Die Opernsinfonien Francesco Cavallis

Axel Teich Geertinger

Eine möglichst vollständige Edition der Opernsinfonien Francesco Cavallis stellt ein langgehegtes Desideratum auf dem Forschungsgebiet der Ouvertüre und der Sinfonie dar, können doch damit die Grundlagen für die Bewertung der venezianischen Opernsinfonia des 17. Jahrhunderts erheblich erweitert werden. Die vorliegende Studie schließt sich besonders an die Arbeiten Helmut Hells und Stefan Kunzes an, die sich jedoch hauptsächlich auf das 18. Jahrhundert bezogen und die venezianische Opernsinfonia deshalb nur summarisch behandeln konnten[1]. Somit zählen die älteren Studien von Alfred Heuß, Hermann Kretzschmar und Egon Wellesz noch immer zu den wichtigsten Arbeiten auf diesem Gebiet[2].

Mit der Veröffentlichung von Cavallis Opernsinfonien lassen sich einige der mittlerweile ein Jahrhundert alten Auffassungen neu beurteilen, etwa die auch in neueren Darstellungen noch zu findende These, es sei vor allem ein zweiteiliger Typus (langsam, geradtaktig – schnell, ungeradtaktig) vorherrschend. Dies erweist sich bei genauerem Hinsehen zumindest für Cavalli als irreführend. Die auf Kretzschmar und Heuß zurückzuführende Verallgemeinerung, die Opernsinfonien Cavallis seien pauschal als „Programmouvertüren" zu verstehen, ist schon von Helmut Hell wie auch von Stefan Kunze in Frage gestellt worden, wobei jedoch die gegenteilige Behauptung Hells, die instrumentale Operneinleitung nähme „zum jeweiligen Stück […] keinerlei Bezug", wiederum zu kategorisch ausfällt[3]. Die große Mehrzahl der Sätze besitzt zwar keinen direkten musikalischen oder dramatischen Zusammenhang mit der darauffolgenden Oper, doch gibt es Ausnahmen (so z. B. die Einleitungsstücke zu *L'Egisto*, *Mutio Scevola* und *Il Pompeo Magno*).

Als Opernsinfonien werden im folgenden die instrumentalen Sätze bezeichnet, die den Prolog bzw. den ersten Akt einleiten und demnach zu einem gewissen Grad die Funktion einer Ouvertüre tragen. In diesem Sinne ist also auch z. B. die „Tocco di Battaglia" von *Mutio Scevola* eine Opernsinfonia, obwohl sie nicht als „Sinfonia" bezeichnet ist. Instrumentalstücke innerhalb der Akte blieben indes grundsätzlich außer Betracht.

Von den 33 Opern, die heute allgemein als Werke Cavallis anerkannt werden, sind bekanntlich 27 in der Sammlung Contarini der Biblioteca Nazionale Marciana (I-Vnm) erhalten. Davon enthalten 23 eine einleitende Sinfonia. Diese Stücke sind im Anhang in kritisch revidierter Edition wiedergegeben. Dabei ist zu bemerken, dass die Opern *Xerse, Erismena, Statira* und *Artemisia* ursprünglich mit einem Prolog gespielt wurden, der jedoch im Manuskript in

1 Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* […], Tutzing 1971 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19); Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*, Laaber 1993 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 1). Die vorliegende Studie basiert auf der Arbeit *Francesco Cavallis operasymfonier*, die der Verf. im Jahr 2001 am Musikwissenschaftlichen Institut der Kopenhagener Universität (Prof. Dr. Siegfried Oechsle) zur Erlangung des Kandidatgrades vorgelegt hat.

2 Alfred Heuß, *Die venetianischen Opern-Sinfonien*, in: SIMG 4 (1902–1903), S. 404–477; Hermann Kretzschmar, *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's*, in: VfMw 8 (1892), S. 1–76; Egon Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper. Cavalli und der Stil der venezianischen Oper von 1640–1660*, in: StMw (1913), S. 1–103.

3 Hell (wie Anm 1), S. 29.

Venedig nicht erhalten ist. In diesen Fällen handelt es sich bei den hier wiedergegebenen Stücken also nicht um die primären Einleitungsstücke der Opern, was bei einer Diskussion der eröffnenden Funktion zu berücksichtigen wäre. Auch den Manuskripten der Opern *La virtù de' strali d'amore* (1642), *L'Orimonte* (1650) und *L'Hipermestra* (1654, Erstaufführung 1658) fehlt der ursprüngliche Prolog. Da sie auch vor dem ersten Akt keine Sinfonia enthalten, sind sie hier nicht vertreten.

Hinzugenommen wurden dafür die Sinfonia vor dem ersten Akt der Oper *Le nozze di Teti e di Peleo*, deren Prolog keine Sinfonia aufweist, und diejenige vor dem zweiten Akt von *L'Ercole*. Auch diese Sätze stellen zwar nicht die Haupteinleitungsstücke dar. Sie besitzen jedoch immerhin eine einleitende Funktion sekundären Grades und sind für das Gesamtbild der Opernsinfonien Cavallis von Bedeutung – zum Teil eben durch ihre Andersartigkeit, die gerade mit ihrer n i c h t primären Eröffnungsfunktion zusammenhängt. Wo unmittelbar auf die Einleitungssinfonia ein Ritornell folgt, ist dieses im Notenanhang wiedergegeben, obwohl es keinesfalls zur Sinfonia zu rechnen ist. Im Falle der *L'Ormindo*-Sinfonia wurde zur Illustration außerdem die g-Moll-Variante des wechselweise in d-Moll und g-Moll erklingenden (und als „Sinfonia" bezeichneten) Prolog-Ritornells verzeichnet. Das Ritornell folgt zwar nicht unmittelbar auf die Einleitungssinfonia. Da es jedoch aus einer Variation der letzten vier Takte der Einleitungssinfonia gewonnen wurde und den scheinbaren Bruch zwischen Takt 13 und 14 der Sinfonia (Oktavparallelen, leere Quint in T. 14)[4] vermeidet, ist es für den Zusammenhang von Bedeutung.

Um die Entwicklung innerhalb der knapp 30 Jahre von 1639 bis 1667 zu skizzieren und möglicherweise vorherrschende Typen festzumachen, wurden die insgesamt 25 Opernsinfonien auf ihre Form- und Satzstruktur hin untersucht. Dabei war bei der Formstruktur unter anderem die Frage der Ein- oder Mehrteiligkeit zu stellen (von einer Mehrsätzigkeit der Sinfonia kann bei Cavalli noch nicht die Rede sein), während bei der Satzstruktur das Vorkommen verschiedener Elemente wie Fugato bzw. Imitation, Concertato und Fanfare zu prüfen war. Auch das Eindringen der von Alfred Heuß als „Allegro-Elemente"[5] bezeichneten lebhafteren Satzteile wurde untersucht.

Um einen Gesamtüberblick zu geben, sind in Tabelle 1 auf der folgenden Seite die Stücke in skizzenhafter Form dargestellt. Dabei wurde versucht, sowohl Satzstrukturen als auch vermutete Tempocharaktere sowie die Länge ungefähr wiederzugeben. Die Titel der Opern folgen dem Manuskript. Die oftmals geläufigeren Titel der Libretti sind im Notenanhang in Klammern angegeben. Die Datierung folgt hauptsächlich Peter Jeffery, der mit seiner Studie über die autographen Manuskripte Cavallis einen wertvollen Beitrag zur Cavalliforschung geleistet hat[6].

Der homorhythmische Satz mit feierlichem, ruhig schreitendem Charakter herrscht insgesamt vor. Für die frühen Sätze gilt dies sogar in nahezu ausschließlicher Weise. Die frühen Opernsinfonien sind alle einteilig – auch die Sinfonia vor dem ersten Akt von *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639), wo sich trotz des Wechsels zwischen ruhigem und lebhaftem Satz weder Takt noch Grundtempo ändern. Im Laufe der 1640er Jahre tritt des weiteren der oft als typisch venezianisch bezeichnete zweiteilige Typus auf, der aus einem langsamen, geradtaktigen

4 Heuß (wie Anm. 2) notiert S. 469 für die erste Note der 2. Stimme in T. 14 fälschlich *a'* statt *c''*.

5 Ebd., S. 407.

6 Peter Jeffery, *The Autograph Manuscripts of Francesco Cavalli*, Ph. D. Princeton University 1980.

Tabelle 1: Form- und Satzstrukturen

OPER	AKT	TEILE	TONART	FORM- UND SATZSTRUKTUR
Le nozze di Teti e di Peleo (1639)	I *	1	e (0 ♯)	
La Dafne (1640)	P	1	C	
La Didone (1641)	P	1	G (0 ♯)	
L'Egisto (1643)	P	1	g (1 ♭)	
L'Ormindo (1644)	P	1	g (1 ♭)	
La Doriclea (1645)	P	2	a	
Il Giasone (1649)	P	2	C	
L'Oristeo (1651)	P	1	C	
La Rosinda (1651)	P	1 (2)	a	
La Calisto (1652)	P	2	D (0 ♯)	
L'Eritrea (1652)	P	1	G (0 ♯)	
Il Delio (1652)	P	2	a	
L'Orione (1653)	P	3	C	
Il Ciro (1654)	P	1 (3)	D (0 ♯)	
Il Xerse (1655)	I *	1	D (0 ♯)	
L'Erismena (1655)	I *	3	C	
La Statira (1656)	I *	1 (3)	e (0 ♯)	
L'Artemisia (1657)	I *	1	d (0 ♭)	
Il rapimento d'Helena (1659)	P	1	F	
L'Ercole (1662)	P	3	C	
L'Ercole (2) (1662)	II *	3	F	
Scipione affricano (1664)	I	2	C	
Mutio Scevola (1665)	I	1	C	
Il Pompeo Magno (1666)	I	1	C	
L'Eliogabalo (1667)	I	3	a	

ZEICHENERKLÄRUNG

- Langsam
- Schnell
- IIIII Akkordisch/homorhythmischer Satz
- ═ Imitation/Fugato
- ▫▫ Contertato
- △△ Fanfare
- * Sätze, die einen Akt, nicht aber die Oper insgesamt einleiten

und einem schnellen, ungeradtaktigen Tempo besteht. Zu beobachten ist er übrigens bereits in Cavallis *La Dafne* (1640), dort jedoch noch nicht als Eröffnungssinfonia, sondern vor dem zweiten und dritten Akt. Da nur etwa ein Viertel der Sinfonien diesem Schema gehorcht, kann es nicht als Prototyp der Opernsinfonia Cavallis gelten. Zwar trifft zu, dass die Sinfonien mit Tempowechsel stets mit einem langsamen Teil beginnen, so dass die Folge langsam-schnell durchaus als ein Grundmuster anzusehen ist. Es stellt jedoch eher eine aus den Sätzen gewonnene Abstraktion als eine konkrete, dominierende Formstruktur dar. Folgende Typologie ließe sich skizzieren:

1. Einteilige, langsame, durchwegs homorhythmische Sätze. Diese Gruppe bildet mit den Sinfonien der Opern *La Dafne, La Didone, L'Egisto, L'Ormindo, L'Oristeo, Il Xerse, L'Artemisia* und *Elena* die größte des Corpus und betrifft vor allem die frühen Werke.
2. Zweiteilige Sätze mit der Folge langsam/geradtaktig – schnell/ungeradtaktig. Hierbei kann der schnelle Teil eine Neurhythmisierung des ersten Teils sein. Auch dieser Typus findet sich vor allem in früheren Werken wie etwa in den Opern *La Doriclea, Il Giasone, La Calisto* und *Il Delio (La Veremonda)*. In variierter und erweiterter Form ist er jedoch auch in *Erismena* und *Scipione* anzutreffen.
3. Durchwegs geradtaktige Sätze mit der Tempofolge langsam – schnell bei möglicher Wiederholung des langsamen Teils. Dieser Typus findet sich hauptsächlich in den 1650er Jahren (*La Rosinda, Il Ciro* und *La Statira*), in ähnlicher Form aber auch schon in *Le nozze di Teti e di Peleo*. Über die Mehrteiligkeit dieser Sätze lässt sich streiten: Da vermutlich kein Wechsel des Grundtempos stattfindet, könnte man sie ebenso gut als eine Variante des einteiligen Typs bezeichnen.
4. Fanfarensätze der späten Jahre (*Mutio Scevola* und *Il Pompeo Magno*).

Hinzu kommt zum einen die Sinfonia der Oper *L'Eritrea*, die eine schnelle Variante des einteiligen Satzes darstellt. Zu nennen wären zum anderen komplexere späte Typen wie die Einleitungssinfonia von *Ercole*, die gewissermaßen eine konzentrierte Variante des zweiteiligen Typus um einen schnellen, geradtaktigen und einen Fanfarenteil erweitert. Außerdem wäre auf die Sinfonia zu *L'Eliogabalo* zu verweisen, die aus drei schnellen, geradtaktigen Teilen besteht. Weder die Kategorisierung der Sinfonien zu *Rosinda, Ciro* und *Statira* als ein- oder mehrteilige Formen noch die Nichtberücksichtigung der sekundären Einleitungsstücke ändern viel an dem Gesamteindruck, dass der einteilige, langsame Typus am häufigsten vertreten ist. Die Sinfonia des *Orione* bleibt hier außer acht, da sie (wie noch gezeigt werden soll) aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Cavalli stammt.

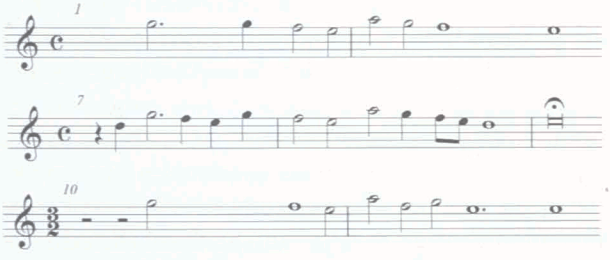
Die „Allegro-Einschübe" in der Sinfonia zu *Le nozze di Teti e di Peleo* zeigen übrigens, dass Allegro-Elemente der venezianischen Opernsinfonie keineswegs ursprünglich fremd waren und sich erst später in *Il Giasone* (1649) angedeutet hätten, wie oftmals behauptet wurde[7], sondern von Anfang an zur Verfügung standen. Zuzugeben wäre jedoch, dass die Sinfonia zu *Le nozze di Teti e di Peleo*-Sinfonia im frühen Schaffen Cavallis eine Ausnahme darstellt. Die an sich naheliegende Annahme, es handle sich um eine spätere Ergänzung, ist jedoch unwahrscheinlich, da keine spätere Wiederaufführung der Oper bekannt ist.

7 Die Behauptung ist auf Heuß (wie Anm. 2, S. 422 ff.) zurückzuführen und wird von Hugo Botstiber (*Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen*, Leipzig 1913, S. 25) wie auch von Kunze (wie Anm. 1, S. 33 ff.) wiederholt.

Vor allem die frühen, homorhythmischen Sätze beruhen gänzlich auf dem Muster des gehenden und den Satz strukturierenden Basses mit hinzugefügten Ober- und Mittelstimmen, wobei sich bisweilen ein Triocharakter zeigt. Als Beispiel hierfür wäre die die *Ormindo*-Sinfonia anzuführen, deren gleichberechtigte Oberstimmen für die venezianische Opernsinfonia eher untypisch sind[8]. Der Bass dieser feierlich schreitenden „Bass-Sinfonien" setzt sich fast überall aus dem rhythmischen Grundmuster 𝅗𝅥. ♩𝅗𝅥 𝅗𝅥 und der anschließenden Kadenz zusammen.

Die späteren Sätze stützen sich in zunehmendem Maße auch auf die Arbeit mit melodischen und rhythmischen Figuren. Die Sinfonia von *Il Giasone* stellt dabei eine Art Übergangsform dar, in der die formkonstituierende Rolle des Basses zugunsten der rhythmischen und melodischen Transformation der Oberstimme abgeschwächt ist. Es handelt sich dabei nicht wie z. B. in *La Doriclea* um eine Neurhythmisierung des gesamten Satzes, sondern um eine gezielte Arbeit mit den ersten Takten der Oberstimme:

Beispiel 1: *Il Giasone*, Sinfonia, T. 1–2, 7–9, 10–11



Als generelle Entwicklungen in den Opernsinfonien Cavallis lassen sich die zunehmende Länge, die Tendenz zu Mehrteiligkeit und Komplexität sowie die zunehmende Anwendung des Allegros erkennen. Ab 1662 kommen Fanfarenelemente hinzu, wobei die (wenngleich für Paris komponierte) Oper *L'Ercole* vielleicht als die erste venezianische Oper mit notierter und damit integraler Trompetenmusik anzusehen ist[9]. Die Aufnahme von Fanfarenelementen bedeutet eine Synthese von Einleitungssinfonia und eröffnendem Fanfarenspiel (Stegreifspiel), ersetzte dieses jedoch nicht, wie u. a. Helmut Hell zeigte[10].

Über den französischen Einfluss auf die Sinfonien von *L'Ercole* herrscht offenbar noch immer Uneinigkeit, obwohl der Streit eigentlich nur auf Missverständnissen beruht. Kretzschmar[11] und fast 80 Jahre später Martha Clinkscale[12] hoben die Ähnlichkeit der Sinfonien mit der Lullyschen Ouvertüre hervor. Alfred Heuß wiederholte Kretzschmars Beobachtung –

8 Vgl. Kunze (wie Anm. 1), S. 43.

9 Vgl. hierzu Edward H. Tarr u. Thomas Walker, *„Bellici carmi, festivo fragor". Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts*, in: Constantin Floros u. a. (Hrsg.), *Studien zur Barockoper*, Hamburg 1978 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 3), S. 143–203. Tarr und Walker vermuten u. a. Cavallis *Il Pompeo Magno* und *Mutio Scevola* als die frühesten Opern mit konzertanten Trompeten.

10 Vgl. Hell (wie Anm. 1), S. 16 ff.

11 Kretzschmar (wie Anm. 2), S. 56.

12 Martha Novak Clinkscale, *Pier Francesco Cavalli's Xerse*, Ph. D. University of Minnesota 1970, S. 240 f.

wenngleich mit einer gewissen Irritation, die ihn eigentlich zu einer näheren Untersuchung des Sachverhalts hätte zwingen müssen[13]. Hugo Botstiber konnte ihm darin nicht zustimmen[14], wie auch Henry Prunières in der Eröffnungssinfonia keinerlei französischen Einfluss sah[15]. Kretzschmar sprach jedoch von den „Ouvertüren" zu *L'Ercole* und meinte damit gerade nicht die einleitende Sinfonia, sondern zweifellos die vor dem zweiten und dem fünften Akt. Dies gilt ebenso für Clinkscale, obwohl bei beiden der ausdrückliche Hinweis fehlt, welche Sätze jeweils gemeint waren. Die Sinfonia vor dem zweiten Akt ist zur Illustration in den Notenanhang aufgenommen, obwohl sie nicht zu den Eröffnungssinfonien gerechnet werden kann. Mindestens eine Lullysche Ouvertüre, obwohl noch nicht zur Norm der französischen Ouvertüre verfestigt, dürfte Cavalli seit der Aufführung von *Il Xerse* in Paris 1660 (mit einer Ouvertüre und Balletteinschüben von Lully)[16] bekannt gewesen sein und mag ihm deshalb als Vorbild für die Sinfonien vor dem zweiten und fünften Akt von *L'Ercole* gedient haben. Dennoch entspricht die Satzstruktur sowohl im gravitätischen ersten wie auch im fugierten zweiten Teil dieser Sinfonien eher Cavallis sonstigen Opernsinfonien als der Lullyschen Ouvertüre. Ebenso bemerkenswert ist es, dass Cavalli bei aller Geneigtheit, sich dem französischen Geschmack anzupassen, gerade für die eigentliche Ouvertüre, die Eröffnungssinfonia, n i c h t die filigran gearbeitete, eher kammermusikalisch geprägte Lullysche Ouvertüre zum Vorbild nahm, sondern einen akkordischen Satz in seiner bewährten eigenen Machart vorzog. Auch ist bei Betrachtung der Opernsinfonien Cavallis insgesamt keine deutliche Annäherung an die französische Ouvertüre festzustellen[17].

Dennoch scheint *L'Ercole* einen Wendepunkt in den Cavallischen Opernsinfonien zu bedeuten. Seitdem erweitern sich das Format und die Vielfältigkeit der einleitenden Sätze merklich, so dass sich die Sinfonien der 1660er Jahre kaum noch auf einen Nenner bringen lassen. Die Trompetenfanfare, die die Einleitungsmusik eng an das dramatische Geschehen des ersten Aktes (bzw. des Prologs) knüpft, wird in den späten Werken eines der bevorzugten Elemente.

Die Sinfonia zur letzten erhaltenen Oper Cavallis, *L'Eliogabalo* (1667), unterscheidet sich wiederum spürbar von den früheren: Das Tempo des dreiteiligen Satzes ist durchwegs lebhaft, und der Charakter fällt eher dramatisch aus, obwohl der Bass der ersten beiden Teile sich noch deutlich an die frühen, langsamen Sinfonien anlehnt. Die langsame, feierliche Einleitung ist weggefallen, und im Schlussteil wird erstmals der 6/8-Takt eingesetzt. Durch die kontrastierenden Charaktere der drei Teile – vom dramatischen Kopfteil bis zum nahezu „Kehraus"-artigen Schlussteil – sowie durch die Länge der Einzelteile, die durch Wiederholung noch unterstrichen wird, vermittelt der Satz den Eindruck relativer Selbständigkeit und Abgeschlossenheit. Darin steht die *L'Eliogabalo*-Sinfonia der Opernsinfonia des 18. Jahrhunderts schon wesentlich näher als die übrigen Sinfonien Cavallis, was jedoch nicht verhindern konnte, dass die Aufführung der Oper nach den ersten Proben abgelehnt wurde.

13 Heuß (wie Anm. 2), S. 432.

14 Botstiber (wie Anm. 7), S. 25 f.

15 Henry Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVIIe siècle*, Paris 1931 (= Maîtres de la musique ancienne et moderne 8), S. 84 f.

16 Veröffentlicht von Henry Prunières u. a., *Six entrées de ballet qui servent d'intermèdes a la comédie de Xercès 1660*, in: *Œuvres Complètes de J.-B. Lully. Les Ballets* 2, Paris 1933, S. 147–172.

17 Vgl. hierzu Ernst Apfel, *Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie. Begriff, Wesen und Entwicklung vom Ensemble- zum Orchestersatz*, Baden-Baden 1972 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 56), S. 18.

Zwei weitere Sinfonien im Notenanhang bedürfen einer Erläuterung. Die Sinfonia zu *Il Xerse* ist im Manuskript der Contarini-Sammlung von Cavalli selbst nachträglich links und rechts des Titels auf dem ersten Blatt eingetragen und dort wegen Platzmangels nur als Basslinie überliefert. Die dreistimmige Fassung der Sinfonia, die das Manuskript der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom (I-Rvat) enthält, wird zwar im Notenanhang zur Kenntnis gebracht, stammt jedoch höchst wahrscheinlich nicht von Cavalli. Martha Clinkscale hat sich in ihrer umfangreichen Studie über das Werk bedauerlicherweise nicht die Mühe gemacht, die Abstammungsverhältnisse der beiden Manuskripte zu klären, weshalb auch ihre Edition der Oper unter dem Mangel leidet, dass keine Hauptquelle gewählt wurde, sondern beide Manuskripte gleichermaßen und ohne nachvollziehbare Kriterien zu ihrer Edition herangezogen wurden. Die venezianische Fassung der Sinfonia zu *Il Xerse* lässt einen langsamen, durchwegs akkordischen Satz erwarten (man vergleiche z. B. den langsamen Kopfteil der Sinfonia zu *Il Ciro*), und in dieser Form ist sie deshalb auch in Tabelle 1 verzeichnet. Die römische Fassung der *Xerse*-Sinfonia dagegen fügt zwei lebhafte, sehr selbständige und für die Opernsinfonien Cavallis untypische Oberstimmen hinzu, so dass es sich dabei wahrscheinlich um eine Ergänzung handelt, die nicht auf Cavalli zurückzuführen ist.

L'Orione, 1653 für Neapel geschrieben, stellt einen Sonderfall dar. Der Prolog des venezianischen Manuskripts entstammt nicht der ursprünglichen Sammlung Contarini, sondern ist eine viel spätere Ergänzung des 20. Jahrhunderts. Wie bereits Peter Jeffery vermutete[18], handelt es sich um eine Abschrift des Manuskripts in Sir Raymond Leppards Privatbesitz. Die Geschichte dieses Manuskripts, bevor Leppard es in den 1970er Jahren erwarb, ist leider unbekannt, und auch eine Anfrage bei der Biblioteca Nazionale Marciana konnte die Provenienz des Prologs nicht klären. Es handelt sich bei Leppards Manuskript aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Kopie aus dem Jahre 1653, denn es sind keine späteren Wiederaufführungen bekannt[19]. Der Text des Prologs stimmt zwar mit dem des Librettos[20] nicht überein, es preisen aber beide die Ernennung Ferdinands IV. zum König Roms im Jahre 1653; beide sind demnach offenbar anlässlich der 1653er Aufführung entstanden. Der Umstand aber, dass der Prolog nicht der Contarini-Sammlung und damit Cavallis eigenem Bestand entstammt, wie auch der deutliche stilistische Abstand der Sinfonia zu den übrigen Opernsinfonien Cavallis scheinen ihn als Komponisten des Prologs auszuschließen. Zu den stilistisch abweichenden Merkmalen der Sinfonia gehören die Länge des Stückes, der ausgiebige Gebrauch der Imitation, der langsame Mittelteil mit seinem dem stile antico angenäherten Satz und die dissonanzlosen Kadenzen, die oft in der leeren Quint schließen (nicht wie üblich im dreistimmigen Satz bei Cavalli über Quartvorhalt in Einklang, Terz oder Dreiklang). Dazu ist die Struktur des Satzes mit seiner Aneinanderreihung zahlreicher Einfälle und seiner wenig konzisen Harmonik (besonders im fugierten Abschnitt des Schlussteils) längst nicht so stringent und bündig wie in den Opernsinfonien Cavallis. Andererseits war der Komponist des Prologs wahrscheinlich mit den Werken Cavallis wohl vertraut, wie etwa der Vergleich der Takte 37–39 der Sinfonia zu *L'Orione* mit dem Ritornell nach derjenigen zu *Il Giasone* lehrt.

18 Jeffery (wie Anm. 6), S. 190.

19 Clinkscale (wie Anm. 12, S. 310) erwähnt eine weitere Aufführung in Genua, ebenfalls im Jahre 1653.

20 Gedruckt in Francesco Melosios gesammelten Werken (*Poesie, e Prose di Francesco Melosio da Città della Pieve*, Venedig 1672 u. 1704), deshalb vielleicht nicht der ursprünglichen Fassung entsprechend. Ein Libretto der Aufführung in Neapel ist nicht bekannt.

Die *L'Orione*- und die römische *Xerse*-Sinfonia muten demnach ebenso wie die Sinfonia des zweiten Aktes zu *L'Ercole* als Fremdkörper im Notenanhang an, verdeutlichen jedoch gerade durch ihre Andersartigkeit die Einheitlichkeit der Opernsinfonien Cavallis und die Konsequenz, mit der die kompositorischen Mittel trotz aller Verschiedenheit der Sätze eingesetzt werden.

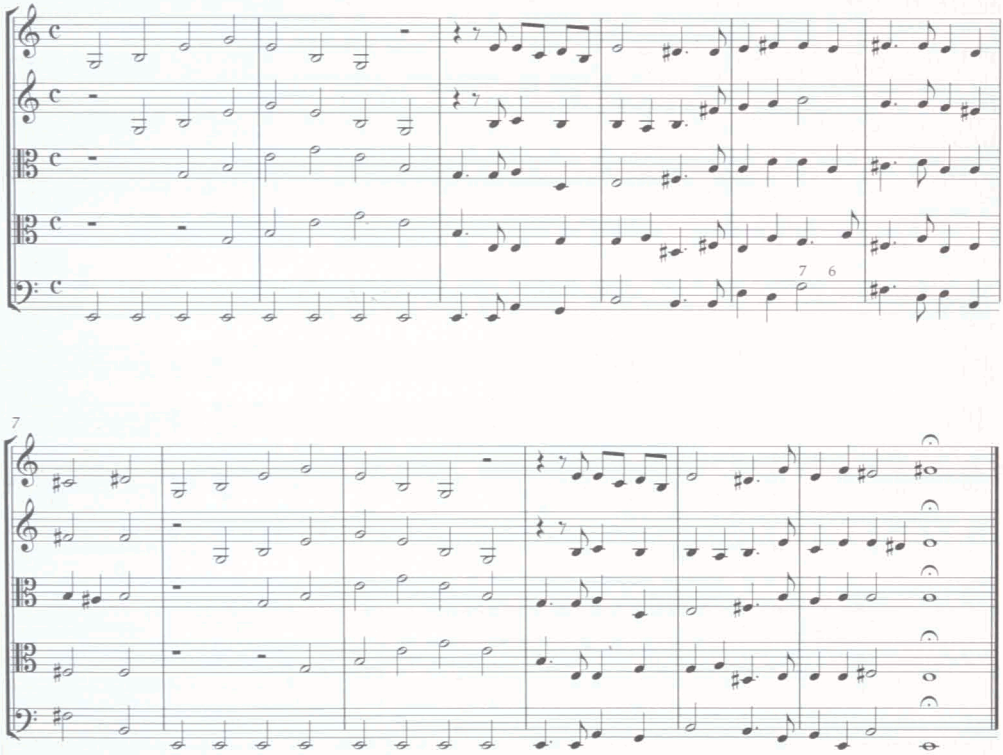
Bereits beim Betrachten der Übersicht fällt die deutliche Dominanz des akkordischen Satzprinzips auf. Überhaupt scheint es ein Merkmal der Cavallischen Opernsinfonie zu sein, dass sie auf jedes kammermusikalische und solistische Gepräge verzichtet. Bemerkenswert dabei ist, dass diese Eigenart weniger deutlich bei den Instrumentalstücken und instrumentalen Begleitsätzen in Cavallis Opern insgesamt auszumachen ist, sondern vor allem die einleitenden Sätze zu kennzeichnen scheint. Dadurch wird die Funktion des „Beginnens" besonders mit dem Satz in akkordischen Klangfolgen und auf diese Weise mit dem Ensemblespiel in seiner so schlichten wie effektiven Weise verbunden. Weniger im Aufbau der Formen als vielmehr in dieser satzstrukturellen Eigenart dürfte wohl auch das „symphonische Potential" der Opernsinfonien Cavallis liegen. Es lässt sich keine eindeutige formstrukturelle Norm erkennen. Vielmehr scheinen sich Ansätze zu Systematik und Typisierung in zunehmender Vielfältigkeit der Schemata zu verlieren. Dennoch eint Cavallis Opernsinfonien die Grundorientierung am rhythmisch gebündelten und klanglich massierten Tutti als dem Hauptmerkmal aller größer besetzten Ensemblemusik.

1. Le nozze di Teti e di Peleo

Atto primo. Scena prima

Concilio Infernale
Sinfonia

Francesco Cavalli, 1639

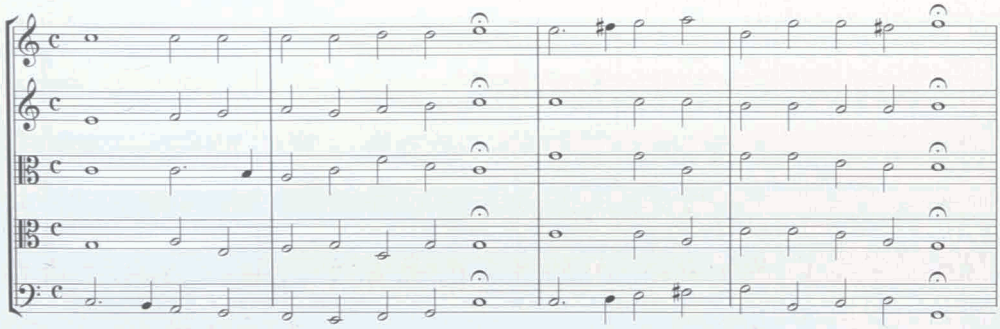


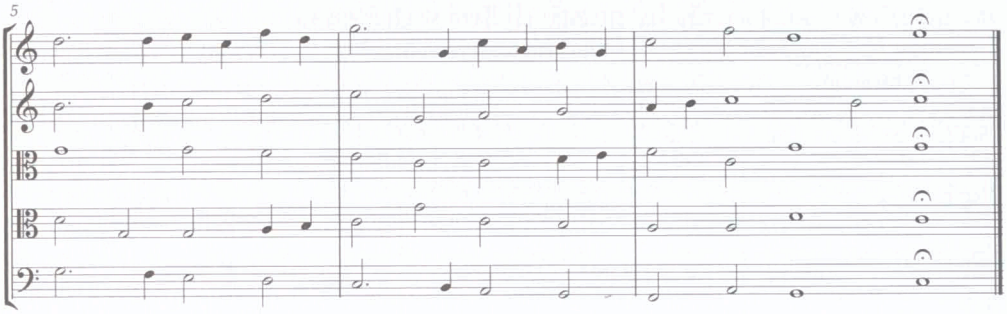
2. La Dafne

(Gli amori d'Apollo e di Dafne)
(Avanti il prologo)

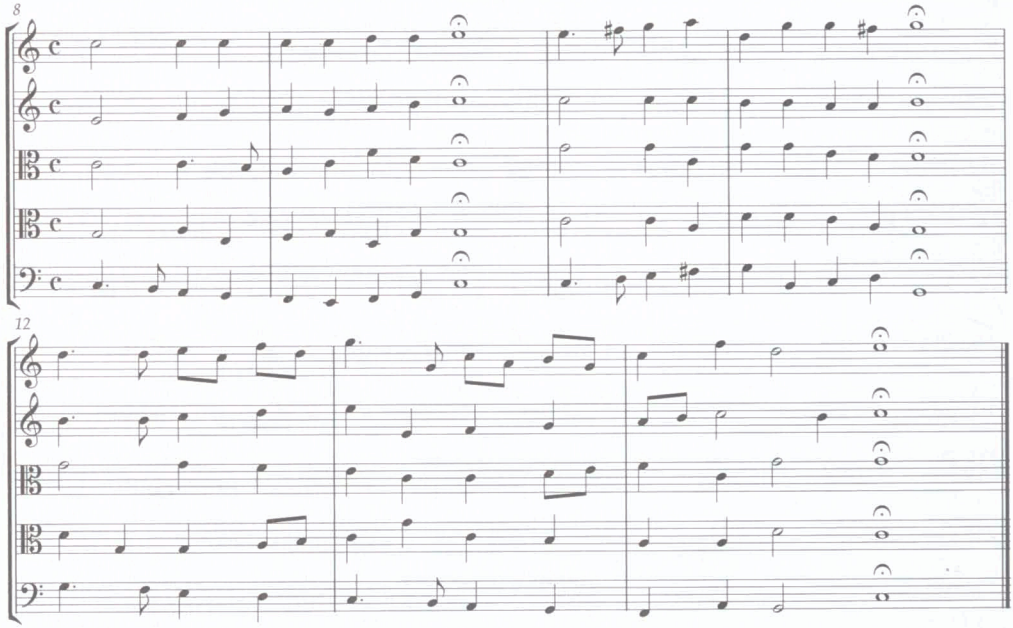
Sinfonia

Francesco Cavalli, 1640





Ritornello

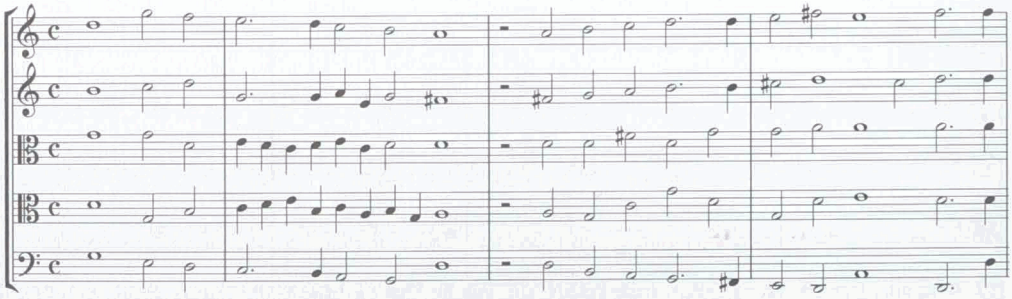


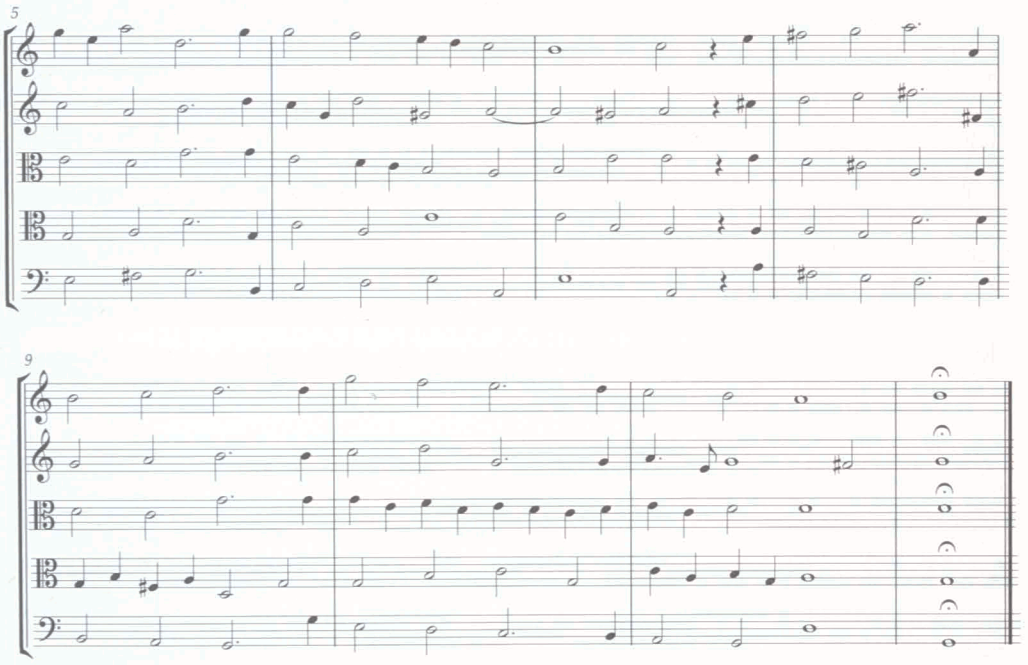
3. La Didone

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1641



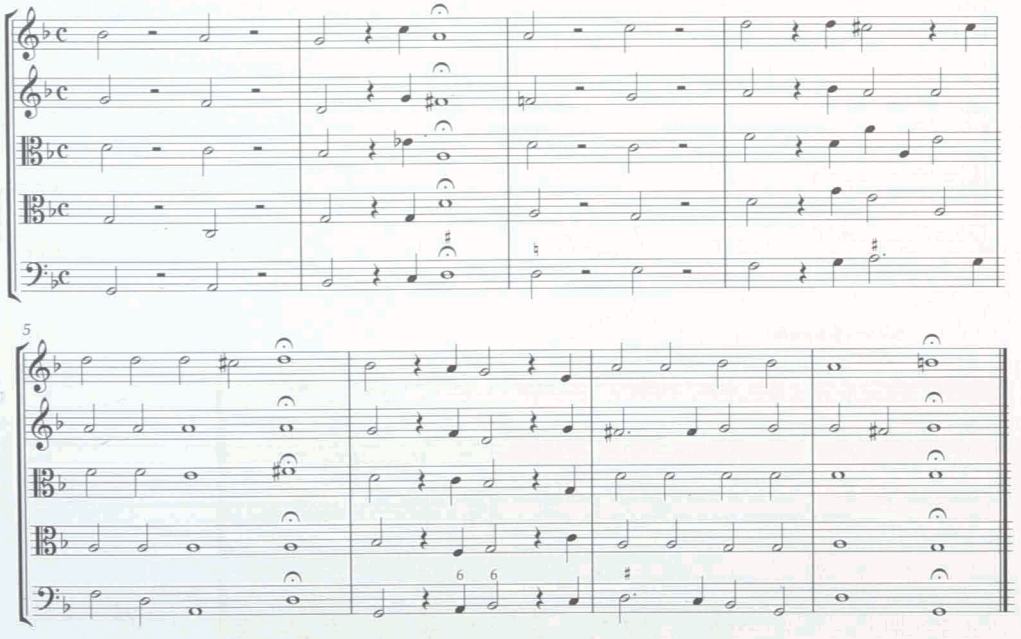


4. L'Egisto

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1643

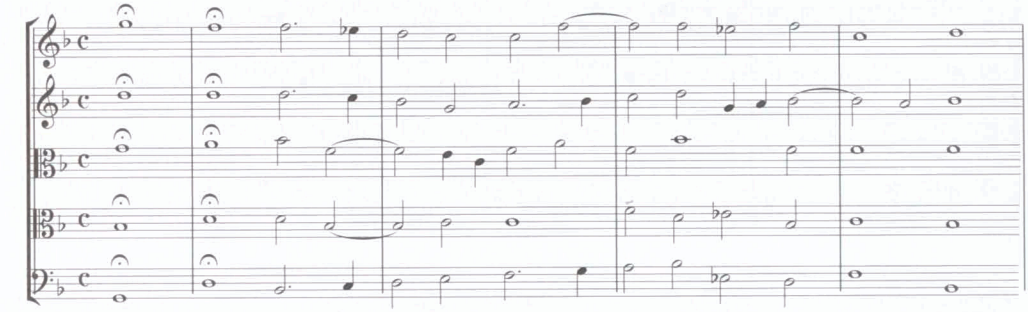


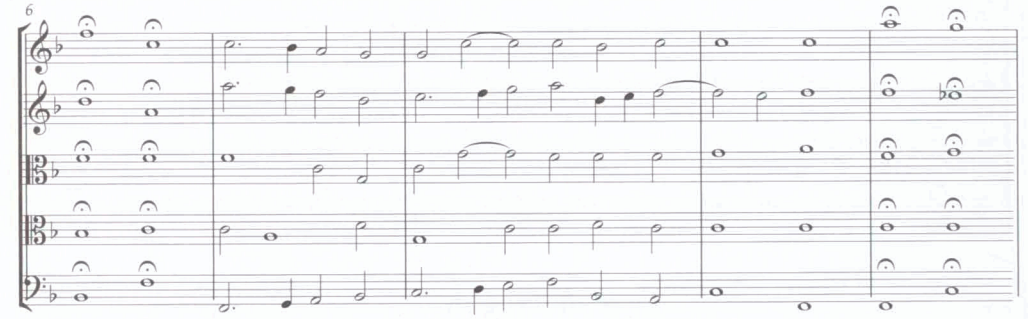
5. L'Ormindo

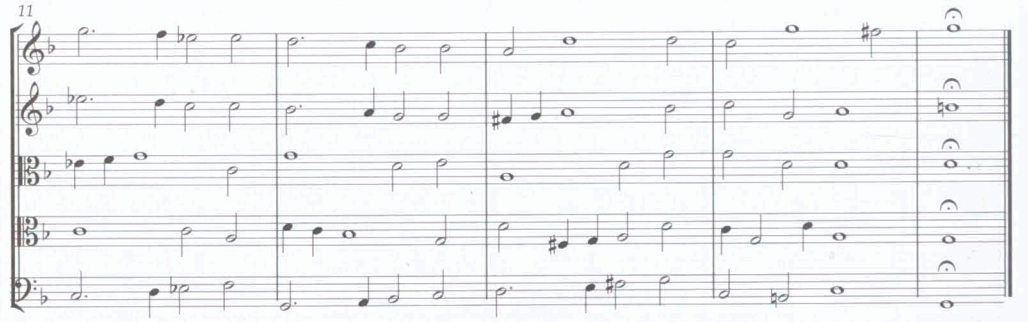
Prologo

Sinfonia

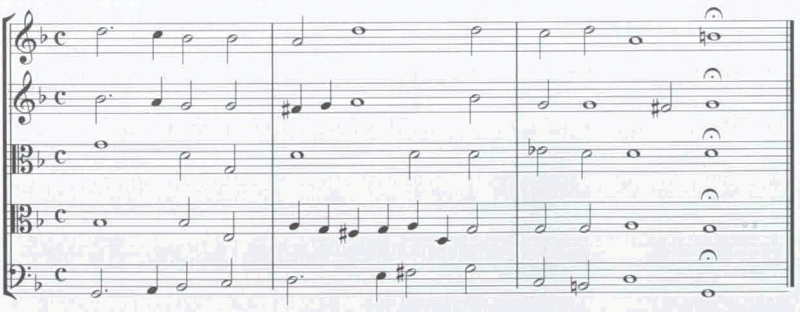
Francesco Cavalli, 1644







Sinfonia [Ritornello]

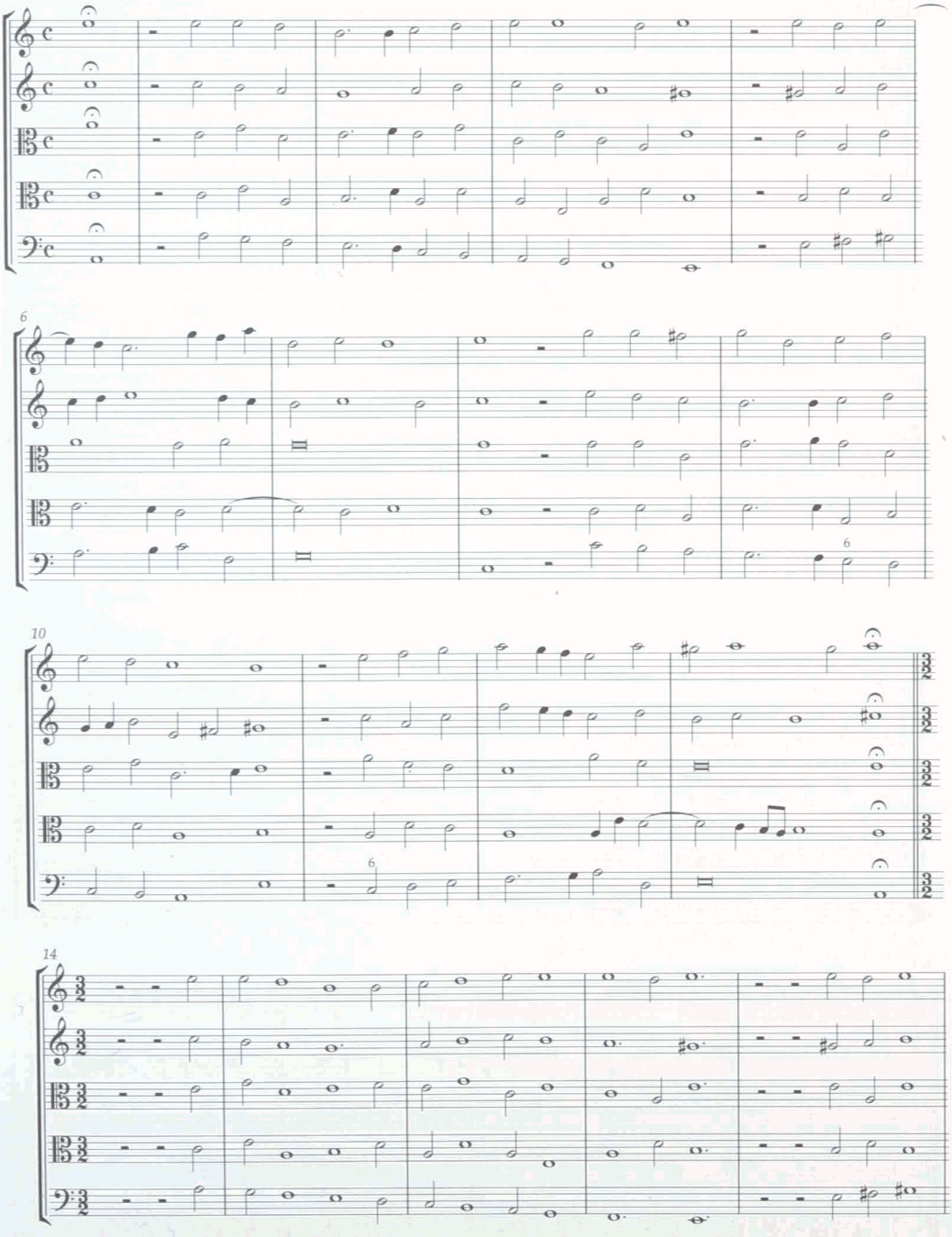


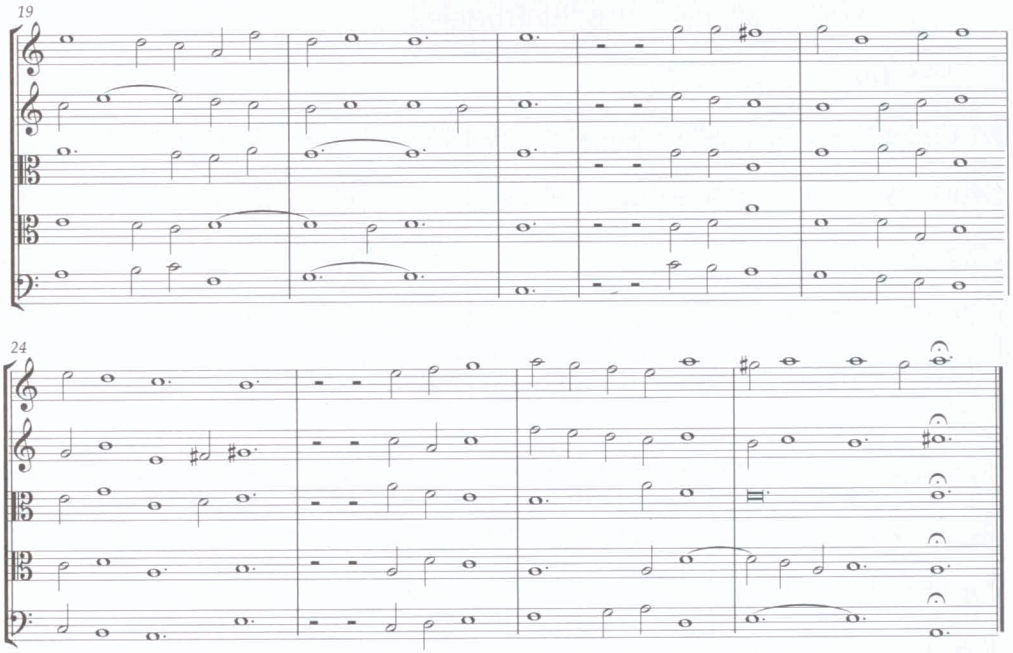
6. La Doriclea

(Prologo)

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1645



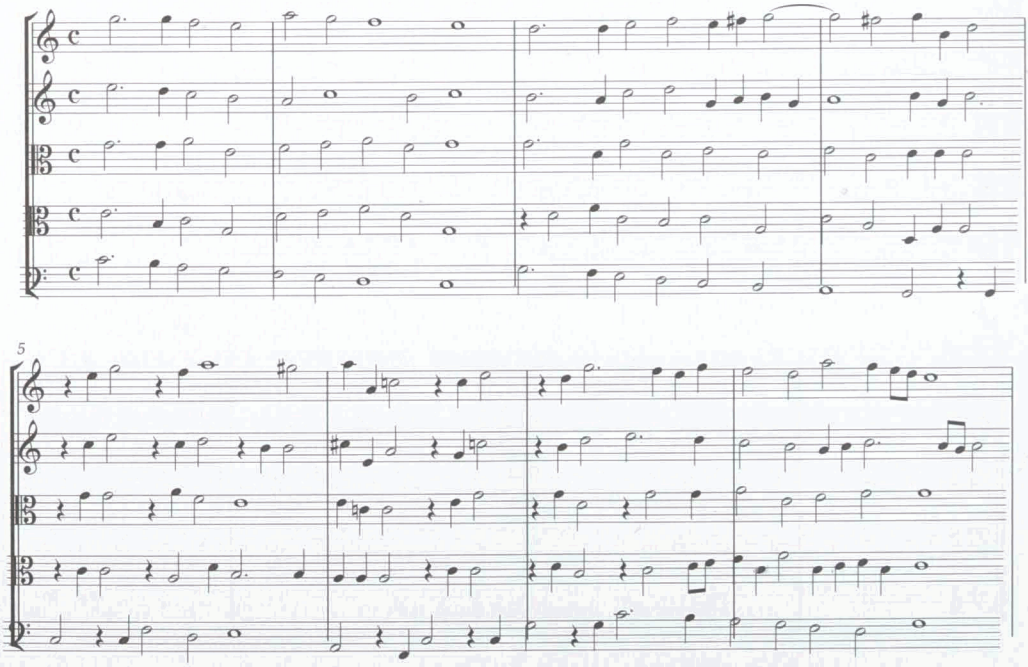


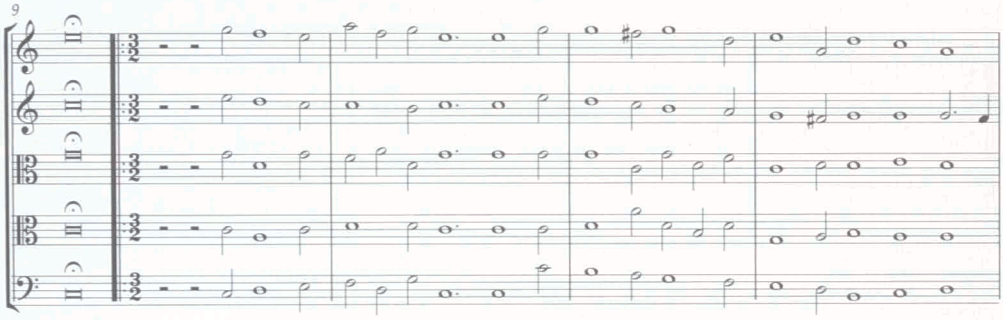
7. Il Giasone

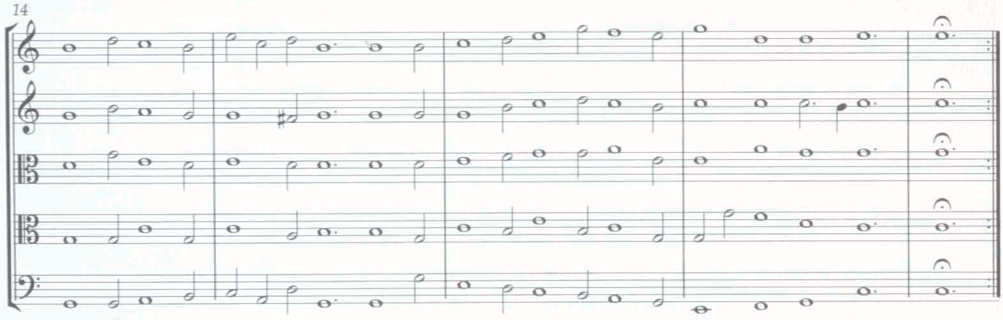
(Prologo)

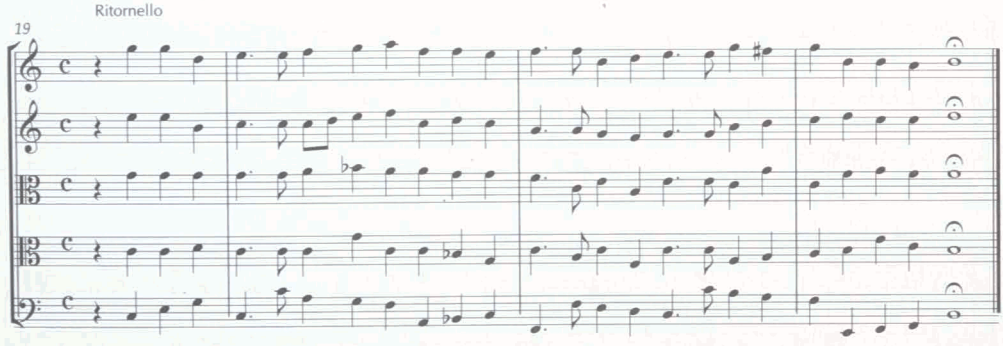
Sinfonia

Francesco Cavalli, 1649







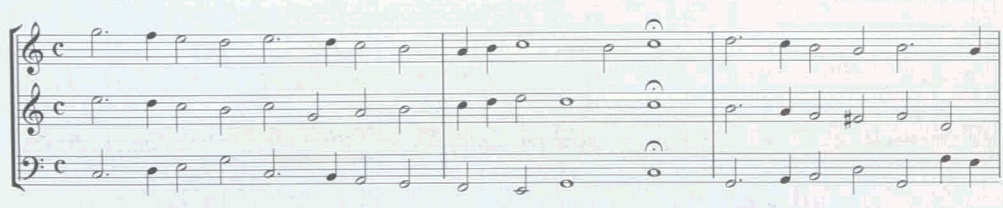


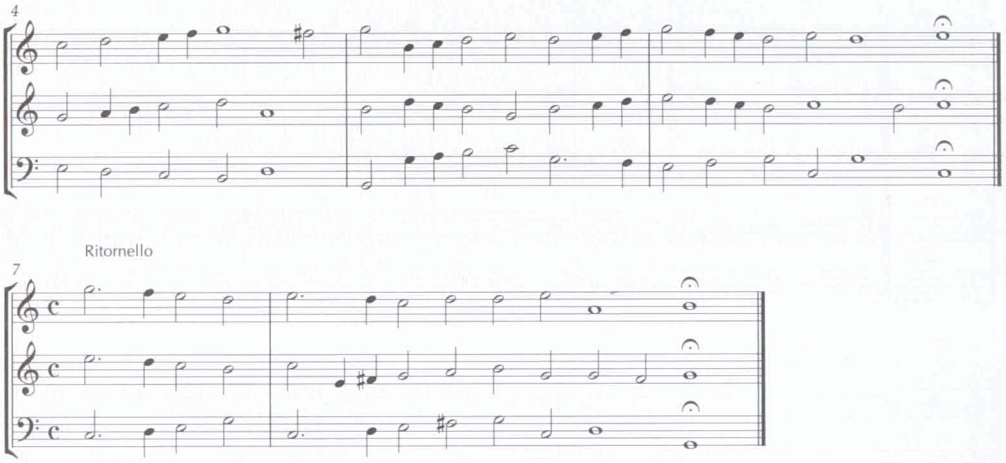
8. L'Oristeo

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1651



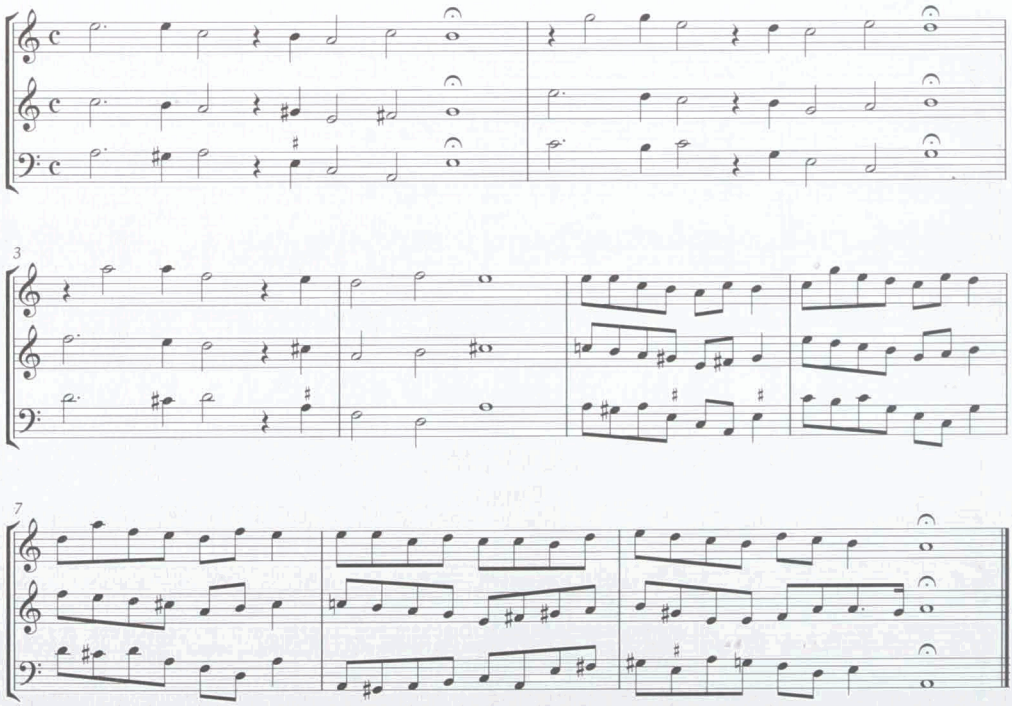


9. La Rosinda

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1651

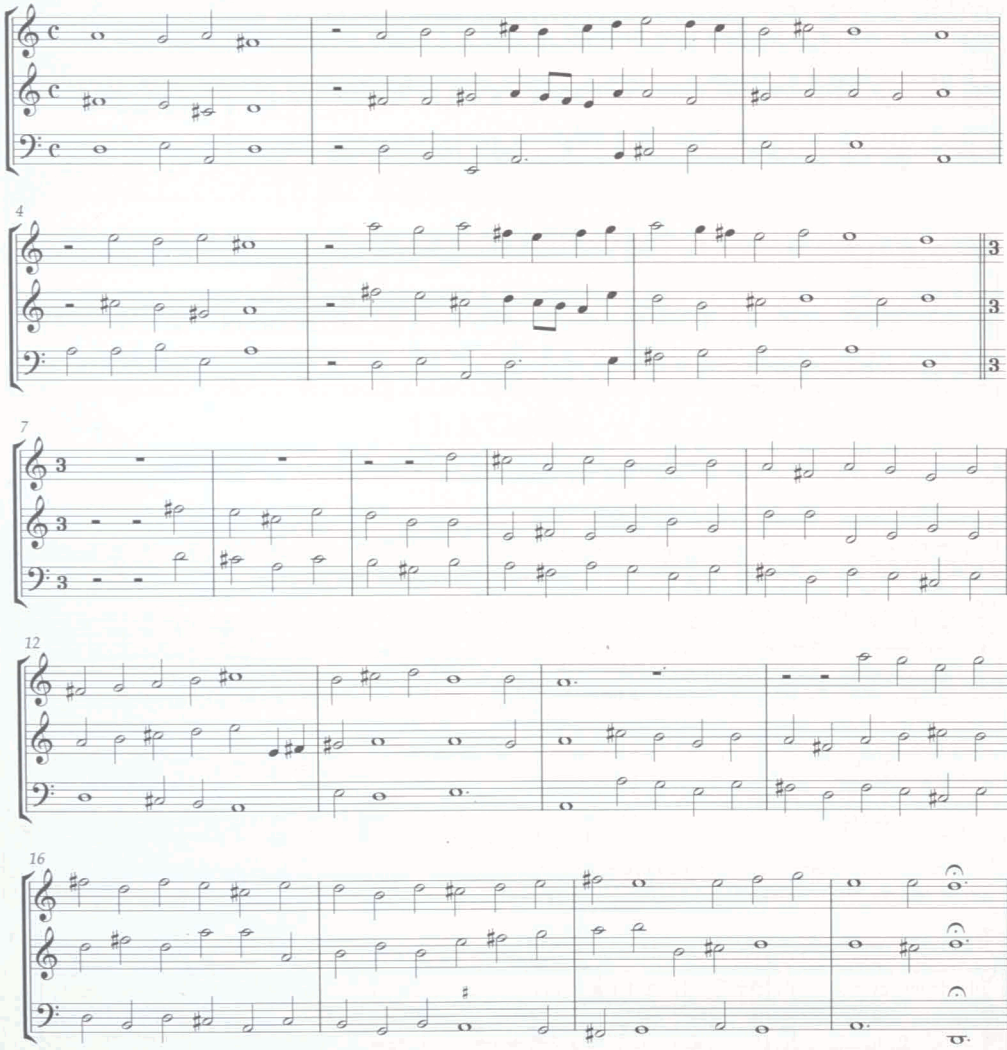


10. La Calisto

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1652

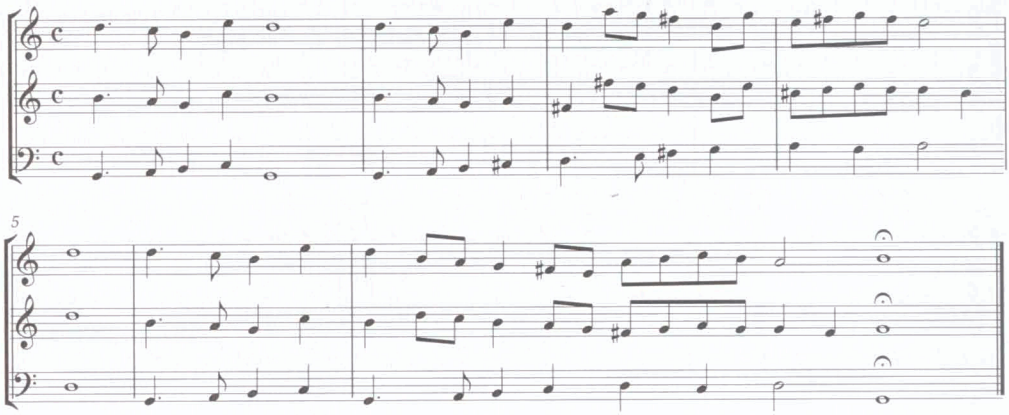


11. L'Eritrea

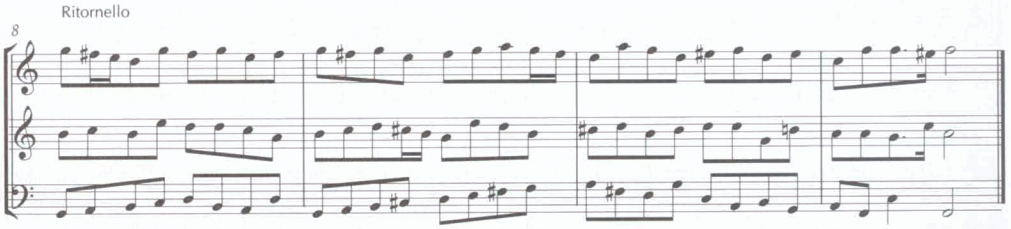
Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1652



Ritornello



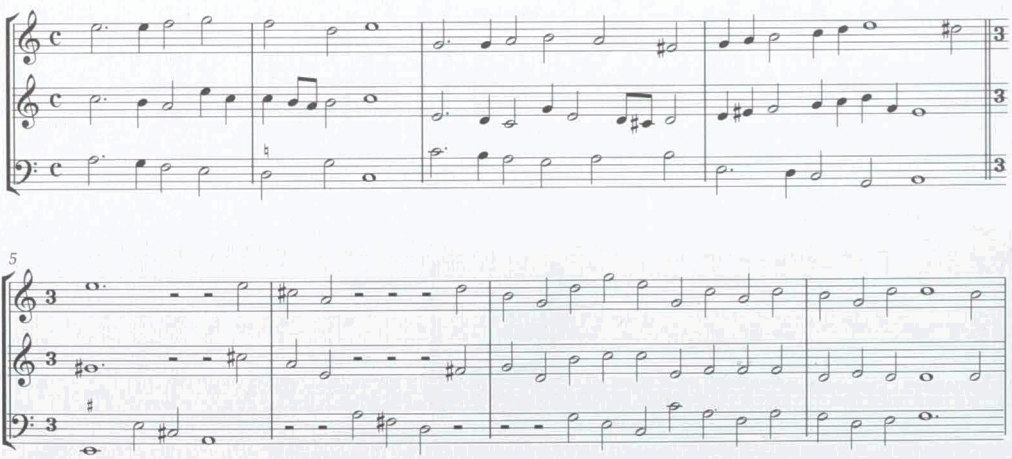
12. Il Delio

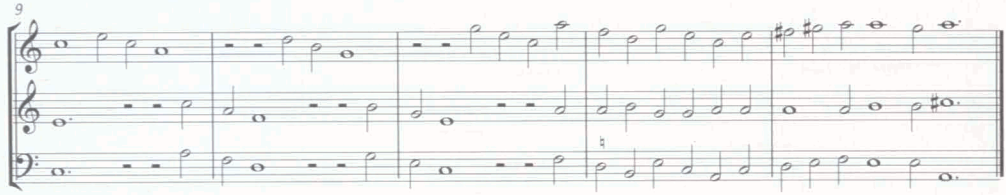
(La Veremonda, l'amazzone di Aragona)

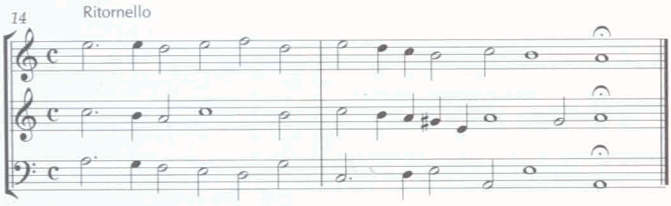
Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1652



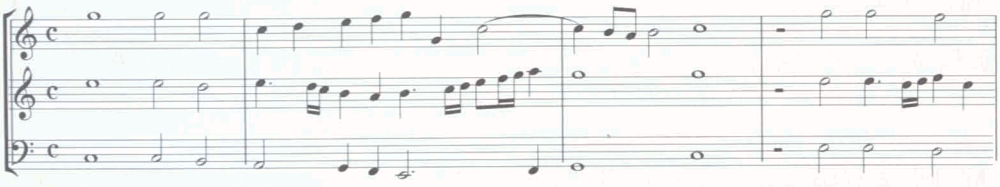


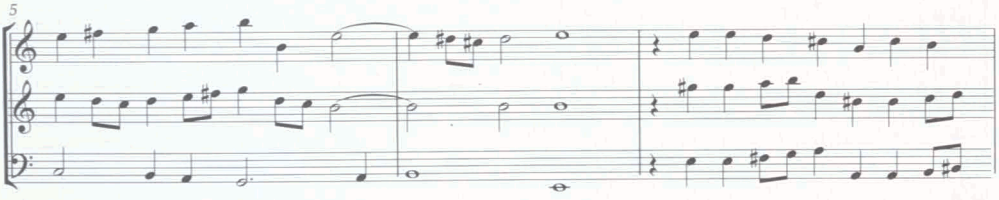


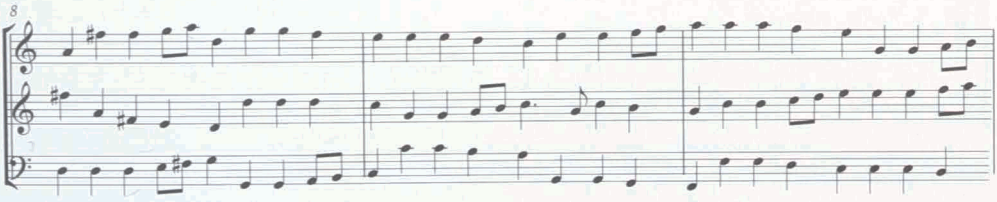
13. L'Orione

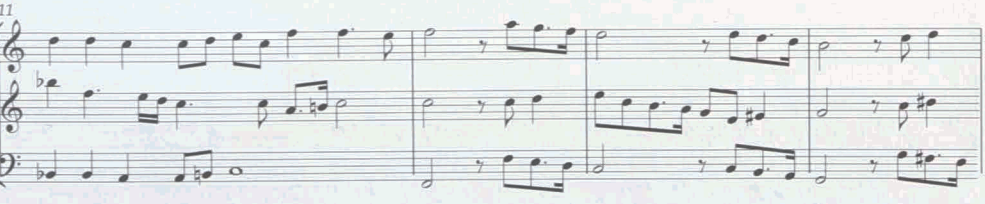
Sinfonia del prologo

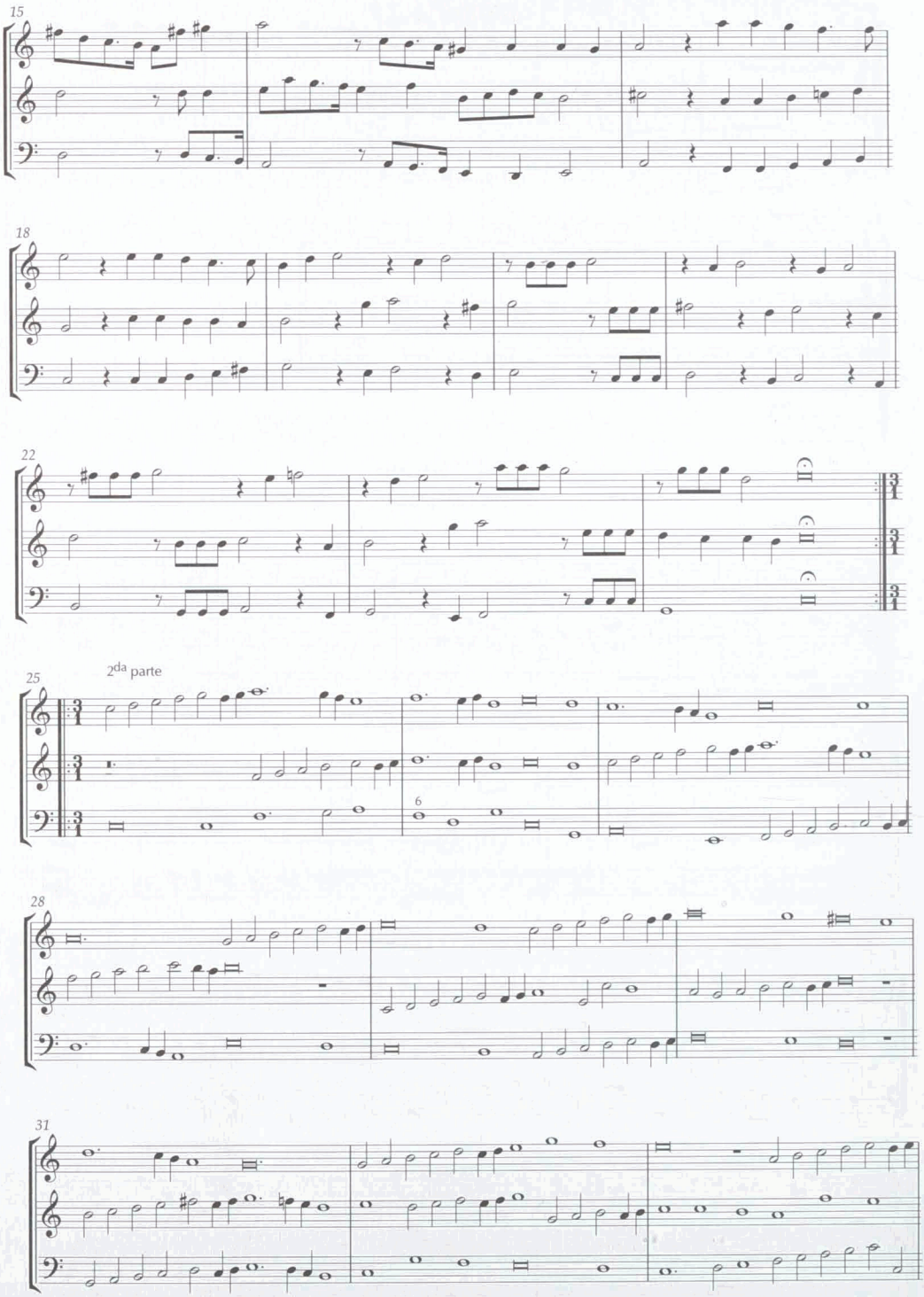
Sinfonia N.N., 1653

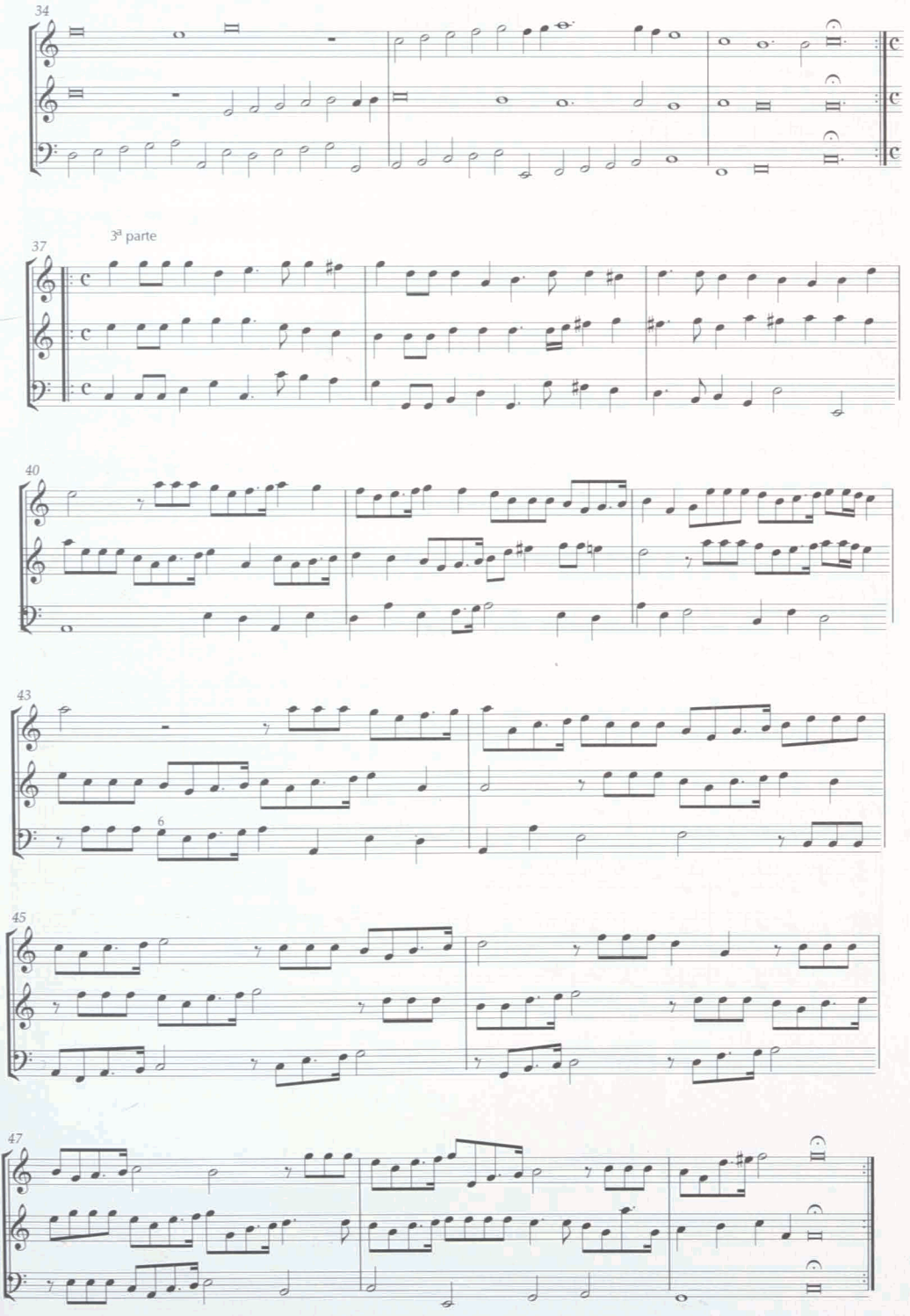









15
18
22
25
2da parte
6
28
31

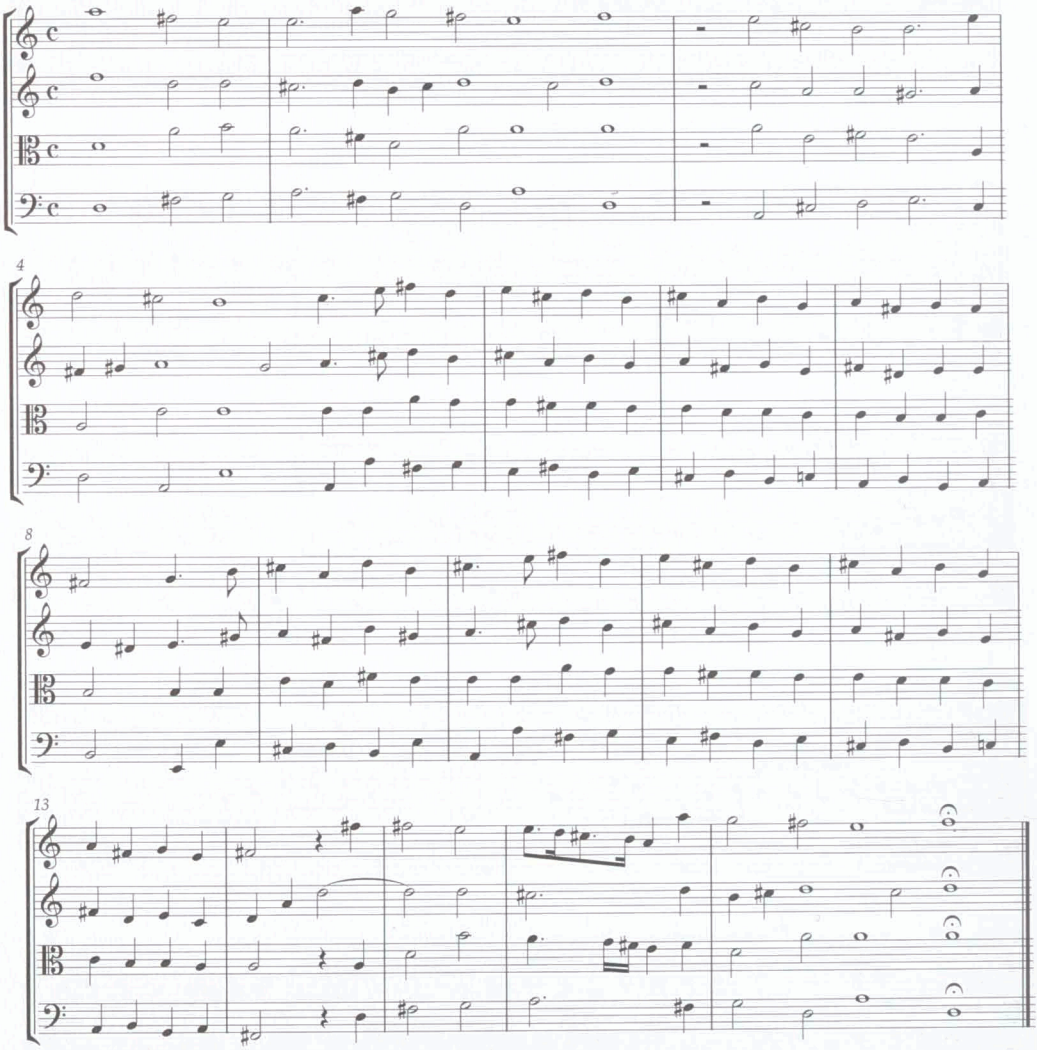

34
37
3ª parte
40
43
6
45
47

14. Il Ciro

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1654



15. Il Xerse

Atto primo. Scena prima

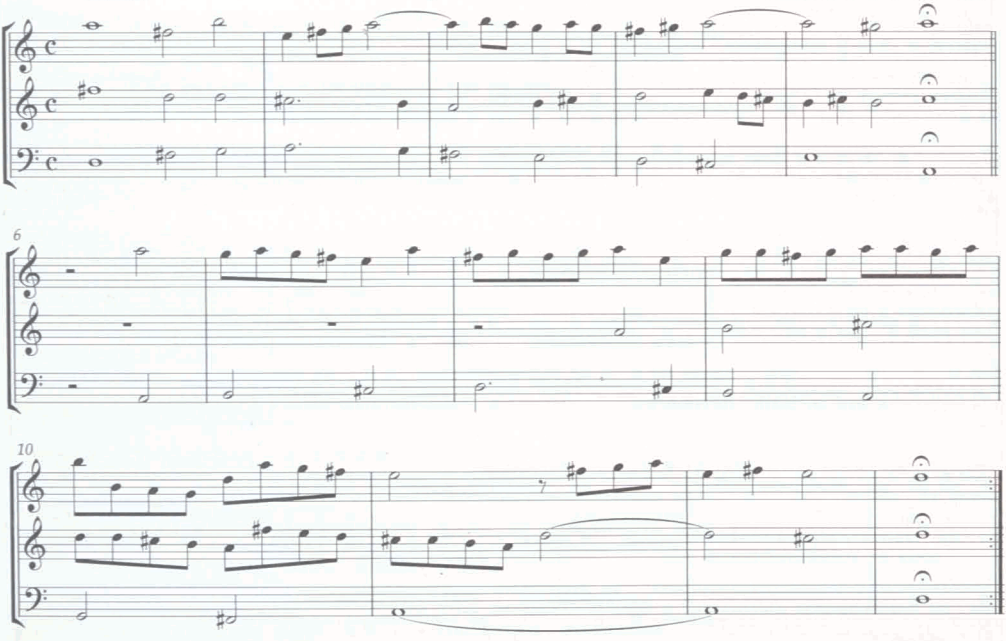
Sinfonia — Francesco Cavalli, 1655

15a. Il Xerse

(ms. I- Rvat)

Atto primo. Scena prima

Sinfonia — Francesco Cavalli / N.N., 1655(?)

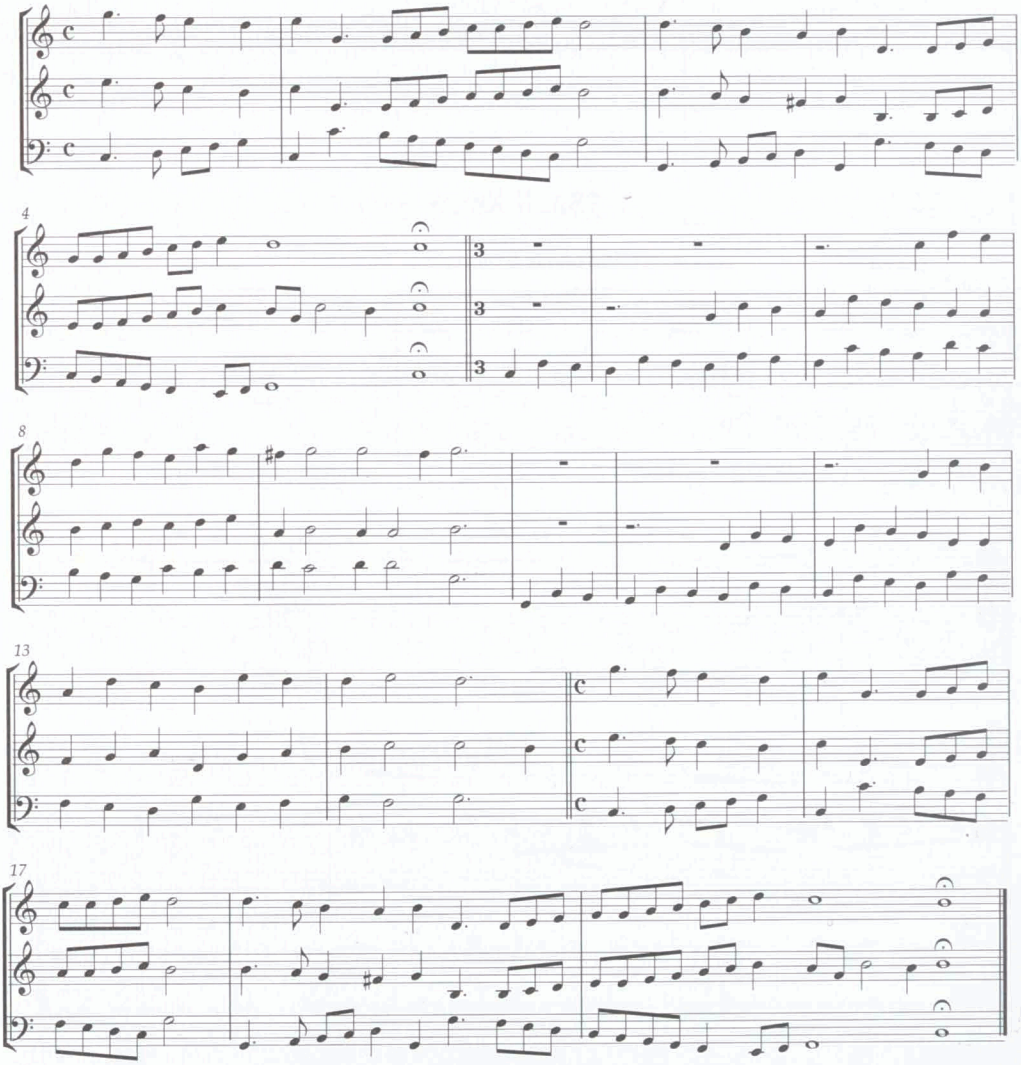


16. L'Erismena

Atto primo. Scena prima

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1655

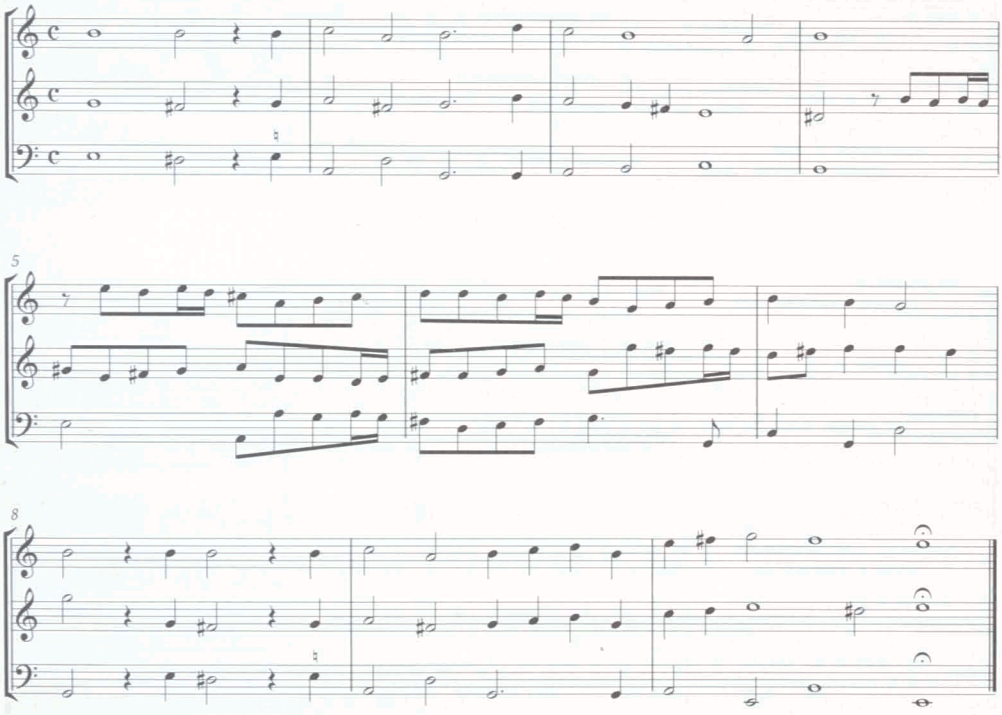


17. La Statira

(Statira principessa di Persia)
Atto primo. Scena prima

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1656

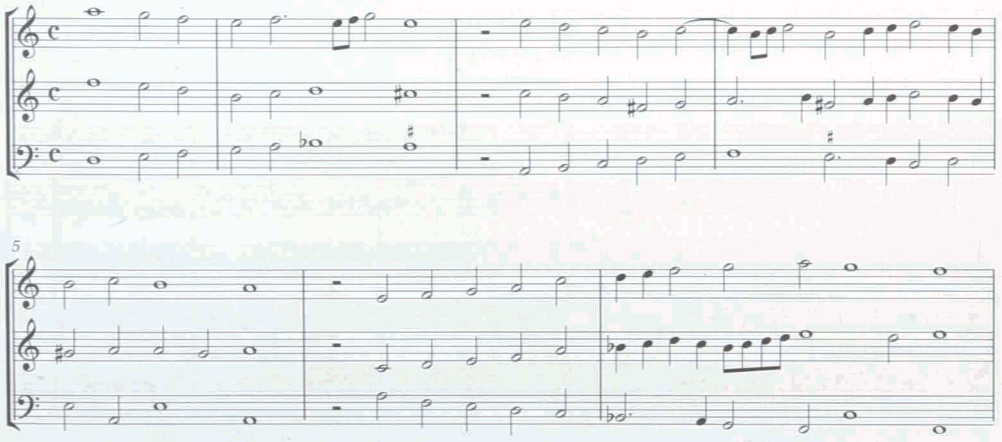


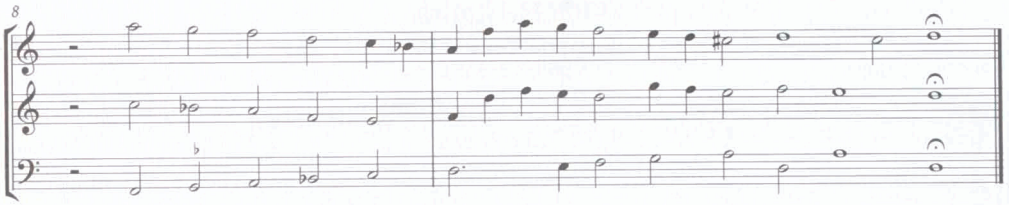
18. L'Artemisia

Atto primo. Scena prima

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1657





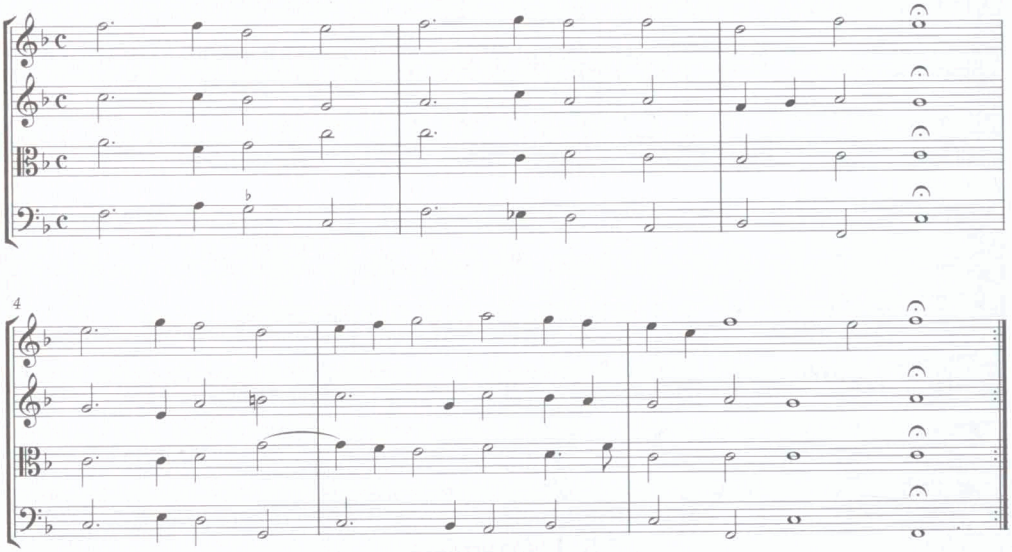
19. Il rapimento d'Helena

(Elena)

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1659



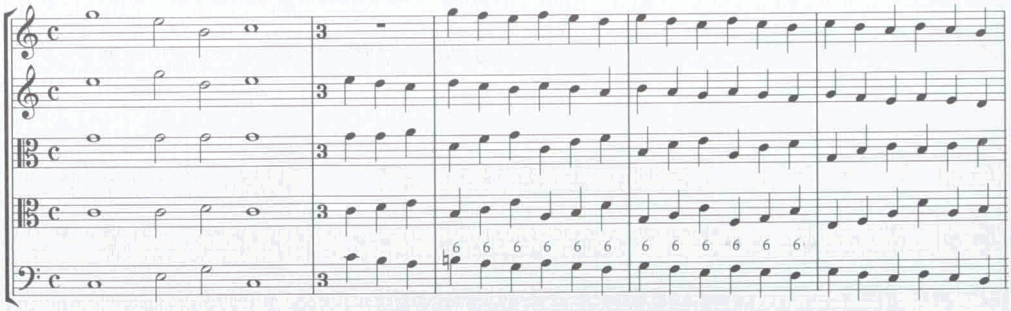
20. L'Ercole

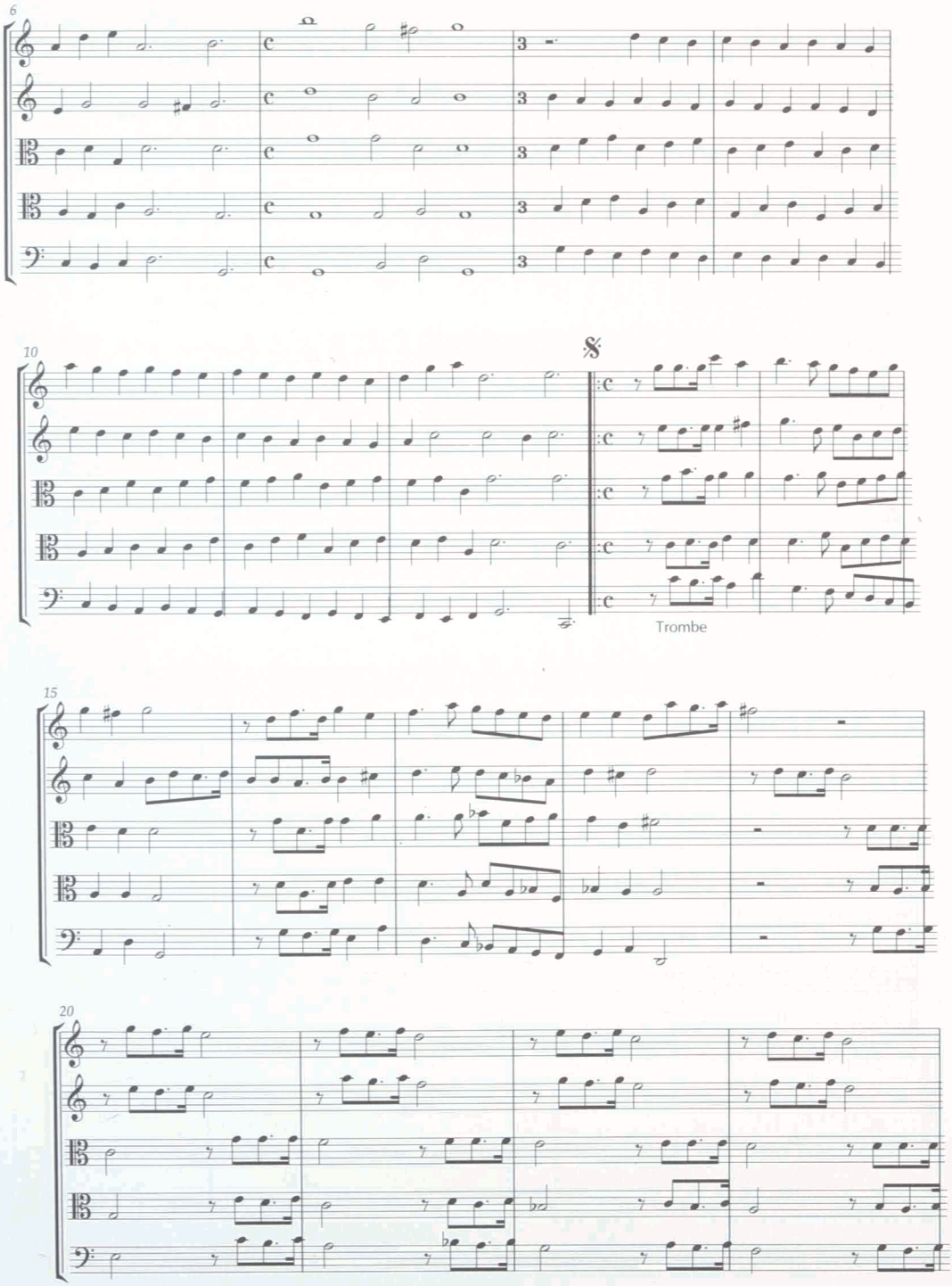
(Ercole amante)

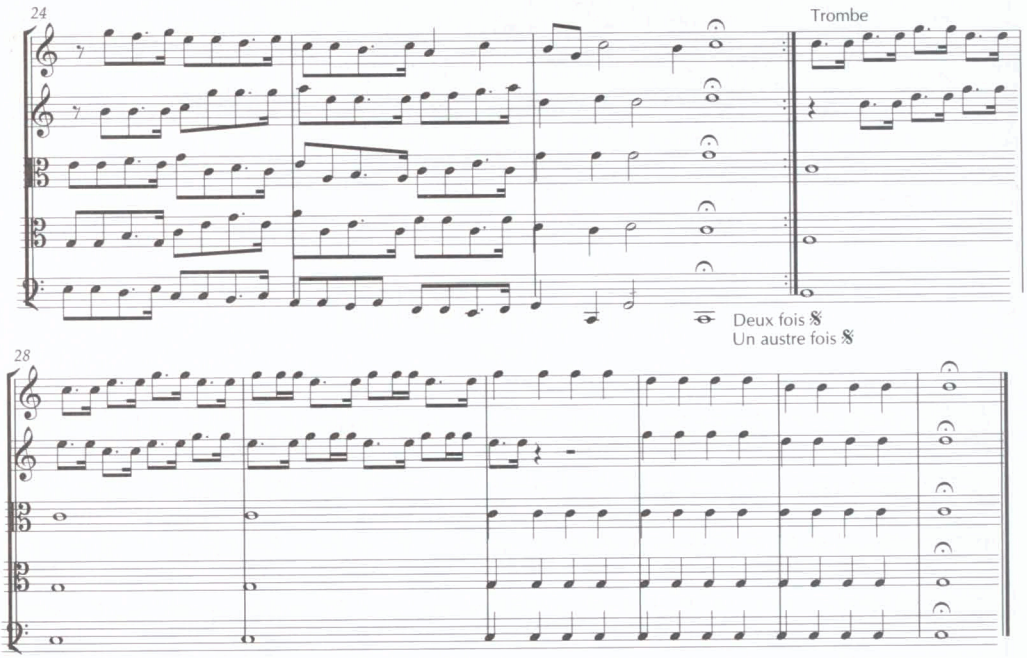
(Prologo)

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1662



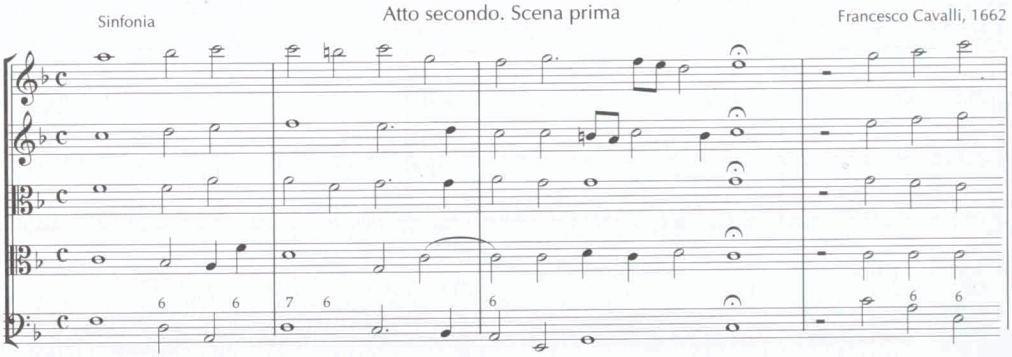

6
10
Trombe
15
20

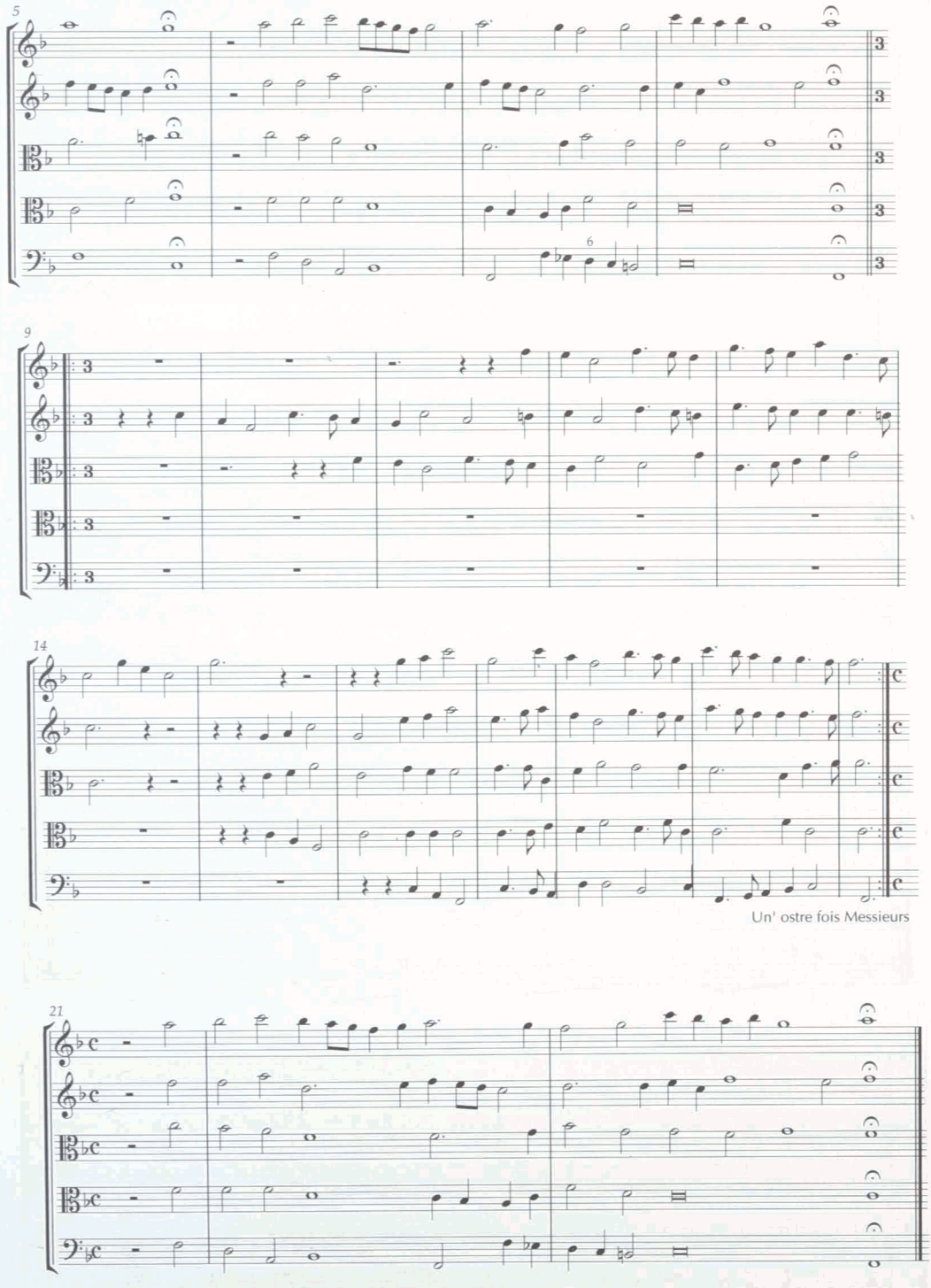


21. L'Ercole

(Ercole amante)

Atto secondo. Scena prima



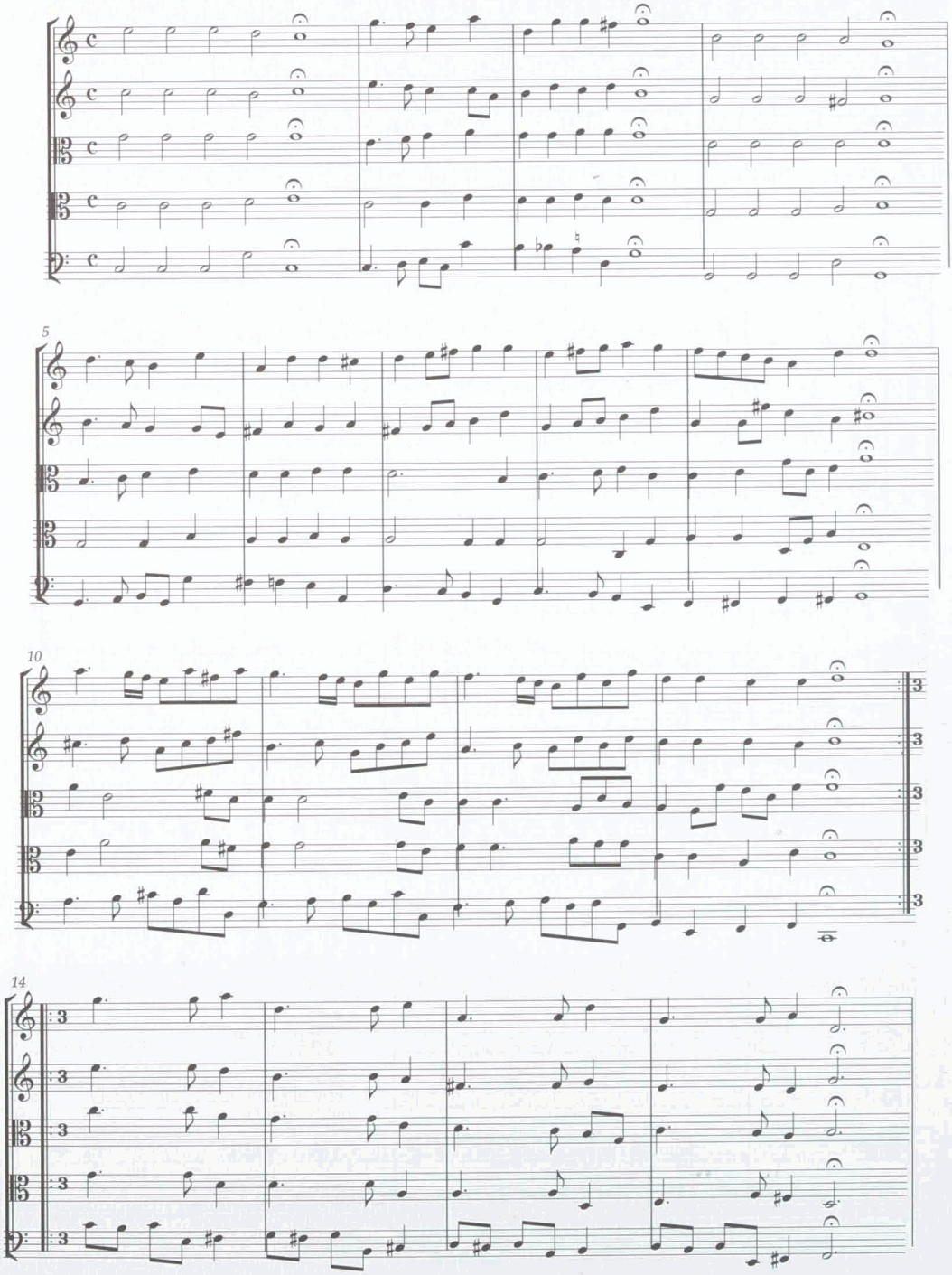

5
6
9
14
Un' ostre fois Messieurs
21

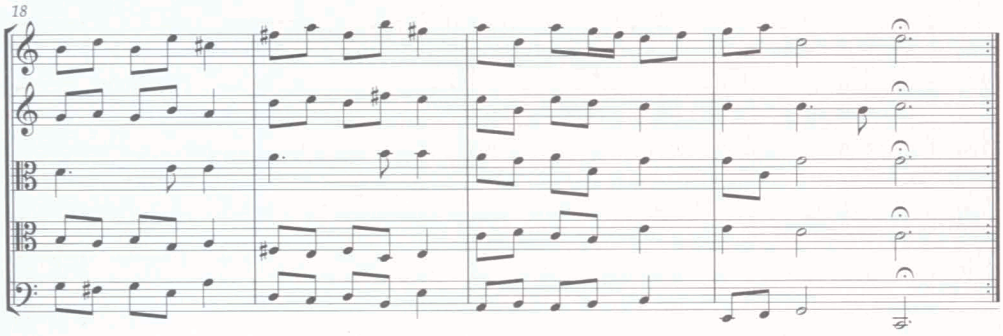
22. Scipione affricano

(Atto primo. Scena prima)

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1664



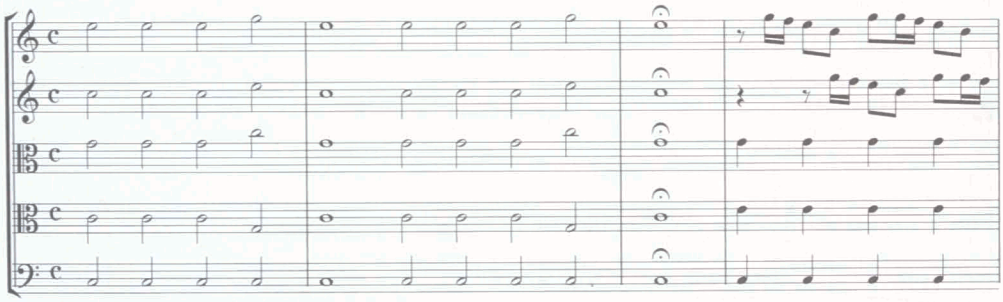


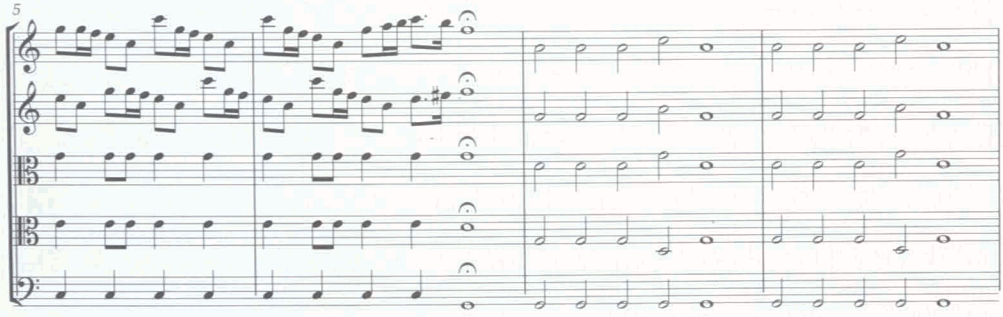
23. Mutio Scevola

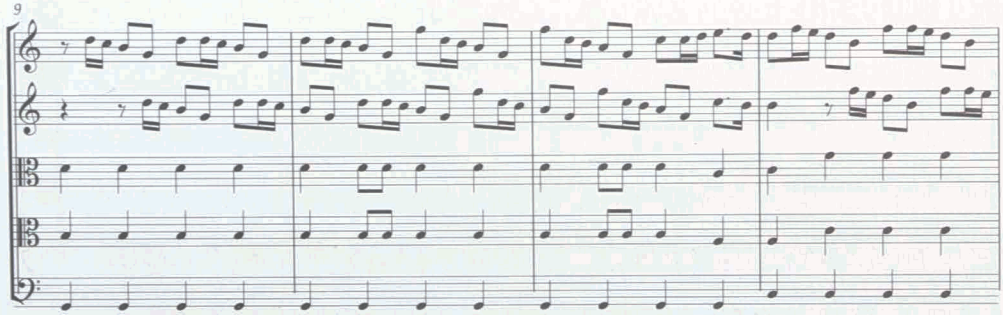
Atto primo. Scena prima

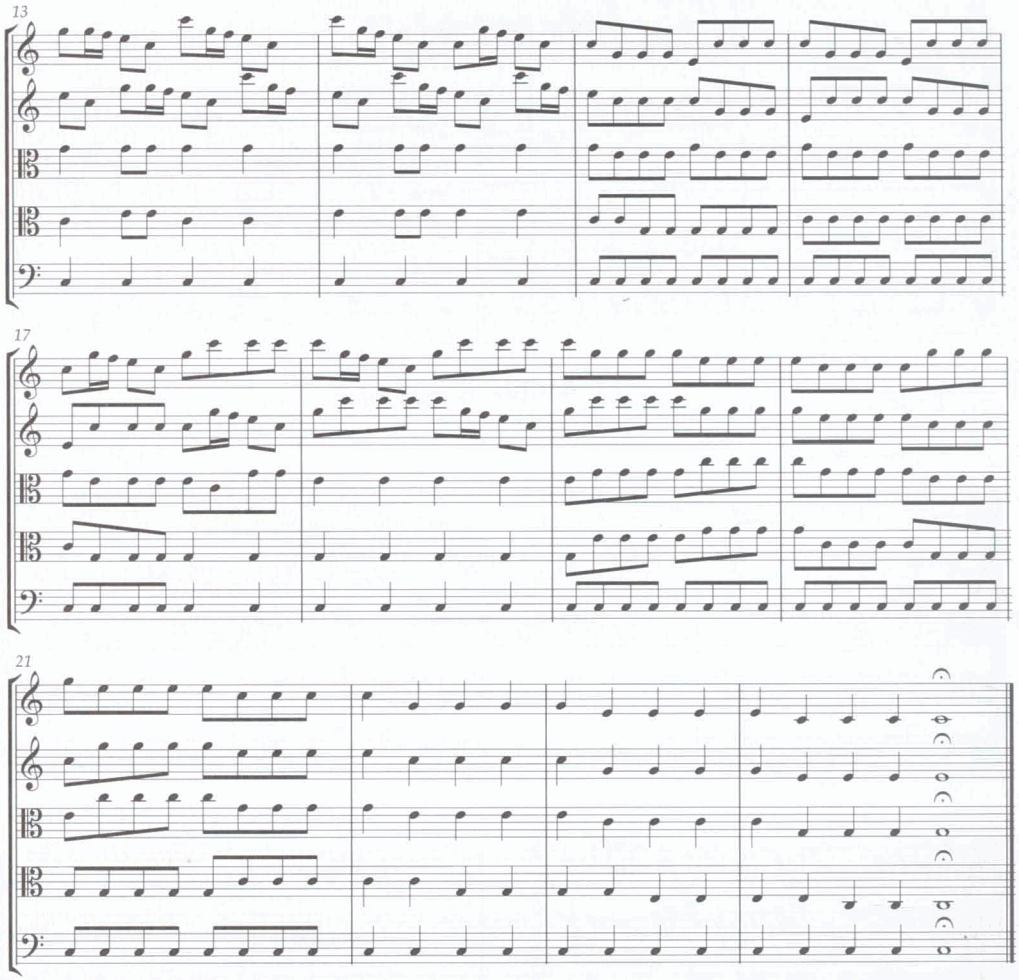
Tocco di Battaglia

Francesco Cavalli, 1665







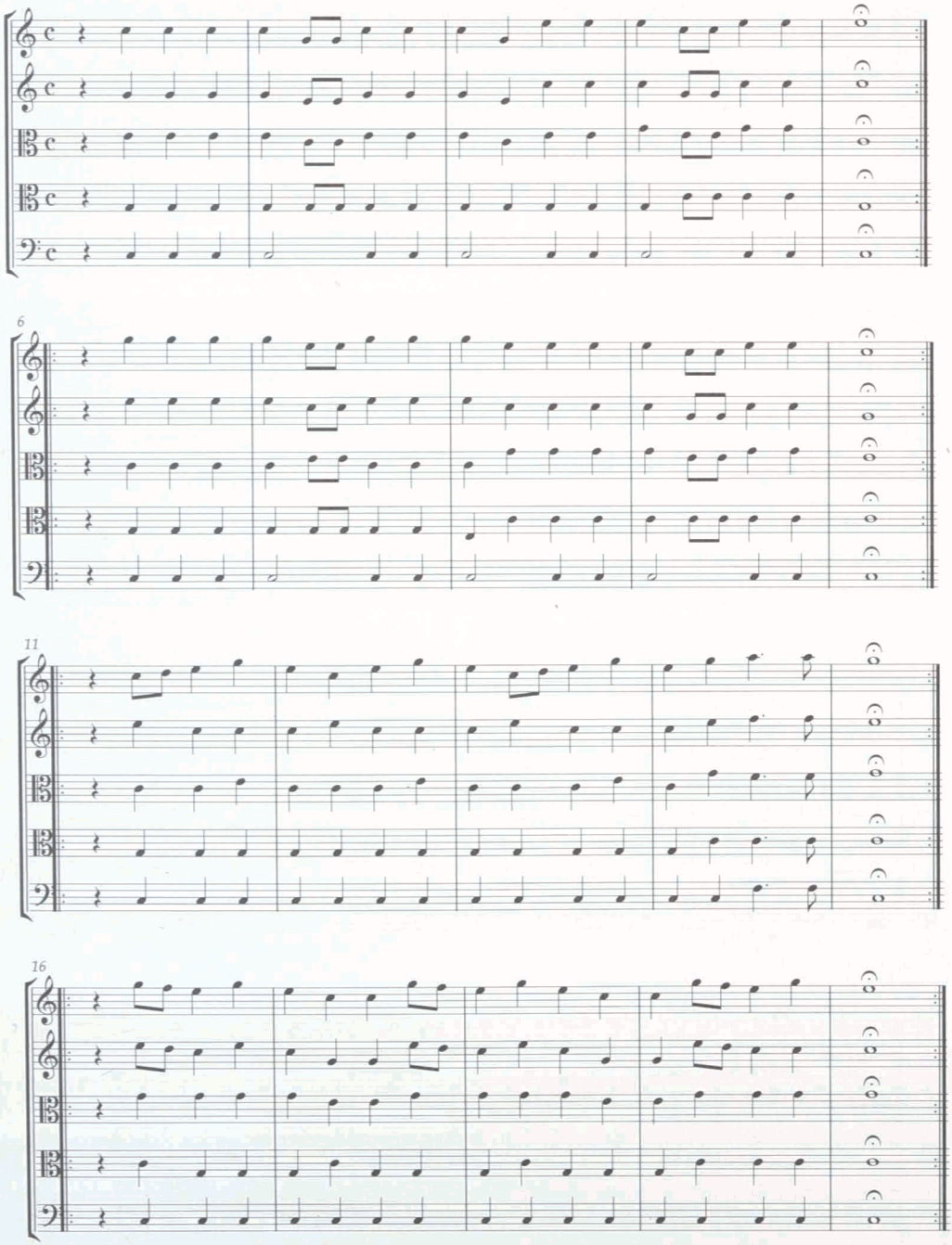

13
17
21

24. Il Pompeo Magno

(Atto primo. Scena prima)

Primo Tocco

Francesco Cavalli, 1666

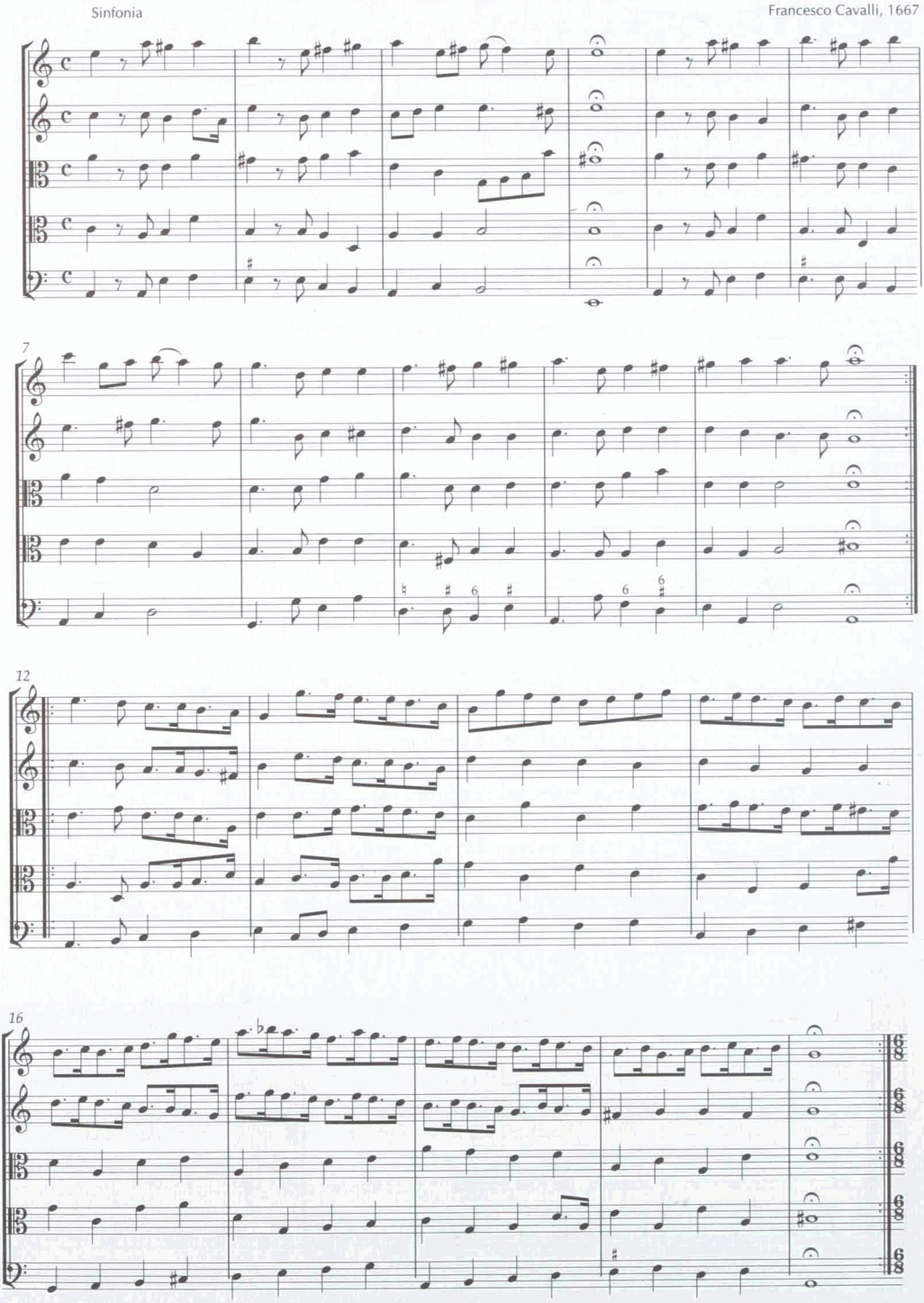


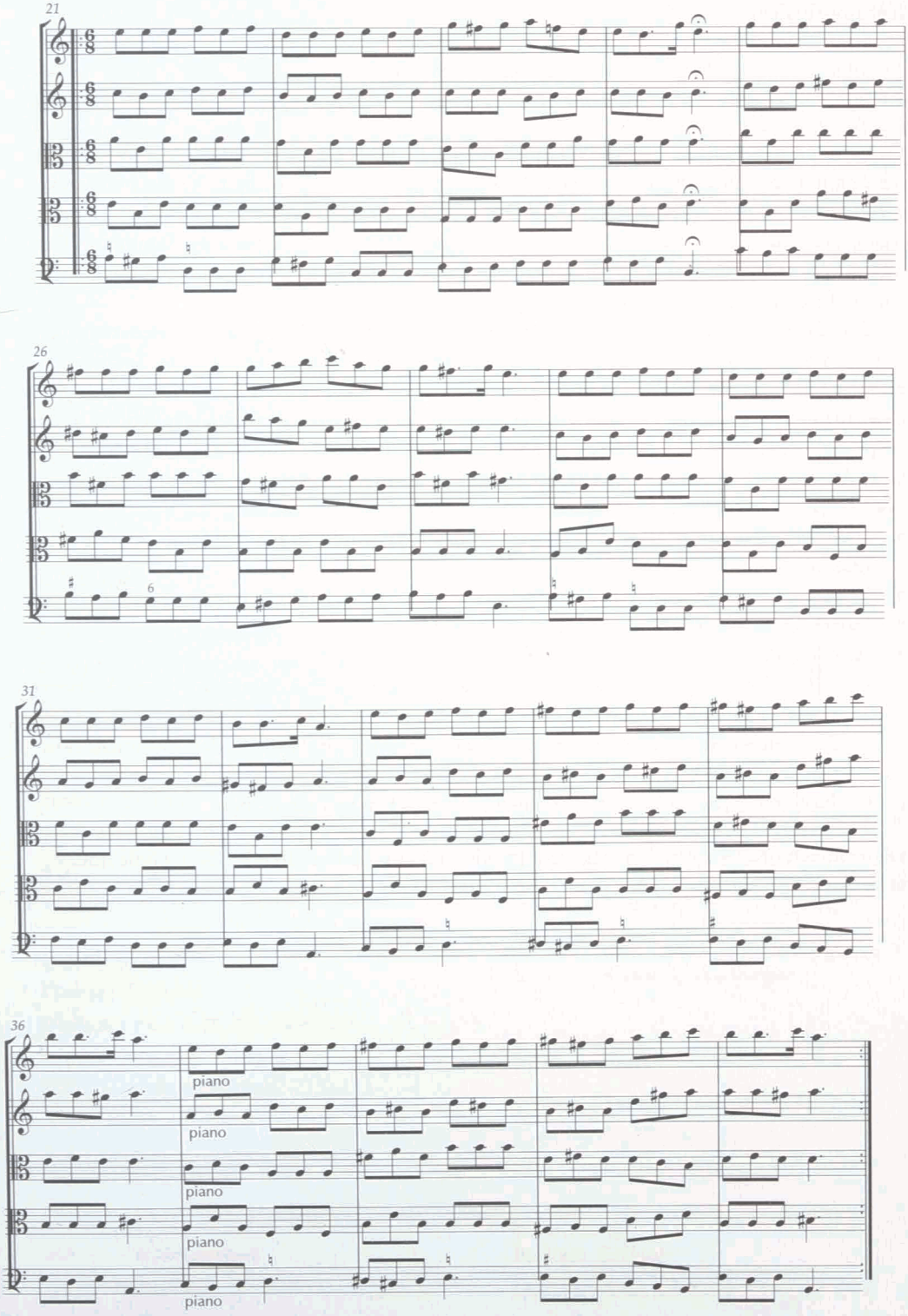
25. L'Eliogabalo

(Avanti l'atto primo)

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1667




21
26
6
31
36
piano
piano
piano
piano
piano

Revisionsbericht

Editionsgrundlagen

Gegenstand der Edition sind die Opernsinfonien Francesco Cavallis aus den Handschriften der Sammlung Contarini der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig (I-Vnm). Hinzugezogen wurden außerdem die dreistimmige Fassung der *Xerse*-Sinfonie aus der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom (I-Rvat) und der Prolog des *Orione* aus der privaten Sammlung Raymond Leppards. Für *Erismena*, die in der Sammlung Contarini in zwei Fassungen erhalten ist, wurde die ursprüngliche Fassung als Hauptquelle gewählt.

Die Edition ist bemüht, die Sätze in behutsam normalisierter Fassung wiederzugeben. Takt- und Systemvorzeichnung sowie Taktstriche entsprechen der Quelle. Die Satzbezeichnungen *Sinf.ª* und *Rit.º* wurden stillschweigend durch die vollständigen Bezeichnungen *Sinfonia* bzw. *Ritornello* ersetzt, die Orthografie der Werktitel und anderer Bemerkungen jedoch in der ursprünglichen Schreibweise bewahrt. Sopran- und Tenorschlüssel wurden durch Violin- bzw. Altschlüssel ersetzt und jeweils mit einem Kommentar im Revisionsbericht vermerkt.

Folgende Normalisierungen wurden stillschweigend vorgenommen:

- „Schwarze Notation" (ȣ und θ statt ω bzw. η) wurde durch moderne Schreibweise ersetzt
- Wiederholungszeichen am Beginn der zu wiederholenden Satzteile wurden ergänzt
- Balkensetzung wurde vereinheitlicht
- Akzidentien:
  - β und # als Auflösungszeichen wurden nach moderner Schreibart durch ♮ ersetzt und gelegentlich Warnungsakzidentien ergänzt.
  - Bei von einem Taktstrich unterbrochener Tonwiederholung wurden eventuelle Vorzeichen wiederholt.
  - Nach moderner Schreibart überflüssige Vorzeichen wurden getilgt.

Generalbassvorzeichen sind im Manuskript mitunter auf der betreffenden Notenlinie notiert, in der Edition jedoch stets über dem System angebracht.

Textkritische Anmerkungen

In der Spalte „Takt^{Note}/Stimme" bezeichnet die erste Zahl den Takt, die gegebenenfalls folgende hochgestellte Zahl die jeweilige Note der Stimme, die durch die nach dem Schrägstrich folgende Zahl angegeben wird (immer von oben gezählt). Bei der Nummerierung der Noten werden Notenköpfe gezählt, d. h. bei Ligaturen zählen die Noten als mehrere Einzelnoten. Pausen werden nicht mitgezählt. $10^1/1$ bedeutet also: Takt 10, 1. Note der 1. Stimme (von oben).

Alternative Titel (Titel des Librettos) sowie ergänzte Akt- und Szenenbezeichnungen sind in Klammern angegeben.

1. *Le nozze di Teti e di Peleo*
Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 365 (9889), f. 4^v–5^r

Takt^{Note}/ Stimme	**Bemerkung**
St. 1 u. 2	**A**: Sopranschlüssel
St. 4	**A**: Tenorschlüssel

2. *La Dafne*
(*Gli Amori d'Apollo e di Dafne*)
Sinfonia (avanti il prologo)

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 404 (9928), f. 1^{r-v}

St. 4	**A**: Tenorschlüssel

3. *La Didone*
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 355 (9879), f. 1^{r-v}

St. 4	**A**: Tenorschlüssel
11^3–$12^1/3$	aus *h'-ais'-h'* emendiert

4. *L'Egisto*
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 411 (9935), f. 1^r

St. 1 u. 2	**A**: Sopranschlüssel
St. 4	**A**: Tenorschlüssel

5. *L'Ormindo*
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 368 (9892), f. 1^{r-v}

St. 4	**A**: Tenorschlüssel

Ritornell (*Sinfonia*)

St. 4	**A**: Tenorschlüssel

6. *La Doriclea*
(Prologo.) Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 356 (9880), f. 1^{r-v}

St. 4	**A**: Tenorschlüssel
$10^1/5$	6 (Gb.) getilgt
$27^1/3$	aus ⇑ emendiert
$27^2/3$	aus ω emendiert analog zu St. 4
$27^3/5$	aus ω emendiert analog zu St. 4
$27^4/2$	aus ω emendiert analog zu St. 4
$27^5/1$	aus ω emendiert analog zu St. 4

7. *Il Giasone*
(Prologo.) Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 363 (9887), f. 1^r–2^r

St. 4	**A**: Tenorschlüssel
nach 9	‖: ergänzt; **A**: Doppelstrich
$17^{1-3}/4$	**A**: ursprünglich ω ω (*g - a*), korrigiert
$20^{3-4}/2$	**A**: ursprünglich θ (*d''*), korrigiert
$22^1/3$	**A**: ursprünglich iq (*d' – h*), korrigiert (?)
$22^3/4$	**A**: ursprünglich *a*, korrigiert

8. *L'Oristeo*
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 367 (9891), f. 1^r

$2^5/1$–2	Y ergänzt analog zu St. 3
$5^{7-8}/1$	**A**: schwer lesbar wegen Korrekturen

9. *La Rosinda*
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 370 (9894), f. 1^r

1¹/1	**A**: Punkt. ist möglicherweise als ∈ zu lesen
1⁷/1–2	Y ergänzt analog zu St. 3
2⁷/1–2	Y ergänzt analog zu St. 3

10. *La Calisto*
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 353 (9877), f. 1ʳ

3³/1	aus η emendiert (Takt unvollständig)
19²/1–2	aus ω emendiert analog zu St. 3

11. *L'Eritrea*
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 361 (9885), f. 1ʳ

12. *Il Delio*
(*La Veremonda, l'amazzone di Aragona*)
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 407 (9931), f. 1ʳ

6¹ (Pause) /3	**A**: ursprünglich ω (*A*) mit Bindebogen von T. 5, korrigiert
5¹/2	aus *g'* emendiert (vgl. Gb.)
13¹/1	# ergänzt; **A**: wegen Beschädigung des Papiers unter der Note ist ein eventuelles # nicht mehr lesbar
13²–³/1	**A**: endgültige Fassung wegen Korrekturen nicht eindeutig festzustellen. Wahrscheinlich war Note 2 ursprünglich *a''*, in *gis''* korrigiert. Note 3 war wahrscheinlich *gis''*, in *a''* korrigiert. Von Note 2 bis Note 6 ist eine Linie gezogen, die Note 3 durchschneidet, aber (fast) über der geänderten Note 2 liegt. Das # unter Note 3 ist jedoch nicht gestrichen, so dass die Note eigentlich *ais''* notiert ist (siehe Fig. a)

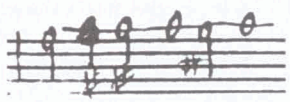


Fig. a: T. 13, St. 1

13⁶/1	aus ω emendiert analog zu St. 2 und St. 3

13. *L'Orione*
Sinfonia del prologo

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 444 (9968), f. Iʳ–Iiʳ

Quelle **B**: Partitur aus der privaten Sammlung Raymond Leppards, f. 1ʳ–2ʳ.

6³/1	aus *c''* emendiert
24 u. 25	‖: ergänzt in Übereinstimmung mit **B**; **A**: Doppelstrich
36³/2–3	aus ⇑ emendiert analog zu St. 1
40¹⁰/2	aus *d''* emendiert
48¹³/2	aus θ. emend. (Takt überkomplett)

14. *Il Ciro*
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 354 (9878), f. 1ʳ–ᵛ

2²/3	aus *f'* emendiert (Konsequenz der Emendation in St. 4)
2²/4	aus *f* emend. analog zur entsprechenden Stelle in den nachfolgenden Ritornellen
2⁶/2	aus ω emend. (Takt überkomplett)
5²/3	aus *f'* emend. in Übereinstimmung mit St. 4
6¹/1	aus *c''* emend. in Übereinstimmung mit St. 4
7¹/2	aus *f'* emendiert analog zu T. 13
9¹/2	aus *c''* emendiert
9²/3	aus *dis'* emend. in Übereinst. mit St. 4
9³/3	aus *f'* emendiert
9⁴/2	aus g ' emendiert
10¹/1	aus *c''* emendiert analog zu T. 4
10²/2	aus *c''* emendiert analog zu T. 4
10³/1	aus *f''* emendiert analog zu T. 4
10⁴/1	aus *dis''* emendiert analog zu T. 4
11¹/3	aus *gis'* emendiert analog zu T. 5
11²–³/3	aus *f'* emendiert analog zu T. 5
12¹/1	aus *c''* emendiert analog zu St. 4
12³–⁴/3	aus *h – a* emendiert
14¹/1	aus *f'* emendiert analog zu St. 4
16²/4	aus *f* emendiert analog zu T. 2
16³/1	aus *c''* emendiert analog zu St. 2
16³·⁵/3	aus *f'* emendiert analog zu T. 2
17²/2	aus *c''* emendiert analog zu T. 2

15. *Il Xerse*
Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 374 (9898), f. 1ʳ

15a. *Il Xerse*
Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle **A**: I-Rvat: Chigi Q V 64, f. 1ʳ

2²/3	aus *gis* emendiert in Übereinstimmung mit Nr. 15
11²/1	aus *f''* emendiert

16. *L'Erismena*
Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 417 (9941), f. 1ʳ–ᵛ

Quelle **B**: I-Vnm: It. IV, 361 (9884), f. 1ʳ–ᵛ

B: Der Satz steht in D-Dur mit G-Dur-Vorzeichnung
2³/3 **B**: notiert ohne Vorzeichen
4²/3 **B**: notiert ohne Vorzeichen
5 **B**: ¾
9³⁻⁴/2–3 **B**: η. statt θ η
12³/1 **B**: notiert ohne Vorzeichen
19²/1 **B**: notiert ohne Vorzeichen

17. *La Statira* (*Statira principessa di Persia*)
Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 372 (9896), f. 1ʳ

10/1 **A**: wegen Korrekturen u. verwischter Tinte schwer lesbar (siehe Fig. b)

Fig. b: T. 9–10, St. 1

18. *L'Artemisia*
Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 352 (9876), f. 1ʳ

19. *Il rapimento d'Helena* (*Elena*)
Prologo. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 369 (9893), f. 1ʳ

20. *L'Ercole* (*Ercole amante*)
(Prologo.) Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 359 (9883), f. 1ʳ–2ʳ

St. 4 **A**: Tenorschlüssel
12 u. 13 ‖: erg. in Übereinstimmung mit der Bemerkung *Un austre fois* in T. 26/27
26 u. 27 **A**: *Un ostre fois* korr. in *Un austre fois*

21. *L'Ercole* (*Ercole amante*)
Atto secondo. Scena prima. Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 359 (9883), f. 30ᵛ–31ʳ

1/4 **A**: Tenorschlüssel
8 u 9 ‖: ergänzt; **A**: Doppelstrich

22. *Scipione affricano*
(Atto primo. Scena prima.) Sinfonia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 371 (9895), f. 1ʳ–ᵛ

St. 4 **A**: Tenorschlüssel

23. *Mutio Scevola*
Atto primo. Scena prima.
Tocco di Battaglia

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 364 (9888), f. 1ʳ–ᵛ

St. 4 **A**: Tenorschlüssel

24. *Il Pompeo Magno*
(Atto primo. Scena prima.) Primo Tocco

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 377 (9901), f. 1ᵛ

St. 4 **A**: Tenorschlüssel

25. *L'Eliogabalo*
Sinfonia (avanti l'atto primo)

Quelle **A**: I-Vnm: It. IV, 358 (9882), f. 2ʳ–ᵛ

St. 4 **A**: Tenorschlüssel
7³⁻⁴/4 **A**: wegen Korrektur schwer lesbar
34²/2 aus *c*″ emendiert
35²/2 aus *c*″ emendiert analog zu T. 39
38²/2 aus *c*″ emendiert
39²/1 aus *f*″ emendiert