

Om den venezianske arie indtil 1650

Af BJØRN HJELMBORG

Fænomenet *aria* træffes straks fra begyndelsen af monodiens historie, således f. eks. i den første repræsentative samling af monodisk kammermusik, Giulio Caccini's *Le Nuove Musiche*, udgivet i Firenze 1602.

Som bekendt består *Le Nuove Musiche* af to dele, en teoretisk-pædagogisk del, i hvilken Caccini bl. a. docerer principperne for den moderne »tale i sang«, som slagordet dengang lød, og en praktisk del, d. v. s. en samling solosange med *basso continuo*. I denne samling solosange får man en klar demonstration af de formale grundtyper, som komponisterne i de følgende årtier byggede på og udviklede, nemlig den gennemkomponerede *madrigale* og den strofisk komponerede *aria*. Af disse to kategorier var det madrigalen, der stærkest imødekømt de nye og kraftigt proklamerede florentinske principper for solosang, og som Caccini benytter som demonstrationseksempler i *Le Nuove Musiche*'s pædagogiske del. Den strofisk komponerede *aria*, derimod, kan nærmest opfattes som en fortsættelse af 1500-tallets *balletto*- og *canzonetta*-tradition. Caccini ofrer den iøvrigt ikke mange ord. Efter sine meget lange redegørelser for udtryksmanerer skriver han kun, »at i aria-stykker eller canzonette a ballo bør man i stedet for disse følelsesudtryk benytte alene den livlige syngemåde, som plejer at blive udledt af arien selv« (»-che nelle musiche ariose, ò canzonette à ballo in vece di essi affetti, si debba usar solo la vivezza del canto, il quale suole essere trasportato dall'aria istessa-«)¹.

Inden for det repertoire på ialt ti *arie*, som bringes i *Le Nuove Musiche* (efter tolv madrigaler), ses imidlertid forskellige udformninger af det strofiske princip, idet kun fem arier er noteret som rene strofesange (d. v. s. at kun første strofe er forsynet med musik, medens de følgende strofer er trykt som blot tekststrofer). Af de øvrige arier er to strofisk varierede (d. v. s. at de for hver strofe har mere eller mindre ny cantus over det for stroferne fælles basfundament), een har ny musik til sin sidste strofe (af ialt fem strofer), een har musikalsk alternerende strofer (d. v. s. een musik til 1., 3., 5. og 7. strofe, en anden musik til 2., 4., 6. og 8. strofe), og endelig har een *aria* forskellig musik til

1. Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*. Firenze. Marescotti, 1601 (Facsimileudgave ved Francesco Vatielli, *Reale Accademia d'Italia »Musica«*, Roma 1934 – XII), forord p. 4.

sine fem strofer, er for så vidt gennemkomponeret, men i klart sluttede, indbyrdes adskilte strofer.

Med disse forskellige udformninger af strofisk komposition er også inden for selve *aria*-kategorien demonstreret de grundtyper, som fremtiden byggede på.

Også inden for tidens opera-produktion praktiseres lige fra første færd strofisk komposition, i Jacopo Peri's og Caccini's florentinske »Euridice«-partiturer år 1600 relativt sparsomt ganske vist, men allerede i Claudio Monteverdi's »Orfeo«, Mantova 1607, i udstrakt grad. Disse lyriske indslag i den nyskabte *favola in musica*, med forbindelsestråde til 1500-tallets *intermedii*, holder deres position urokket videre i operaens historie, ja, udbygger den; strofesangen – både som solosang og som kor – erobrer en fremskudt plads i operaen. Efterhånden endda med navns nævnelse, d. v. s. direkte betegnet som *aria*, f. eks. i Domenico Mazzocchi's »La Catena d'Adone« (»Adonis' Lænke«), hvor der på partiturets sidste side er trykt en fyldig *racconto delle arie*, d. v. s. en fortegnelse over arierne i det foranstående partitur.

Interessant er det, at Mazzocchi i sin *aria*-fortegnelse inkluderer også nogle eenstrofede sange – en af disse er til overmål forsynet med overskriften »aria« inde i partituret. Dette svarer ikke til samtidens gængse terminologi, som – i det mindste i samlingerne af vokal kammermusik – forbeholder *aria*-betegnelsen til flerstrofede former. Men når man læser Mazzocchi's vedføjede bemærkninger til hans *aria*-fortegnelse, gående ud på, at han har anført blot »de mest kendte« (»le più conte«) arier (»La Catena d'Adone« blev opført først på året 1626 og blev først trykt i slutningen af året), og at der desuden findes mange andre »mezz'arie« spredt ud over operaen, »som bryder recitativets kedsommelighed« (»che rompono il tedio del recitativo«), forstår man, at *aria*-begrebet her ikke er sat i relation til spørgsmålet om eenstrofethed–flerstrofethed, men er opstillet som modbegreb til recitativ. Som sådant indbefatter begrebet altså, hvad der – uanset eventuel mangel på flere strofer – er formet à la *aria*-strofe eller fragmenter heraf (Mazzocchi's »mezz'arie«).

En sådan mere rummelig opfattelse af *aria*-begrebet vil – antagelig tilstrækkeligt retfærdiggjort ved en så autoritativ røst fra tiden selv – stedvis gøre sig gældende i de følgende betragtninger. –

I den arie-produktion, der blev sat i gang i Italien omkr. år 1600, og som meget snart antog helt overvældende dimensioner, var Venezia fra først af ikke deltager. Ganske vist har man dèr ikke været uden forbindelse med sagen, for af de mange trykte samlinger solosange, der udkom i Italien, blev de fleste trykt i Venezia, ligesom også operaer som f. eks. Agostino Agazzari's »Eumelio« (Rom 1606), Claudio Monteverdi's »L'Orfeo« (Mantova 1607) og Domenico Mazzocchi's »La Catena d'Adone« (Rom 1626) blev trykt dèr².

2. Agostino Agazzari, *Eumelio*. Venezia, Ricciardo Amadino, 1606 (Ekspl. Biblioteca S. Cecilia, Roma). Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*. Venezia, Ricciardo Amadino, 1609 (Facsimileudgave ved Adolf Sandberger, Augsburg, 1927). Domenico Mazzocchi, *La Catena d'Adone*. Venezia, Alessandro Vincenti, 1626 (Ekspl. Bibl. S. Cecilia, Roma).

Men først fra omkring 1620 bliver de venezianske komponister aktive, og da inden for den vokale kammermusik. Forinden havde der været publiceret enkelte samlinger af bl. a. Marc' Antonio Negri 1611, Alessandro Grandi (hvis *Cantade et Arie* 1620 er et genoptryk) og Monteverdi 1619³, men fra 1620'erne og op i 1640'erne publiceres der så en lang række trykte samlinger, komponeret af Carlo Milanuzzi, Guglielmo Miniscalchi, Giovanni Pietro Berti, Pellegrino Possenti, Martino Pesenti, Cherubino Busatti, Claudio Monteverdi, Giovanni Felice Sances, Giovanni Antonio Rigatti og Benedetto Ferrari – alle i kortere eller længere perioder aktive i Venezia⁴.

Omsider – d. v. s. op imod 1640 – træder Venezia så ind i operaens historie, og det for straks at erobre en position som førende opera-by. Som bekendt blev veneziansk offentlig opera startet 1637 af romerske komponister, hvis værker ganske vist ikke er bevaret for eftertiden – den første overleverede opera er venezianeren Francesco Cavalli's »Le Nozze di Teti e di Peleo« (»Tetis' og Peleus' bryllup«) 1639 – men en sammenligning med romerske operaer komponeret umiddelbart før og samtidig lader erkende de første venezianske operaers forbindelse med de romerske. En sammenligning med de mange samlinger solosange komponeret i Venezia i de to årtier før og i årene samtidig lader imidlertid erkende også en forbindelse til den side.

En betragtning af den venezianske arie til op imod 1650 må altså kræve opmærksomheden rettet mod både solosang-samlingerne og operaerne. –

Karakteristisk for de venezianske arie-samlinger fra 1620'erne til op i 1640'erne er, at den hos Caccini og komponisterne i det første par årtier af 1600-tallet så betydningsfulde gennemkomponerede sang kun er relativt sparsomt repræsenteret, ligesom forøvrigt selve betegnelsen »madrigal« for disse stykker er ved at forsvinde. Endnu i Busatti's samling 1638 findes ganske vist tre gennemkomponerede sange benævnt »madrigal«, men ellers er det betegnelser som *Partenza* (Afsked) og *Lamento* (Klage), man træffer for disse sparsomt forekommende kompositioner, altså titler, som direkte angiver indholdet af

3. Alle tre var ansat ved San Marco i Venezia, Negri som vicekapelmester 1612–20, Grandi som sanger 1617, som vicekapelmester 1620–27, Monteverdi som kapelmester 1613–43.

4. Af de for de flestes vedkommende sparsomt kendte biografiske data kan anføres: Milanuzzi var organist ved S. Stefano i Venezia 1623–30, Miniscalchi var kapelmester sammesteds 1622, Berti var sanger ved San Marco i Venezia, fra 1624 anden organist sammesteds, Possenti var antagelig præst og levede i det mindste indtil 1625 i Venezia, Pesenti levede i Venezia, hvor han stod i tjeneste hos visse *nobili*, bl. a. Nicolò de Rossi 1621–34, Busatti var organist ved S. Sebastiano i Venezia, Monteverdi var kapelmester ved San Marco i Venezia 1613–43, Sances virkede før 1636 som musiker bl. a. i Venezia, var derefter tilknyttet Wienerhofkapellet, Rigatti var efter 1637 sanger ved San Marco, Ferrari var fra 1637 til senest 1645 i Venezia som opera-manager, -librettist og -komponist.

I Knud Jeppesen, *La Flora*, København 1949, er af ovennævnte komponister repræsenteret Berti, Pesenti, Busatti og Sances med såvel strofiske *arie* som gennemkomponerede sange, alle fra 1630'erne.

den pågældende sangs tekst. Disse *partenze* og *lamenti*, der tekstligt er faste typer, er store monologer eller, om man vil, »scener«, helt på linie med tilsvarende monologtyper i samtidens operaer.

Også betegnelsen *Sonetto* for gennemkomponerede stykker træffes, altså en titel, der sigter ikke til tekstens indhold, men til dens strofe- og vers-form.

Endelig er betegnelsen *Cantata* benyttet – så vidt vides første gang i Grandi's genoptrykte samling 1620 (førsteudgaven kendes ikke). Også en »cantata« er en større form, tekstligt bestående af en række strofer, der oftest er komponeret som strofisk varierede, men som efterhånden i 1630-erne også kan fremtræde som gennemkomponeret form i en række indbyrdes kontrasterende afsnit.

I de venezianske arie-samlinger optræder disse større former som sagt mere sparsomt; det er den strofisk komponerede *aria*, der er langt den dominerende kategori, nærmere bestemt den uvarierede strofesang. Venezianerne foretrak altså den mindst subtile form, den, hvis udførelse ifølge Caccini's udtalelse nogle årtier tidligere først og fremmest bestemtes af musikken selv og ikke af tekstudlægningen, og hvis forudsætninger i 1500-tallet jo er den harmonisk og satsteknisk ukomplicerede, metrisk forholdsvis regelmæssige og formalt enkle *canzonetta* og *balletto*. Også i det venezianske operarepertoire slår denne smag for strofesangen af forholdsvis beskeden udstrækning og ukompliceret struktur stærkt igennem. Og endnu op mod 1650 og videre frem, da større udbyggede arieformer trænger frem, bevarer den sin sikre plads i operaen.

Betragtet under ét giver det venezianske *aria*-repertoire i tiden ca. 1620–50 et forbavsende righoldigt billede af, med hvilken individuel frihed og med hvilken sikker sans for musikalsk og retorisk effekt denne lille form er håndhævet, og samtidig kan aflæses den udvikling op mod den bredere udformede *bel canto*-arie, der tager sin begyndelse i disse årtier. –

Grundlaget for den musikalske *aria*-strofe i de mange venezianske arie-samlinger er i langt de fleste tilfælde en todelt form, oftest med de to dele adskilt med repetitionstegn og i nogenlunde symmetrisk balance – altså en formtype, der bygger direkte på den gamle *balletto*'s form, og det i langt højere grad end Caccini's *arie*. Hertil kommer, at et meget stort antal har refræn, et fænomen, der ligeledes viser hen til traditionen fra 1500-tallets former, såsom *villanella*, *canzonetta* og *balletto*⁵. Men også andre træk peger på denne tradition: Melodiforløbets hyppige opbygning ved transponeret gentagelse af samme lille rytmisk-melodiske frase, evt. som direkte sekvensdannelse, de relativt mange kadenceformler, refrænets hyppige udskillen ved særskilt behandling som f. eks. taktartskift ved refrænets indtræden.

Endelig kan noteres et træk som strofens afslutning med gentagelse af et eller flere af dens slutvers til samme musik, evt. varieret, en procedure, der er vel-

5. Eksempelvis kan anføres Cl. Monteverdi, *Canzonette a tre voci*, Venezia, Giacomo Vincenzi et Ricciardo Amadino, 1584 (nyudgave i *Tutte le opere di Cl. Monteverdi* ved Francesco Malipiero, 1926–42, vol. X), hvor ti af ialt tyve sange har refræn.

kendt gennem hele 1500-tallet, også i de mere prætentive former som madrigalen⁶, og som går igennem hele monodien lige fra dens første begyndelse, f. eks. Caccini's *Le Nuove Musiche*.

I den venezianske *aria* er denne gentagelse så at sige altid transponeret og derved førende forløbet tilbage til dets tonale udgangspunkt.

Et karakteristisk eksempel på en lille veneziansk *aria*, komponeret i begyndelsen af 1620'erne er »Rubinetti Lascivetti« i Carlo Milanuzzi's *Primo Scherzo delle Ariose Vaghezze*, Venezia, Bartholomeo Magni, 1622⁷ (nodeeksempel 1).

Til dem af de ovenanførte karakteristika, som kan registreres i arien (todelingen, repetitionstegnene, den transponerede gentagelse af åbningsformlen, den stadigt kadencerende bas, strofeslutningen med de tre sidste vers' transponerede gentagelse) kan føjes den aldeles regelmæssigt vandrende bas med udelukkende støttfunktion og endelig den lille udvidelse af strofens anden del i forbindelse med den transponerede gentagelse.

Dette sidste træk, en vis understregning af slutafsnittet, ses i adskillige venezianske arier, i en række tilfælde fremtræder det endda med en sådan styrke, at formens første del kan få karakter af et oplæg til dens anden del, som så udfoldes med en effekt, som kan gøre den til forløbets hovedanliggende. Eksempler kan træffes i snart sagt alle ariesamlinger, med særlig prægnans bl. a. i Giovanni Pietro Berti's *Cantade et Arie*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624 og samme komponists *Cantade et Arie*, sammesteds, 1627⁸. I »Da grave incendio oppresso« i 1627-samlingen (nodeeksempel 2) er proceduren ført så vidt som til en udformning af den musikalske strofes første del som regulært recitativ – i $\frac{4}{4}$ -taktart, recitativ-taktarten – og dens anden del som et bredt svunget arioso i tripeltakt. Herved er formningen à la *canzonetta*-strofe forladt til fordel for en formning à la recitativ/arie. Men uden rødder i 1500-tallets *canzonetta* er dette ikke. Eksempelvis kan anføres Monteverdi's *Canzonette a tre voci* 1584, hvor tre sange har slutafsnittet udskilt ved tripeltakt i kontrast til den forudgående dupeltakt. I alle tre tilfælde er det således udskilte parti refræn, og således er det også i Berti's »Da grave incendio oppresso«. Dette taktartskift er imidlertid ikke forbeholdt refrænarier, det er slet og ret en meget almindelig foreteelse i det venezianske *aria*-repertoire. Heller ikke udformes det nødvendigvis som i det anførte Berti'ske tilfælde à la recitativ/arie. Mindst lige så hyppigt er der tale om bibeholdelse af en *canzonetta*-agtig form, to- eller evt. tredelt, med slutafsnittet i afvigende taktart. Skiftet kan lige så vel være fra tripeltakt til dupeltakt som omvendt.

Men, hvordan det nu end er udformet, i mange tilfælde er virkningen umiskendeligt en fremhævelse, en understregning, af strofe-slutningen, enten i form

6. Som eksempel kan anføres den hyppige brug heraf i Cl. Monteverdi, *Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1587 (nyudg. i *Tutte le opere* – etc., vol. I).

7. Ekspl. Biblioteca Musicale »G. B. Martini«, Bologna.

8. Ekspl. af begge Bibl. Mus. »G. B. Martini«, Bologna.

af en bred tripeltakt-arios udklang, hvortil yderligere tjener de transponerede gentagelser af slutverset eller -versene eller dele heraf, eller en retorisk pointering af slutverset eller -versene i mere eller mindre recitativisk udformning efter et forudgående tripeltakt-ariost forløb.

Denne effektfulde måde at koncipere en musikalsk strofe på er et typisk træk i den venezianske *aria*-komposition.

Berti's »Da grave incendio oppresso« er et eksempel på en særlig konsekvent udformning af dette princip, først og fremmest i kraft af den rent recitativiske udformning af dupeltakt-afsnittet og den deraf flydende ekstra stærke kontrast mellem dette og det ariose slutafsnit.

»Da grave incendio oppresso« er på ialt fire strofer à otte vers, af hvilke de to sidste vers er knyttet sammen ved rim til en slutcouplet, som i de tre første strofer er enslydende, altså refræn, medens slutstrofens slutcouplet afviger herfra, altså ikke er refræn. Følgelig har Berti komponeret denne slutstrofe-couplet anderledes end refræn-couplet'en i de tre forudgående strofer, nemlig som recitativ. Men for at give dette den rette retoriske effekt har Berti komponeret de to forudgående vers som tripeltaktarioso, altså anderledes end de tilsvarende vers i de forudgående strofer. Ydermere er i de tre første strofes bredt strømmende tripeltakt-refræn ikke det andet refrænvers' slutord taget med i frasegentagelserne, men er sparet op til en dupeltaktig slutkadence.

I Berti's to samlinger findes adskillige eksempler på linie med den her anførte *aria*. Interessant nok var to af de således komponerede tekster i 1627-samlingen (heraf »Da grave incendio oppresso«) publiceret allerede to år forinden i Pellegrino Possenti's *Accenti Pietosi*, Venezia, Bartholomeo Magni, 1625⁹, komponeret efter nøjagtig de samme principper. Blot har Possenti i »Da grave incendio oppresso« forsynet hele slutstrofen med ny musik, en fremgangsmåde demonstreret allerede i en af Caccini's ti *arie* i *Le Nuove Musiche* 1602.

Efter de principper, som er demonstreret i de to anførte eksempler, udvikler den venezianske *aria* sig stort set op igennem 1620–30'erne, naturligvis med talløse muligheder for varianter og blandinger af de to typer – de valgte eksempler er blandt de mest rendyrkede. Begge typer dyrkes af samtlige *aria*-komponister, med overvægt til den ene eller anden type alt efter samlingens ophavsmand.

Medens Berti's samlinger således viser en favorisering af den type, som lige er demonstreret, har Milanuzzi i sine – syv overleverede samlinger fra årene 1622–1635 – oftere holdt sig tættere op ad *canzonetta*-typen. Som det ses bl. a. i hans *Settimo libro delle Ariose Vaghezze*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1630, og i hans *Ottavo Libro delle Ariose Vaghezze*, sammesteds, 1635¹⁰, forekommer fremhævelse af slutafsnittet ved taktartskift mindre hyppigt end hos Berti, de bredt udformede refræner kun i enkelte tilfælde og recitativ slet ikke. Mi-

9. Ekspl. Bibl. Mus. »G. B. Martini«, Bologna.

10. Ekspl. af begge Bibl. Mus. »G. B. Martini«, Bologna.

lanuzzi's melodiske kurver er normalt bygget op med sekvensarbejde ofte i form af kæder af kadenceringer, formerne er langt overvejende todelte med repetitionstegn ca. midtvejs, hvortil kan føjes, at det satstekniske forhold mellem bas og cantus ofte er mere intrikat end hos Berti, idet Milanuzzi ikke sjældent etablerer en tætført kanon mellem de to stemmer, hvorimod bas-imitation hos Berti er sjælden og kun af højest beskeden udstrækning, i reglen i form af en lille for-imitation på tre-fire toner som igangsætning af en ny cantus-frase.

Milanuzzi's formning synes således alt i alt mere rent musikalsk-teknisk og -formalt orienteret end tekstligt influeret. Iøvrigt har ni af 1630-samlingens to-ogtyve *arie* betegnelsen »balletto« og een »gagliarda«, medens der i 1635-samlingen ikke forekommer nogen dansebetegnelse.

Bemærkes bør, at i denne sidste samling er tripeltakt-arien kommet i overtal, og til forskel fra 1630-samlingen træffes her i en del tilfælde koloratur, altid udformet som motivsekvenser og normalt forbeholdt tripeltakt-ariene. –

Som repræsentanter for 1630'ernes *aria*-produktion skal yderligere anføres Martino Pesenti og Cherubino Busatti.

I Pesenti's *Arie a voce sola*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1633, og *Arie a voce sola*, sammesteds, 1636¹¹, er refræn-arien totalt dominerende. Canzonetta-balletto-traditionen viser sig i træk som den praktisk taget gennemførte opdeling i repetitionsafsnit, i afsnittenes hyppige opbygning af kortere kadenceperioder og i den for mange ariers vedkommende fastholdte rytmeformel gennem et helt afsnit.

Men nok så interessant er, at Pesenti i langt de fleste arier har udhævet slutafsnittet ved taktartkontrast til den forudgående del af forløbet, og da næsten altid som tripeltakt-parti efter dupeltakt, og at han i en del af disse tilfælde viderefører den praksis, som kunne iagttages i det foranstående Berti-eksempel, d. v. s. med dupeltakt-partiet formet som recitativ og tripeltakt-partiet som et ved transponerede frasegentagelser udbredt arioso. Hvor dupeltakt-partiet ikke har udpræget recitativkarakter, d. v. s. hvor det har den gængse vandrebas i fjerdedelsnoder og evt. tillige en mere motivisk udformet cantus, er frasen umiddelbart foran tripeltakt-partiet formet som recitativ, af kort udstrækning og med virkning af direkte oplæg til arioso-partiet – et, som det kan synes, bagatelagtigt træk, men et karakteristisk udtryk for den foran påpegede tendens hos de venezianske komponister til at give formen en effektfuld udklang, og et træk, som man møder igen i mangfoldige venezianske opera-rier fra det følgende årti. I disse opera-rier, som oftest i tripeltakt, er – som forlængst iagttaget af adskillige forskere – recitativindslag i den ariose strøm en hyppig foreteelse; hertil kan føjes, at stedet for den slags recitativ-indslag i ellers gennemførte tripeltakt-rier hyppigst er netop foran strofens slut-afsnit, med virkning af en vis henholden før den strømmende slutfrase – en karakteristisk veneziansk gestus.

11. Ekspl. af begge Bibl. S. Cecilia, Roma.

Et eksempel fra Pesenti's 1633-samling skal bringes (nodeeksempel 3).

»S'io son dolente« er på ialt tre strofer à seks vers, af hvilke de to sidste er rimforbundet til en slutcouplet med det sidste af versene som refræn (tekstligt let varieret stroferne imellem). I den musikalske strofe er repetitionstegnets skillelinie trukket foran slutcouplet'en – som taktartskiftets i Berti's »Da grave incendio oppresso« – medens taktartskiftet hos Pesenti først sætter ind med andet coupletvers (= refrænverset) og første coupletvers er recitativ – i dette tilfælde meget kort. –

En bemærkelsesværdig version af den her demonstrerede type med arios fremhæven af slutafrsnittet findes i Pesenti's 1633-samling. Den pågældende *aria's* strofer er på otte vers med de fire sidste som refræn. Pesenti har komponeret strofens første fire vers som et kortfattet recitativ, de første to refrænvers som en bred tripeltakt-*chaconne* med ialt syv præsentationer af basformlen (heraf de tre sidste transponeret en kvart op) og de to sidste refrænvers som et afsluttende dupeltaktigt arioso.

Chaconnens opdukken i en *aria* bør noteres. Ganske vist dyrkes *ostinato*-komposition både med *chaconne*formlen og den trinvis faldende *passacaglia*-formel¹² i Venezia netop fra og med 1630'erne, men normalt kun i de større gennemkomponerede »cantata«-mæssige former (bl. a. i et af de få stykker i Pesenti's 1633-samling, der ikke er en *aria*, og i flere tilfælde i Giovanni Felice Sances' samling *Cantade*, Venezia, 1633). Pesenti's *chaconne-aria* understreger den snævre forbindelse, der er mellem cantaten og den *aria*-type, der er formet mere eller mindre som recitativ med slut-arioso. –

Busatti's *Arie a voce sola*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1638¹³, har på visse punkter væsentligt andre træk end Pesenti's to samlinger. Refræn-arien er en undtagelse, ligeså det ellers så yndede taktartskift ved strofens andet, evt. tredje, afsnit og den bredere udformning af strofeslutningen ved tekstgentagelser. Og det er ikke, fordi teksternes strofeform er principielt anderledes end Berti's, Milanuzzi's og Pesenti's, alle ariernes strofe (undtagen een arie) har f. eks. den velkendte rimforbundne slutcouplet. Men Busatti har hyppigst fordelt tekststrofens vers med nogenlunde lige mange til hvert af den musikalske strofes afsnit, der oftest er to i en mere eller mindre symmetrisk form. I nogle tilfælde udgøres slutafrsnittets tekst af strofens slutcouplet. Hvor strofeslutningen er mere udbredt, er det hyppigst med en koloratur i den afsluttende frase. Koloratur er, bortset fra Milanuzzi's 1635-samling, en sjælden foreteelse i de hidtil nævnte samlinger, altdominerende er den syllabiske melodik. Syllabisk affattede er også langt overvejende Busatti's arier, men koloratur gør sig dog stedvis bemærket, og da i reglen henlagt som sluteffekt. Ægte recitativ forekommer ikke, og kun meget få steder recitativpræget melodik med tonegentagelses-

12. Cf. Bjørn Hjelmberg, *Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli i Natalicia Musicologica Knud Jeppesen*, København 1962, p. 186.

13. Ekspl. Bibl. S. Cecilia, Roma.

deklamation og da karakteristisk nok som oplæg til den pointerede slutfrase.

I Busatti's melodik fornemmes som helhed ligesom et større åndedrag, den fra så mange venezianske arier kendte tætte kadenceperiodisering præger kun et mindretal af Busatti's, i flere af hans arier er der kun egentlig kadencerings som slutning på hvert hovedafsnit. Til udspændingen af de melodiske buer benytter han i udstrakt grad sekvensering ikke blot af små motiver, men af større fraser – ikke nødvendigvis knyttet til tekstgentagelse – ligesom han i sin formopbygning kan genoptage stof ved at lade en tidligere i strofen bragt karakteristisk frase glide effektivt ind i forløbet senere hen. Karakteristisk er også hans aktivisering af *basso continuo*, dels i form af imitation af cantus, dels i form af løbende bas i sekvenskæder, mens cantus pauserer eller dvæler på lange toner, en teknik, der bliver en yndet manér også i opera-arien (nodeeksempel 4).

Hvad der i det foranstående har været fremført som bemærkelsesværdige træk ved Busatti's arier, er vidnesbyrd om, at den venezianske *aria* i sit udviklingsforløb nu befinder sig i den fase, som kan karakteriseres med betegnelsen »bel canto«-stilen. En bekræftelse herpå giver de to næste samlinger, som skal omtales her, nemlig Benedetto Ferrari's *Musiche e poesie varie a voce sola*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1641, og Giovanni Antonio Rigatti's *Musiche diverse a voce sola*, sammesteds, 1641¹⁴.

I det principielle afviger disse to samlingers arier ikke fra Busatti's, forskellen består først og fremmest i, at de viderefører med større konsekvens de Busatti'ske tendenser.

I Ferrari-samlingen er tripelaktarien blevet eneherskende (kun een *aria* er i dupeltakt), taktartskift forekommer kun i et par arier og da som recitativ-oplæg til slutafsnittet. Til trods for bevarelsen af den traditionelle, praktisk taget symmetriske, todelte form – altid med repetitionstegn midtvejs – har Ferrari's arier meget lidt tilbage af denne forms oprindelige balletto-canonetta-træk. I endnu højere grad end i Busatti's arier har de kortåndede regelmæssige kadenceperioder vejet pladsen for de lange fraser, sekvenserende motiv- og frasegentagelser med eller uden tilsvarende tekstgentagelse bliver et foretrukket middel til udformningen af de lange perioder, og ikke sjældent munder ved periodeslutninger den syllabiske melodik ud i koloraturpassager, disse oftest motivisk udformet. Af den oprindelig beskedent dimensionerede canonetta-strofe er nu blevet en bredt strømmende arie. Det rytmiske forløb er karakteristisk ved den relativt hyppige forekomst af courante- og sarabandemæssig punktering af tripeltaktens første eller andet taktslag, et rytmeforløb, der dog stedvis brydes af tekstdeklamatorisk motiveret rytme og af koloraturer. I højere grad end hos Busatti er *basso continuo* blevet cantus' koncerterende partner, dels med imitatoriske fraser og motiver, dels – og især – med motiviske passager under langt udholdt cantus-tone.

Den som nodeeksempel 5 bragte *aria* består af tre strofer à otte vers, de to

14. Ekspl. af begge Bibl. Mus. »G. B. Martini«, Bologna.

tekststrofehalvdele ender med et enslydende vers, hvad den musikalske strofe – som normalt – følger op med enslydende musik hertil. Dette slutvers danner i begge strofehalvdele tyngdepunktet, takket være de talrige transponerede gentagelser.

At musikalsk gentagelse imidlertid ikke er uløseligt knyttet til tekstgentagelse, viser anvendelsen af en så karakteristisk frase som den, der er benyttet til tredje vers »ne mai fù ne sarà« takt 5–7 og til gentagelsen af fjerde vers' begyndelse »o felice colei« takt 10–12; frasens indbygning i fjerde vers' brede udformning (og ottende vers') er rent musikalsk motiveret.

Bemærkes bør ariens åbningsfrase: En karakteristisk formel, der standser op på en halvslutning (takt 3), en musikalsk åbningsgestus uden hensyn til verset, der herved bringes til standsning og først fuldføres med en koloratur som svar på den under cantus' lange liggetone udspillede bas-passage.

Selv om Ferrari's arier unægtelig gør indtryk af primært at være rent musikalsk konciperet, er hensynet til teksten dog ikke negligeret. Den netop anførte cantus-dvælen, understreget af samtidig livligt koloreret bas, er placeret på det centrale ord »amor«. Den højst placerede frase i arien har som tekst det lidenskabelige udbrud »o felice colei«, med »o« på højtonen, som åbning af det brede slutversparti i de to strofehalvdele; de to korte vers, der åbner anden strofehalvdel efter repetitionstegnet, og som er ensbyggede og sammenknyttede ved rim, er knyttet tilsvarende sammen musikalsk ved andet vers' sekvens af første vers. Og endelig er den detailrytmiske udformning mange steder nøje tilpasset hensynet til talesprogets lange og korte stavelser, således at den med punkt forlængede første eller anden tone i tripeltakten falder på en lang stavelse og den følgende til ottendedel reducerede tone på en kort som i ordene »fido« og »regno«, eller omvendt i de optaktige ord »felice« og »colei«, hvor samtidig det indledende »o«-udbrud forlænges behørigt. –

~~Rigatti's tripeltakt arier har i alt væsentligt de samme træk som Ferrari's.~~*) sige alle de i disse årtier dyrkede formtyper. Af samlingens femten numre er ikke mindre end seks store gennemkomponerede former – to *Cantade*, hvoraf en strofisk varieret, en *Sonetto*¹⁵, en *Lamento*, en *Dialogo* og en stor scene fra Battista Guarini's pastoraledrama »Il pastor fido« (1590) – de øvrige ni er *arie*, heraf fem tripeltaktige og fire dupeltaktige. Refræn-arien er i modsætning til i Ferrari's samling langt i overtal – syv af de ni arier. I samtlige arier er bevaret den traditionelle todeling, markeret ved det obligate repetitionstegn.

Rigatti's tripeltakt-arianer har i alt væsentligt de samme træk som Ferrari's. I eet tilfælde har han imidlertid grebet til den recitativ/arioso-type, som blev demonstreret ved omtalen af Possenti, Berti og Pesenti. Denne type findes kun i eet tilfælde i Busatti's samling og slet ikke i Ferrari's. Sammenstillingen recitativ/arioso er i deres samlinger forbeholdt de store gennemkomponerede former, ligesom iøvrigt i Rigatti's samling. Som eksempel på en Rigatti-aria skal

15. Cf. B. Hjelmberg op. cit. p. 186 fodn. 12.

*)

Rigatti's samling, der udkommer samme år som Ferrari's, præsenterer så at

imidlertid denne i hans samling enestående *aria* bringes, da den giver god oplysning om den mere dramatisk konciperede del af veneziansk ariekomposition her omkring 1640 (nodeeksempel 6).

»Filli sento vicine« består af tre strofer à syv vers, strofens tre sidste vers er refræn. Foran refrænet er indskudt nødråbene »aiutami, soccorrimi«, af virkning som recitativ-oplæg til refrænet (jvnfr. Pesenti's arie nodeeksempel 3) omend i tripeltakt. Refrænversene er komponeret som tripeltakt-arioso, strofens første fire vers som recitativ.

En sammenligning med Berti's fjorten år tidligere, i 1627, publicerede »Da grave incendio oppresso« er oplysende (se nodeeks. 2).

De to tekster er af samme indholdstype, kendt fra talløse sange lige siden Caccini's dage, nemlig elskerens anråben den elskede om »pietà«. Berti's recitativ viser endnu forbindelsen med den tidlige monodi, en rytmisk rolig recitation, domineret af tonegentagelse og meget beskeden melodisk bevægelse, over en harmonisk lige så rolig bas uden anden funktion end den at støtte recitationen. Respekten for tekstens vers- og strofebygning viser sig i recitativafsnittets opdeling i tre jævnbyrdige fraser, hver indbefattende et verspar og hver afsluttet med kadence og rytmisk opstandsning. Rigatti's recitativ er melodisk og rytmisk langt stærkere bevæget – her gælder det først og fremmest hensynet til tekstens indhold – ligesom også bassen er stærkt aktiviseret og dermed det satstekniske spil mellem cantus og bas blevet et førsterangsmiddel til tekstudlægning – således ved »lungo«, hvis tonelængde i cantus udmåles anskueligt af bassens samtidige skalapassage, og ved »l'hore del mio morir«, hvis tragik indskærpes ved den trinvis faldende række sekstakkorder med dissonerende septimforudhold.

Imidlertid er den harmoniske grundstruktur af åbningsfrasen hos Berti og Rigatti den samme, idet bassen begge steder, efter indledende dvælen i tonika-planet, bringer det trinvis faldende mol-tetrachord, mundende ud i frygisk halvslutning på dominanten – en basformel, der bliver rent ud dominerende i 1630–40'erne, ikke mindst som arie-åbning – som det ses i utallige venezianske opera-rier (jvnfr. også den ovenfor citerede Ferrari-*aria*) – og som ostinatoformel i de årtiers »aria sopra il passacaglio«, hvis teksttype hyppigst er *lamento*. Men den forskellige udnyttelse af denne harmoniske grundstruktur hos de to komponister er oplysende: Hos Berti blot et alment akkordfundament uden spændingsforhold til cantus, hos Rigatti en slags »lamento«-citater, kendt som sådant efter 1630'ernes *lamento*-præstationer af f. eks. Pesenti, Sances og Monteverdi.

I forhold til Berti's noble recitation er Rigatti's recitativ en teatralisk deklamation lige fra den imponerende åbningsgestus' oktavgang til slutningens opskruede gentagelser af »lungo«, som derved forlænges yderligere for endelig, efter denne henholdende spænding, at bringe det medynkvækkende »martir« som et effektivt udråbstegn.

Også i det afsluttende tripeltakt-afsnit, som i begge arier tekstligt er refræn og musikalsk virker som tyngdepunktet, viser karakteristiske forskelle sig. I begge benyttes teknikken med stadige transponerede og varierede gentagelser af vers og dele af vers til opbygning af store melodiske kurver. Hos Berti udfolder disse sig så at sige som ren musik i en bred melodisøs strøm, igangsat med perioden indtil halvslutningen og pauseindsnittet takt 14, hvorpå begyndelsen gentages og videreføres ubrudt med en »fortspinnung« ved de stigende gentagelser af »con largo humore« for at føres til ende i en elegant kurve »Dunque occhi miei —«, som munder ud i den retorisk virkningsfulde recitativkadence »che lo dimanda il core«. Det musikalske udtryk udfoldes alene i cantus, idet bassen udelukkende er harmonisk støtte, og ved – bortset fra de forekomende kadenceformler – kun at bringe akkordskift på de betonedede taktslag fremhæver bassen yderligere cantus' letflydende tripeltaktige strømmen, er forstådt på linie med hovedparten af Ferrari's *aria* »Il più fido di me« og adskillige andre Ferrari-arianer og de øvrige Rigatti-arianer af mindre dramatisk tilsnit end den foreliggende. I denne Rigatti-arie's tripeltakt-afsnit spiller den dramatiske deklamation imidlertid en mærkbar rolle, den melodiske strøm i cantus gennembrydes af pauser ved de indledende udbrud »aiutami, soccorrimi« og tilbageholdes ved igangsætningen med begyndelsesordet »mà« – opstandsning på dette »men« er traditionel i tidens musik og er direkte overtaget fra italiensk talesprog – og hen mod slutningen gennembrydes cantus' forløb af længere pauser til bassens imitationer. Men selv hvor cantus-forløbet ikke brydes eller opholdes, har det snarest karakter af at være sammensat af små deklamationsfraser, disse oftest gentaget transponeret – heftigt stigende ved udbruddet »che vana pietà« takt 10–12, gradvis synkende ved det smertelige »prima del mio languir« takt 14–17. Disse deklamationsfraser er imidlertid indordnede i en stor melodisk bue spændende fra »mà« takt 10 til det kadencerende »morir mi få« takt 18, et forløb, i hvilket bassen deltager komplementærritmisk og sekvenserende.

Til forskel fra Berti's procedure gentages nu (fra takt 20) hele dette refrænafsnit transponeret, udvidet og – mod slutningen – stærkt varieret, hvorved iøvrigt Rigatti's tripeltakt-afsnit bliver ca. dobbelt så langt som Berti's. Af særlig betydning er i gentagelsen den ændrede version af »prima del mio languir – —«, dens transponerede gentagelse i højere leje og dens udvidelse med bassens for-imitationer.

Første fremførelse af tripeltakt-refrænet – fra »mà« takt 10 – bevæger sig tonalt fra d til g, anden fremførelse – fra takt 20 – bevæger sig fra g til ariens åbningstoneart c. Dette fænomen, transponeret – og evt. som i dette tilfælde tillige varieret og udvidet – gentagelse af en aries slutafsnit bør noteres. Det bliver fra midten af 1640-erne og videre frem i århundredet et af de karakteristiske formprincipper i den venezianske opera-arie. Sat på en enkel bogstavformel kan det udtrykkes ABB_1 , en formel, som dækker den foreliggende

Rigatti-arie. Spiren til dette formprincip ligger i den allerede fra monodiens begyndelse og før den tid praktiserede gentagelse af slutfrasen, et fænomen, der blev omtalt ved præsentationen af Milanuzzi og demonstreret i den dér bragte *aria* »Rubinetti Lascivetti«. –

Samme år som Ferrari og Rigatti publicerede deres samlinger, opførtes i Venezia følgende operaer: Francesco Paolo Sacrati's »La finta pazza«, Claudio Monteverdi's »Il ritorno d'Ulisse in patria« og Francesco Cavalli's »La Didone«. Siden 1637, da veneziansk opera blev et offentligt anliggende, havde en anelig række værker været opført. Til de nævnte komponistnavne kan føjes Francesco Manelli og Benedetto Ferrari. Overleveret er imidlertid som bekendt ingen opera af Manelli, Ferrari og Sacrati, af Monteverdi kun to af hans sidste værker, men til gengæld en meget lang, kun stedvis brudt, række af Cavalli's operaer gennem ca. tre årtier. Af de lidt senere indtrædende komponister har overleveringen kun begunstiget Marc' Antonio Cesti, som debuterer 1649, men hvis operaproduktion for venezianske scener imidlertid er begrænset til blot et par stykker, medens hans øvrige operaer er komponeret for andre italienske byer og – især – Wien.

Cavalli debuterer 1639 og er i det første årti af sin virksomhed Venezias dominerende operakomponist. Jeg har andetsteds skitseret en oversigt over visse karakteristiske træk ved Cavalli's opera-rier fra dette årti¹⁶ og skal i det følgende – som afslutning på de nærværende betragtninger – blot give meddelelse om enkelte fænomener i denne arieproduktion¹⁷ i relation til de i ovenstående oversigt omtalte repræsentative venezianske arie-samlinger fra 1620'erne til o. 1640.

I forhold til 1630'ernes *aria*-komponister kan Cavalli som *aria*-komponist til en begyndelse tage sig ret beskeden ud. *Dramma per musica*'s gamle recitativ-tradition behersker hans første operaer bl. a. derved, at ikke få af deres libretto-oplæg til flerstrofet *aria*-komposition er komponeret som recitativstrofer enten med ny cantus over nogenlunde samme – statiske – bas for hver strofe, d. v. s. som strofisk varieret recitativ, eller som helt igennem forskellige recitativstrofer, eller med blot en enkelt af tekststroferne komponeret som kantabil *aria*-strofe, de øvrige som recitativstrofer. Flertallet af librettoens flerstrofedele former er nu imidlertid komponeret à la *aria*, langt overvejende af yderst beskeden omfang, komponeret så at sige vers for vers og uden tilnærmelse til en satsteknisk, melodisk og formal udbygning som den, der kan iagttages eksempelvis hos Ferrari og Rigatti. Specielt debutværket »Le nozze di Teti e di Peleo« forekommer i betragtning af tidspunktet for dets tilblivelse – 1639 – lidet avanceret. Librettoen er domineret af store *ballo*- og ensembleoptrin, og de dertil hørende *aria*-strofer er komponeret i *balletto*-maneren med danseag-

16. Bjørn Hjelmberg, *Aspects of the Aria* etc. *Natalicia Musicologica* Knud Jeppesen, København 1962, p. 173–198.

17. Samtlige i det følgende omtalte værker af Cavalli er overleveret i manuskript i Con-tarini-samlingen i Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

tige rytmer, hyppig brug af hemioldannelser og temmelig regelmæssig metrik. Melodien er så temmelig uprægnant og den forekommende sekvensteknik stedvis særdeles mekanisk.

I den følgende opera, »Gli amori di Apollo e di Dafne« 1640, er melodik'en håndhævet med væsentligt større sikkerhed, og visse karakteristiske formale og tekniske træk begynder at gøre sig bemærkede, bl. a. ABB-formning, fremhævelse af slutafsnittet ved taktartskift eller ved recitativ-oplæg, forekomst af ostinatoteknik og ariens åbning med en mere eller mindre sluttet formel. Tripeltakt-ariene frigør sig fra det rent *canzonetta*-agtige og antager indenfor formens beskedne rammer deklamatoriske og melodiske træk af mere »veneziansk« type.

Udviklingslinien gennem Cavalli's operaer er imidlertid bugtet, indtrykket er, at værkerne fra hans første periode hver for sig favoriserer forskellige form-elementer. I »La Didone« 1641 er overraskende mange af librettoens *aria*-former komponeret recitativisk. De ariemæssigt komponerede former er små, den syllabiske melodik's fraser har ofte præg af recitativvendinger blot i tripeltaktrytme¹⁸. Men tendensen til pointering af strofeslutningen er steget, og særlig karakteristisk er, at næsten alle arier åbner med en melodisk formel over trinvis faldende bas-tetrachord, evt. varieret, oftest i mol og afgrænset fra det følgende med et større eller mindre rytmisk indsnit – som iagttaget i Ferrari's ovenfor citerede arie, hos Cavalli blot mere lakonisk og skarpt afgrænset. Ydermere vinder ostinato-arien nu terræn. I »Gli amori« var den lanceret, men kun med den pågældende *aria*'s strofegyndelse som ostinato, med mol-tetrachordet som basformel. I »La Didone« forekommer tre ostinato-ariere, alle over tetrachordformlen med kromatisk udfyldning, og kun i den ene er den regelmæssige ostinato-procedure forladt i strofeslutningen, hvor tekststrofens slutcouplet er komponeret som recitativ, men dog med bassen som kromatisk udfyldt tetrachord, blot i forlængede nodeværdier qua recitativbas.

Til de fire næste operaer – een om året 1642–45 – har Cavalli som librettist haft Giovanni Faustini. Faustini's forkærlighed for refrændannelser har givet sig udslag dels i et stort antal refræn-ariere, dels i adskillige refrænagtige gentagelser af små versgrupper undervejs i librettoens forløb. Dette fik indflydelse på den musikalske formning. Det fra de tidligere venezianske *aria*-samlinger velkendte effektivt fremhævede refræn i ariestrofens slutning bliver nu karakteristisk. Men også et nyt træk kommer til, nemlig da capo-formningen, som har sammenhæng med refrænforekomsterne. Dette forhold, da capo-formningens tiltagende hyppighed samt udviklingen af ABB-proceduren til et princip af stor formal betydning gennem de fire operaer, er skitseret i førnævnte artikel »Aspects of the Aria . . .«, hvortil her skal henvises.

Også ostinato-tekniken udvikler Cavalli gennem disse fire operaer, i »L'Ormino« 1644 resulterende bl. a. i en mægtig »lamento«, hvori formlen, som er

18. Et eksempel er bragt i *Aspects of the Aria* etc. p. 189–191.

mol-tetrachord plus slutkadence, med hver af de fire tetrachordtoner, omspillet til et tre-toners trinvis faldende motiv, optræder tredive gange, stedvis afbrudt af »frit« tripeltakt-arioso og recitativ; ydermere krydses forløbet fire gange af et refræn over ostinatoformlen.

Interessant er her den motivsekvenserende udformning af tetrachordet, en »musikalisering« af den oprindelige enkle lamentobas-struktur.

I »La Doriclea« 1645 findes hele fem ostinato-arian, een flerstrofet og fire eenstrofede, alle med »fri« strofe-afslutning. Foruden tetrachordet som basformel er her også anvendt dets »omvending«, trinvis stigende kvint. Af speciel interesse er en arie, som, faldende i fire afsnit i hver sit tonale plan, bringer bas-formlen – trinvis stigende kvint med afsluttende første-trin – et par gange i hvert afsnit, altså utransponeret ostinat inden for afsnittet, og derpå transponeret i forhold hertil i det næste afsnit. Formprincippet må karakteriseres som »transponeret ostinato«. Men også på anden vis giver ostinatoelementer sig til kende i disse operaers arier, ikke blot i anvendelse af regulære lamentoagtige fragmenter i en del ariers forløb, men også i den tiltagende anvendelse i en arie af en basfrase af kortere eller længere udstrækning dukkende op undervejs i forskellige tonale planer. Hvor dette princip realiseres på den måde, at basfrasen optræder som fundament i *basso continuo*- eller orkester-mellemspil undervejs i ariens forløb – en procedure, der slår igennem i de følgende operaer – skimter man i en sådan arie forbindelsen med senere tiders »koncert-ritornel«-form.

Igen en anden udformning ses i de tilfælde, hvor samtlige ariens formled er en række mere eller mindre ordrette transpositioner af dens første led, hvor altså også cantus så at sige er »transponeret ostinato«. Disse forskellige versioner af ostinatoagtig teknik spiller en betydelig rolle i de to operaer, der – efter en overleveringslakune på tre år – følger »La Doriclea«, nemlig »Il Giasone« 1649 og »L'Orimonte« 1650. For »Il Giasone«s vedkommende kan specielt fremhæves et par store orkesterarian med ritornelagtige mellemspil samt en lamento-agtig *basso continuo*-arie formet efter den ovenomtalte »Doriclea«-aries transponerede ostinato-princip.

En friere version af typen med transpositioner af første formled ses i den lille arie fra »L'Orimonte«, der bringes som nodeeksempel 7.

Arien består af to strofer à fem vers, hvoraf første og femte vers er identiske, tekststrofen er altså en rammeform, hvilket naturligvis har medført en dertil svarende musikalsk rammeform med identitet mellem rammeversene, altså en a b a-form. Andet og tredje vers er direkte kædet sammen, fjerde vers er komponeret som en ordret transposition af tredje vers – hvilket svarer til de to tekstvers' parallelle udsagn. Men herudover er tillige rammeversene og tredje-fjerde vers musikalsk enslydende bortset fra deres første fire toner. Med undtagelse af andet vers' igangsætning af formens b-afsnit – »s'un baccio le dico tall'hora ch'io vò« – er altså alle fraser næsten gennemført ordrette transpositioner.

Karakteristisk for bassen er den dominerende rolle, det trinvis faldende tetrachord spiller – her, ligesom i den førømtalte »Ormindø«-lamento, med hver af tetrachordets toner som begyndelsestonen i et lille trinvis faldende tretoners motiv, hvorved formelen er udbygget til en sekvensrække, afsluttet med kadence. Da formelen foruden at danne bas til de udholdte cantustoner i de fire enslydende fraseslutninger ydermere bringes to gange i træk – i indbyrdes oktavtransposition – som efterspil, bliver dens ostinatoagtige effekt mærkbar. –

Den fremtrædende rolle, ostinato-elementer spiller i arien op mod og omkring 1650, er udtryk for den betydning bassen har fået som den strukturelle basis for arieformningen i det hele taget. Tendensen til anvendelse af mere eller mindre stereotype basformler er til stede allerede i de første operaers arier; formlerne er dér enkle, kortfattede og på typisk måde anvendt specielt i åbningen af de enkelte formled. I de sidstanførte operaers arier kan de udstrækkes til hele leddet og kan gennemsyre det samlede arie-forløb. En sammenligning mellem den lille *aria* »Non fù natural vento« fra »La Didone« 1641¹⁹ og den netop anførte »La bella mia Donna« fra »L'Orimonte« giver klare fingerpeg om den melodiske, bas-strukturelle og formale udvikling der har fundet sted i Cavalli's venezianske *aria*-komposition gennem 1640'erne.

19. *Aspects of the Aria* etc. p. 189–191.

EKSEMPLER

I nedenstående eksempler er for overblikkets skyld versene markeret med skillestreger i teksten, ligesom tekstgentagelser er indklammede. Ligeledes er noder og fortegn i klamme forfatterens tilføjelser.

Eks. 1.

Carlo Milanuzzi: Primo Scherzo delle Ariose Vaghezze -- a voce sola --
Venezia, Bartholomeo Magni, 1622, pp. 4-5.

Rubinet-ti / Lasci-vetti / ch'adorna-te / l'odo-rate / Dohi lab-bia-mo-ro - se /

Che dan fuore / si ca-more / voci va-ghe pie-to - - se (che dan fuore si amore voci

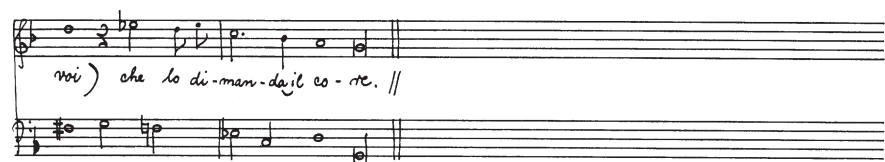
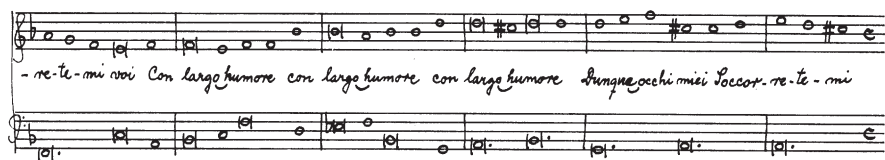
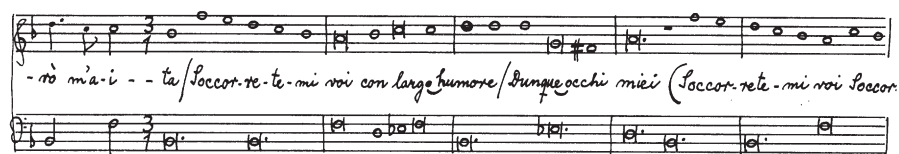
va-ghe pie-to - - se.) //

Eks. 2.

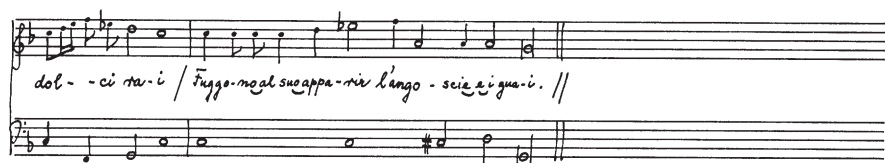
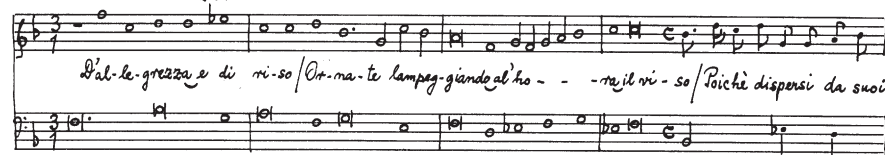
Giovanni Pietro Berti: Cantade et Arie ad una voce sola --
Venezia, Alessandro Vincenti, 1627, pp. 5-8.

de grave incendio op-presso / Chiamo soccor-soe la pietà-te in-ro-co- / & in suon funesto a

spesso / Bida il cor palpi - tando al foco al fo-co — / & bench'ar-da mia ori-ta / In vi-vo andar nessun pe-



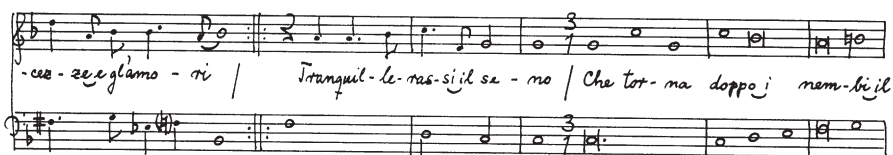
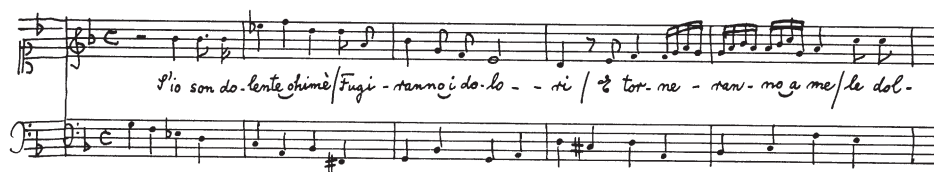
Fine de l'ultima Stanza.



Eks. 3.

Martino Pesenti: Arie a voce sola --

Venezia, Alessandro Vincenti, 1633, pp. 7-8.



Ciel se-re-no (Che torna doppoi membi che tor-na doppoi mem-bi il
Ciel se-re--no il ciel il ciel se-re--no.)

Eks. 4.

Cherubino Busatti: Arie a voce sola --

Venezia, Alessandro Vincenti, 1638, pp. 31-32.

U-di-te o belle sfere (H-di-te o belle sfere) del ciel de la mia be-a /
lu-ci splenden-ti sì ma pe-rò re-re / ch'im lin-guaggio d'a-mor / à mi
di-ce il mio cor / mi-ra-te mi pu-pil-le / Ca-re del fo-co
mio fiam-me fa-vil-le / Ac-ciò ch'ài lu-mi'

(ac-cio ch'ai lumi) de vo-stri be-glier-dor l'al- - -

- ma con-su-mi.

Eks. 5.

Benedetto Ferrari: Musiche e Poesie varie a voce sola --
Venezia, Bartolomeo Magni, 1641, pp. 8–9.

Il più fi-do di me/nel gran Regno d'a-mor cer- - to

non è/me mai fù ne sa-rà (ne mai fù ne sa-rà) o fe-li-ce co-lei che

mà-me-rà (che ma-me-rà o fe-li-ce co-lei o fe-li-ce co-lei che

mà-me-rà che m'ame-rà) / che si può de-si-

- ar/di più dolè in-a-mar / che puro af-fat-to e schiet-ta le al-tà

(a)

8 (che puro affetto e schietta le al - tà) / o fe - li - ce co - li (o fe - li - ce co -

8 - lei) che m'a - me - - rà (che m'a - me - - rà o fe - li - ce co - lei o fe - li - ce co -

8 - lei che m'a - me - rà ————— che m'a - me - rà.) //

Eks. 6.

Giovanni Antonio Rigatti: Musiche diverse a voce sola --
Venezia, Bartolomeo Magni, 1641, pp. 28–29.

8 Fi - li sento rici - ne / l'ho - re del mio mo - ri - è giun - to al suo confi - ne / il mio lun - - gho

8 (il mio lun - - gho il mio lun - - gho) mar - ti / a - iu - ti mi soccorri - mi / mà che

8 ra - ma pie - tà (che vana pietà) / se con gla' - iu - ti suoi / prima del mio languir (del mio lan -

-guir) mo-rir (mo-rir) mi fa (mà che vana pie-tà che vana pie-tà che vana pie-tà
 -tà se congla'-iu-ti suoi prima del mio languir mo-rir mi fa prima del
 mio languir mo-rir mo-rir mo-rir mi fa.) ||

Eks. 7.

Francesco Cavalli: *L'Orimonte*, atto III, scena 5, *Lisi*.

Libr.: *L'Orimonte* Drama per Musica del Nicolo Minato.

Venezia, 1650, pp. 77–78.

Ekspl. Bibl. Marciana, Venezia.

Part.: Bibl. Marciana, Venezia. Ms. Ital. IV, 366 (9890), pp. 110 v – 111 v.

La bella mia donna mi burla ogni dì (mi burla ogni dì) / s'un braccio le dico tall' hora ch'io
 nò / se sono d'ap-presso mi di-ce di nò (nò nò mi dice di nò) / se stò da lon-
 -ta-mo mi di-ce di sì (sì sì mi di-ce di sì) / da bella mia donna mi
 burla ogni dì (mi burla ogni dì) ||