

# Die "Perfidia" - ein wenig beachteter Baustein barocker Gestaltung

Autor(en): **Giegling, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3**

Band (Jahr): **2 (1974)**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835389>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Die «Perfidia» – ein wenig beachteter Baustein barocker Gestaltung

FRANZ GIEGLING

Der Terminus «Perfidia» ist erst wieder durch ein Autograph Giuseppe Torellis im Archivio San Petronio in Bologna aufgetaucht. Er steht auf zwei Blättern einer autographen Partitur und auf von Kopistenhand geschriebenen Stimmen, die drei solcher Stücke, eben Perfidien, ausmachen.

Untersucht man «Perfidia» vom Sprachlichen her, so kommt man vom Lateinischen und Italienischen zunächst auf die deutsche Übersetzung «Treulosigkeit», in älterer Bedeutung aber auch auf «Hartnäckigkeit», namentlich über das Verbum «perfidiare»<sup>1</sup>.

Musikalischerseits hält *Sébastien Brossard* in seinem «Dictionaire de musique» (1703) den Ausdruck wohl als erster fest und definiert: «PERFIDIA. Veut dire proprement, PERFIDIE, Déloyauté, Infidélité, &c. mais dans la Musique, il veut dire *Ostination*, c'est à dire une *affectation* de faire toujours la même chose, de suivre toujours le même dessein, de continuer le même mouvement, le même Chant, le même Passage, les mêmes figures de Nottes, &c.»<sup>2</sup> Daraus übersetzt *Johann Gottfried Walther* (Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732): «*Perfidia* [ital.] *Perfidie, Déloyauté, Infidélité* [gall] heißet sonst Untreue; aber in der Music bedeutet es so viel, als *Ostination* d. i. eine *Affectation* immer einerley zu machen, und immer seinem Vorhaben nachzugehen, einerley Gang, einerley Melodie, einerley Tact, einerley Noten, u.s.f. zu behalten.»<sup>3</sup>

1 Eine spezielle Bologneser Übersetzung von «Perfidia» lautet auf «Figurine, die Blei in den Füßen hat und sich daher aus jeder Lage wieder aufstellt» (Stehaufmännchen).

2 Zitiert nach der 3. Aufl. Amsterdam o. J. [1707?].

3 Die bei Brossard, Walther, Mattheson (Vollkommener Kapellmeister) u. a. folgende Erklärung von «Contrapunto perfidiato» geht auf Angelo Berardi, *Documenti Armonici*, Bologna, Monti 1687, zurück. Berardi gibt im 1. Buch Beispiele von rhythmisch gleichförmigen Kontrapunkten. Seine Erklärung (S. 18) «Perfidia nella Musica s'intende continuare un passo à capriccio del Compositore» zielt auf die Erfindung geeigneter Gegenstimmen im Rahmen seiner Kontrapunktlehre.

Der Anfang einer Perfidia von Giuseppe Torelli sei nachfolgend abgedruckt:

Ein weiteres Stück von 29 Takten zitiert Francesco Vatielli <sup>4</sup>, der Beginn eines dritten Stücks steht im Artikel «Perfidia» in *MGG* <sup>5</sup>.

Die Form einer solchen Perfidia ist sehr einfach: über einem gehaltenen Baß (Streichinstrument und Orgel *tasto solo*) vollführen zwei Soloviolen verschiedene sich imitierende Figurationen. Das Prinzip ist derart anspruchslos, daß man ohne weiteres annehmen kann, die Perfidia sei oft improvisiert worden.

Die Perfidia ist nicht an eine bestimmte Position innerhalb einer Sonate oder eines Konzerts fixiert. Sie kann zu Beginn stehen, wie z. B. in Corellis Triosonate op. 3 Nr. 12, wo sie sich zudem im selben Satz zweimal in modifizierter Form wiederholt. Sie kann sich aber auch im Verlaufe eines Satzes entwickeln, wie z. B. in der «Sonata a 6 con Tromba» von Domenico Gabrielli (im Archivio San Petronio Bologna). Schließlich steht in Giuseppe Torellis Concerto grosso op. 8 Nr. 3 gegen Ende des Schlußsatzes eine Perfidia von 10 Takten als letztes Solo.

Die Perfidia braucht keineswegs immer zwei Violinen zu beanspruchen. Sie zeigt ihren Charakter auch mit nur einem Instrument, wie z. B. im 1. Satz der «Idea Seconda» von Giuseppe Valentinis *Idee per camera* op. 4 (Roma s. a.). Hier werden

<sup>4</sup> Francesco Vatielli, *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927, 230 f.

<sup>5</sup> *MGG* Bd. 10, Sp. 1046.

zwei siebentaktige Perfidien, einmal auf der Tonika, das zweite Mal auf der Dominante stehend, von drei herkömmlich gestalteten Grave-Partikeln umrahmt und zu einem fünfteiligen Satz gefügt. Ähnlich verfährt Corelli im 1. Satz seiner Triosonate op. 1 Nr. 9. Beide Beispiele zeigen eine «mosaikartige» Gestaltungsweise, wie sie Michael Talbot <sup>6</sup> für den konzertierenden Allegro-Satz beschreibt.

Aus diesem Sachverhalt gewinnt man den Eindruck, daß ein wohl zunächst improvisiertes Element in die Form der Sonate oder des Konzerts eindringt. Die perfidiaartigen Einschübe bereichern die herkömmliche Form der Kirchensonate. Die gebundene, kanzenenartige Schreibweise wird durch die freie, toccatenhafte Form abgelöst. Während früher die *Sonata a quattro* oder *a cinque* aus der Folgerichtigkeit der fugierend oder imitierend einsetzenden Stimmen ihre treibende Kraft der Fortspinnung bezog, sucht nun vor allem das Konzert aus perfidiaartigen Teilen die Kraft zur Fortschreitung zu gewinnen. Es versteht sich von selbst, daß die Perfidia bloß die Bewegung erzeugende Urform sein kann; sie wird später zu weit differenzierteren Spielfiguren ausgestaltet, die vornehmlich den solistischen Partien überbunden werden.

Wie lange die Perfidia als Baustein barocker Gestaltung nachwirkt, können wir z. B. bei J. S. Bach beobachten. Man sehe sich daraufhin die Takte 5—9 (und die Parallelstellen T. 39—43, 95—99) des Eingangschores der Kantate *BWV 214* «Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!» <sup>7</sup> an, oder die ersten 5 Takte der Kantate *BWV 205* «Zerreiße, zersprenge, zertrümmere die Gruft» <sup>8</sup>.

Daß die Perfidia andererseits die spätere Solistenkadenz oder die virtuose Nebenform des Capriccio (bei Locatelli, Tartini u. a.) angeregt hat, dürfte nicht zu übersehen sein, wenn sie sich damit auch formal in anderer Richtung entwickelt hat.

<sup>6</sup> Michael Talbot, «The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century», *ML* 52 (1971), 8 ff. u. 159 ff.

<sup>7</sup> *NBA* Serie I, Bd. 36, 91 f.

<sup>8</sup> *NBA* Serie I, Bd. 38, 3 f.



