechssilbler mit Akzenten auf der 1., 3. und 5. Silbe gebildet, und gleich für den 2. Vers erscheint derselbe Rhythmus in diminuiert Form wieder:

Mai non sia nul to. Ful mi-na

tuo na,

L'Anima del Filosofo: II Creonte

Mit seinem Anteil von knapp 11% an den Metren der Libretti Haydns gehört der **Sechssilbler** schon zu den selteneren Erscheinungen. Sein fixiertes Akzent-schema mit den Betonungen auf der 2. und auf der 5. Silbe läßt grundsätzlich nur Auftaktigkeit zu. Ternäre Taktarten setzt Haydn etwa gleich häufig ein wie binäre. Die sich daraus ergebenden Grundrhythmen sind nur wenige:

Auch bei diesem Metrum finden wir die jetzt schon bekannten Haydn'schen Abweichungen: die Dehnung der ersten Hebung

La Canterina: Il Gasperina

Il Mondo della Luna: I Ecclitico

bzw. die synkopische Längung der 3. Silbe:

Il Mondo della Luna: I Ernesto

Ganz ungewöhnlich sowohl für die Zeit Haydns als auch noch für das 19. Jahrhundert ist ein durch Dehnung des Auftaktes auf die Länge eines ganzen Taktes abtaktig beginnender Chor in *Le pescatrici*:

Le Pescatrici: I Coro

Bemerkenswert ist, daß Haydn selbst für den **Zehnsilbler**, der mit nur 13 Texten weniger als 4 % Anteil vertritt, wie bei den häufigeren Metren alle sechs genannten Taktarten verwendet, und zwar wieder etwa gleich viele zweiteilige wie dreiteilige. Dabei fällt auf, daß er in den beiden Opern von 1780 und 1782 (*La fedeltà premiata* und *Orlando paladino*) fünfmal 6/8- oder 3/8-Takt vorschreibt, während davor die binären Takte herrschen.

Die festen Akzente des Zehnsilblers stehen gewöhnlich, aber nicht ausnahmslos, auf der 3., 6. und 9. Silbe. Das ergibt als Grundrhythmen folgende:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

wobei naturgemäß die auftaktigen Vertonungen bei Haydn stark dominieren. Ein durch das verwandte Versmaß ermöglichtes, nur leicht variiertes Selbstzitat findet sich in der Cavatine Pasquales in *Orlando paladino*, deren Beginn bis auf die nicht nur bei Haydn ungewöhnliche Punktierung mit dem einer ebenfalls komischen Arie aus *Il mondo della luna* mit achtsilbigen Versen übereinstimmt:

Orlando Paladino: I Pasquale

Il Mondo della Luna: I Bonafede

Nicht nach dem Schema gebaute Verse müssen auch anders rhy:hmisiert werden, was sich am Eröffnungsschor des 3. Aktes von *Le pescatrici* zeigen läßt: Hier stehen die Akzente auf der 1., 4., 7. und 9. Silbe und führen zu einer vom Typus völlig abweichenden Vertonung:

Allegro

Le Pescatrici: III Coro

Eine Arie aus *Orlando paladino* soll als Beispiel für eine volltaktige Rhythmisierung mit langem Beginn und kurzer Fortsetzung stehen:



Orlando Paladino: III Angelica

Am Schluß der Reihe der Metren steht mit nur fünf Fällen der **Elfsilbler**, der seinen Stamplatz zusammen mit dem Siebensilbler im Rezitativ hat. Für Arien wird er dagegen nicht nur bei Haydn selten eingesetzt. Er setzt sich aus einem Sieben- und einem Fünfsilbler in beliebiger Abfolge zusammen und hat vor dem festen Akzent auf der 10. Silbe noch ein bis drei variable Betonungen. Die Schematik ist aufgrund der wechselnden Form dieses Verses recht gering. Auch hier bevorzugt Haydn den 6/8-Takt; daneben kommen nur je einmal 4/4- und Allabreve-Takt vor. Auftaktig sind drei Rhythmen, volltaktig zwei.

Diese Untersuchung hat nur die Rhythmik der Singstimmen in Haydns Opern zum Gegenstand gehabt. Die Ergebnisse lassen sich kurz zusammenfassen: Wie immer bei italienischer Vokalmusik des 17. bis 19 Jahrhunderts wird der Rhythmus stark vom Vers geprägt, wobei Haydn aber nicht am einmal gewählten Typus festhält, sondern innerhalb einer Nummer meist mehrere verschiedene einsetzt, teils durch die wechselnden Versgestalten dazu gezwungen, teils aus rein musikalischen Gründen. Bei Wechsel des Versmaßes in einer Nummer ändert Haydn – und nicht nur er – gerne auch die Taktart und/oder das Tempo, obwohl dazu keine zwingende Notwendigkeit bestünde. Die Gestaltungsweise, die Jan LaRue beim Wiener Haydn-Kongreß 1982 als typisch für Haydns Melodiebildung herausgestellt hat¹³, die Bildung von “multistage variants”, also die Ableitung einer neuen Variante nicht von der Grundgestalt – wie das bei Mozart üblich ist –, sondern von der vorigen Variante etc., zeigt sich auch in vielen der untersuchten Rhythmen. Zur Demonstration soll ein Buffo-Duett aus *Orlando paladino* dienen¹⁴:

7s. Eurilla

Quel tuo vi-set to a ma bi-le pro-prio mi fa lan guir.
 Quel cor u-ma - no e te ne-ro tut to spe-rar mi fa.

Sen - to nel pet-to un spa si-mo che non lo so dir.
 veg - go in quel vol to l'a ni-ma che mi con-so rà.

Quel tuo vi-set to a ma bi - le pro - prio mi fa lan guir.
 Quel cor u - ma no e te ne - ro tut to spe - rar mi fa,

Die Typik wird selbstverständlich durch andere, variable Elemente der Komposition verschleiert: Melodik, Harmonik, Tempo und Instrumentation. Zu der immer wieder gestellten Frage, ob nicht außer dem Vers auch Tanzrhythmen eine Rolle spielen, kann man für den Fall Haydn feststellen, daß am Beginn des Finales von *Armida* die ohnehin schon leicht marschartige Charakteristik des volltaktigen Typus durch Schärfung für einen veritablen Marsch des Harmoniemusik-Oktetts ausgenützt wird (siehe Notenbeispiel S 118)¹⁵.

Bei entsprechendem Tempo können die aus Achteln bestehenden Typen der Sieben- und Achtsilbler im 2/4-Takt dem Kontertanz nahekommen, der volltaktige Siebensilbler-Typ im 3/4-Takt dem Menuett entsprechen - im *Don Giovanni* steht ja das Menuett nicht zufällig in diesem Rhythmus, zu dem gleichzeitig Siebensilbler gesungen werden -, und schließlich steht Beispiel 24 nicht nur rhythmisch dem Deutschen Tanz nahe.

Häufig sind bei Haydn emphatische Dehnungen der jeweils ersten Hebung, synkopische und punktierte Rhythmen, Phänomene, die teilweise zu seiner Zeit nicht üblich waren, sondern ins 19. Jahrhundert vorausweisen. Er hat sich also offenbar nicht ganz so an die sogenannte "italienische Schablone" gehalten, wie man glaubt.

10

de te, Nu mi che glu sti sie te, tran quil lo non la
 de te, Nu mi che glu sti sie te, tran

14

(Marcia)^{*)}

sela te l'in fi do tra di tor, l'in - fi do tra - di tor.
 quil lo non la sela te, l'in - fi do, l'in - fi do tra - di - tor.
 sela te l'in fi do tra di tor, l'in - fi do tra di - tor.

*) Möglichst als Bühnenmusik, gegebenenfalls mit Klarinetten statt Oboen.

- 1 Vgl. dazu den Beitrag von Cornelia Szabó-Knotik in diesem Band S. 57 ff.
- 2 Zu dieser Problematik vgl. vor allem Friedrich Lippmann, *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, VIII-X (= *Analecta musicologica* 12, 14, 15). Köln 1973-75.
- 3 Zum Aufbau der Aktschlüsse vgl. Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, Milano 1988, S. 92: “[. . .] trovar vi si deve ogni genere di canto. [. . .] In questo finale devono per teatrale domma comparir in scena tutti i cantanti [. . .] per cantarvi de’ soli, de’ duetti, de’ terzetti, de’ sestetti, de’ sessantetti [. . .]”
- 4 Siehe Anm. 2.
- 5 Das Beispiel aus *Armida* entspricht genau dem Typus II A 2 bei Lippmann (siehe Anm.2), 14, S. 356; demnach zeigen im 19. Jahrhundert alle auftaktigen Vertonungen des Achtsilblers im 3/4-Takt Dehnung des ersten Viertels im Haupttakt. Das gibt es zwar auch im 18. Jahrhundert, aber nicht in punktierten Rhythmen (ebd. S. 383). Eine Dehnung der ersten Silbe bis in die dritte Zählzeit eines Dreiertakts wie im Duett aus *Orlando paladino* kennt Lippmann überhaupt nicht (ebd. S. 337, 375).
- 6 Vgl. Lippmann, Typ II C 1 (S. 368-370; nur im 19. Jahrhundert nachgewiesen).
- 7 Vgl. S. 356, 383.
- 8 Vgl. Lippmann, (siehe Anm. 2), 12, S. 327 (Beispiel 116) und 357 (Beispiel 172).
- 9 Vgl. aber für das 19. Jahrhundert ebenda, S. 346 f. (Beispiel 155).
- 10 Ebd., S. 325 (Beispiele 112-113).
- 11 Ebd., S. 333, S. 359: “Ich kenne keine Settecento-Melodie mit der für das Ottocento charakteristischen Gestalt [...]”
- 12 Ebd., S. 290 (Beispiel 46).
- 13 Jan LaRue, *A Haydn Specialty: Multistage Variance*, in: *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongreß Wien 1982*, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 141-146.
- 14 *Joseph Haydn Werke XXV/11*, München / Duisburg 1973, II. Halbband, S. 238.
- 15 *Joseph Haydn Werke XXV/12*, München / Duisburg 1965, S. 307.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1992

Band/Volume: [090](#)

Autor(en)/Author(s): Seifert Herbert

Artikel/Article: [Die Beziehungen zwischen Libretto und Musik in Haydns Opern: Der Einfluß des Versmetrums auf den Rhythmus. 107-119](#)