

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 3

Wolfgang Osthoff

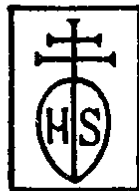
Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

WOLFGANG OSTHOFF

Monteverdistudien I

DAS DRAMATISCHE SPÄTWERK
CLAUDIO MONTEVERDIS



1960

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

© 1960 by Hans Schneider Verlag in Tutzing
Druck: Josef Deschler, München 5
Printed in Germany

MEINEN ELTERN

I N H A L T

| | Seite |
|--|-------|
| Vorwort | 9 |
| A. Einleitung | 11 |
| B. Vorstufen | 21 |
| I. Il Combattimento di Tancredi e Clorinda | 23 |
| II. Die Scherzi musicali von 1632 | 32 |
| C. L'Incoronazione di Poppea | 51 |
| I. Die Funktion des Instrumentalen in der Incoronazione | |
| a) Die reinen Instrumentalstücke | 53 |
| b) Der Ostinato als Sinnträger im musikalischen Drama | 63 |
| c) Nicht-ostinate Motive als dramatische Sinnträger | 69 |
| II. Die dramatische Singstimme über dem neutralen Gerüst | |
| a) Gehende Bässe | 72 |
| b) Das Schlußduett I: Der Quartbaß | 77 |
| III. Die geschlossene musikalische Anlage von Einzelszenen | |
| a) Das Schlußduett II: Die Da-capo-Anlage | 90 |
| b) Die Anlage der Szenen I,4; II,3; II,6 und II,13 | 92 |
| c) Die choreographische Anlage der Szene III,8 | 114 |
| d) Die Klanggliederung der Szenen I,3; I,10 und III,7 | 120 |
| IV. Der dramatische Gesang Monteverdis als Typus | |
| a) Textdeutende Figuren und Personencharakteristik | 125 |
| b) Musikalisches Nachvollziehen des Satzes | 132 |
| c) Die eigenständig musikalische Gebärde | 140 |
| V. Zusammenfassende Bemerkungen über die Incoronazione und über musikalisches Theater | 153 |
| D. Die Echtheitsfrage des Ritorno di Ulisse in Patria | 179 |
| I. Die Quellenlage | 181 |
| II. Instrumentale Elemente | 183 |
| III. Die Anlage der Szenen | 190 |
| IV. Der Gesangstypus des Ritorno | 197 |
| E. Interpretation | 207 |
| I. Vorbemerkung | 209 |
| II. Tempo und Proportionen | 211 |
| III. Die gedruckten Bearbeitungen der Incoronazione | 220 |
| IV. Beispiele | 234 |
| Bibliographie und Erklärung einiger Abkürzungen | 261 |
| Namen- und Sachregister | 265 |

VORWORT

Die vorliegenden Studien versuchen, Claudio Monteverdi von zwei Seiten zu beleuchten: von seinem Werk und von seiner Auswirkung her. Die verschiedenen Ausgangspunkte bedingen verschiedene Methoden, die sich jedoch im Ergebnis treffen. Die entscheidende Begegnung mit Monteverdis „*Incoronazione di Poppea*“ wurde mir durch meinen Vater in seinen Vorlesungen zur Geschichte der Oper vermittelt. Fragestellung und Methode verdanke ich meinem Lehrer, Professor Thrasybulos G. Georgiades, der mit stetiger Anregung und Anteilnahme die Arbeit über das dramatische Spätwerk Monteverdis förderte. Dieser erste Teil meiner Studien wurde 1954 als Dissertation bei der Universität Heidelberg eingereicht. Er ist für die vorliegende Druckausgabe weitgehend modifiziert worden. Notwendig wurde vor allem eine Kürzung der Partien, die ich in der Zwischenzeit unter Heranziehung neuer Quellen völlig umgearbeitet und erweitert als selbständige Aufsätze vorgelegt habe; ferner eine gewisse Umdisposition des zeitgenössischen Vergleichsmaterials, die sich aus der zweiteiligen Anlage der Studien ergab. Schließlich wurde die neueste Literatur eingearbeitet.

Der zweite Teil der Studien — über die Schule Monteverdis — beruht auf Forschungen, die ich in den Jahren 1955—1957 auf Grund eines Stipendiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft unternahm. Da ein geringerer Teil des während dieser Zeit gesammelten Materials dem ersten Band eingefügt wurde, ist es mir bereits hier eine angenehme Pflicht, der genannten Institution sowie allen im Verlauf der Arbeit zitierten Bibliotheken für ihre großzügige Hilfe aufrichtig zu danken. Verpflichtet bin ich weiterhin Dr. Irmgard Bengen, Dr. Ernst Waeltner und Dr. Frieder Zamminer für kollegiale und freundschaftliche Unterstützung bei der Durchsicht und Korrektur des Manuskriptes und der Druckfahnen. Vor allem aber danke ich meiner Frau für die sorgfältige Herstellung der Notenbeispiele.

Sollte über die Verschiedenartigkeit des Ansatzes hinaus eine gewisse Diskrepanz zwischen den beiden Teilen der Studien bemerkt werden, so möge man es dem Verfasser nachsehen, daß er den unbefangenen Charakter seines ersten Buches nicht nachträglich verschleiern wollte.

A.

Einleitung

Kaum eine Musikerpersönlichkeit aus älterer Zeit hat in den letzten Jahrzehnten die musikalische Welt so in ihren Bann gezogen wie Claudio Monteverdi. Seit den Tagen Carl von Winterfelds im Blickfeld der musikwissenschaftlichen Forschung, ist Monteverdi im 20. Jahrhundert unmittelbar wirksam geworden: das Lebenswerk schöpferischer Musiker wie G. Francesco Malipiero und Carl Orff ist ohne ihn nicht denkbar. Diese beiden historischen Faktoren der Monteverdi-Erneuerung, die musikwissenschaftliche Forschung und die sich an Monteverdi entzündende Komposition, haben aus ihrer jeweiligen spezifischen Problemstellung heraus unser heutiges Monteverdi-Bild entscheidend bestimmt und vor allem eine gewisse Rangordnung der sich bei Monteverdi ergebenden und zu behandelnden Fragen gleichsam von selbst geschaffen.

Wie im allgemeinen der Historismus des 19. Jahrhunderts seine entscheidenden Impulse aus der deutschen romantischen Bewegung gewonnen hat, so verdankte auch die musikhistorische Forschung Impuls und lebendigen Maßstab dem unmittelbaren Erlebnis der romantischen Musik ihrer Tage. „Die Bewegung, die Wagner schuf, greift selbst in das Gebiet der Erkenntnis über: ganze zugehörige Wissenschaften tauchen langsam aus jahrhundertalter Scholastik empor. Ich hebe, um ein Beispiel zu geben, mit Auszeichnung die Verdienste Riemanns um die Rhythmik hervor, des Ersten, der den Hauptbegriff der Interpunktion auch für die Musik geltend gemacht hat . . .“ (Nietzsche, Fall Wagner 11). Aus der eigenen Entstehungsgeschichte der Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts ergeben sich somit zwei Gesichtspunkte, die ihr Monteverdi-Bild und ihre Monteverdi-Forschung bestimmten. Vom Gesichtspunkt der ihr selbst bedeutsamsten *Gattung* her mußte sie den *Opern*komponisten Monteverdi in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellen. Mit ihrer romantisch-positivistischen *Methode* mußte sie Monteverdi in einem bestimmten historischen *Entwicklungsvorgang* sehen. So entstand in ihrem geschichtlichen Bewußtsein die Reihe Monteverdi — Gluck — Wagner. Um Monteverdi in dieser Reihe Gewicht zu geben, mußte man ihn zum Opernreformer umdeuten, was er niemals gewesen ist. Die zunächst geringe Kenntnis der Musik um 1600 erlaubte es, Monteverdi mit der Florentiner Camerata in eins zu sehen, und ermöglichte so dies Bild. Es brachte mit sich, daß der Orfeo als das dramatische Hauptwerk Monteverdis angesehen und auch als erstes seiner Werke 1881 durch Robert Eitner im Neudruck vorgelegt wurde¹⁾. Einerseits stand er dem Florentiner Programm zeitlich nahe, andererseits entsprach sein mythologischer Text dem Begriff von Erhabenheit und Größe, den man mit der Reformoper verband. Schließlich konnte die bedeutende Rolle seiner Instrumentalmusik als früher Vorbote

¹⁾ Publikation X.

der Prinzipien von „Oper und Drama“ erscheinen. Nicht als ob man an den Spätopern vorbeigegangen wäre, dazu war diese Zeit zu gewissenhaft und fleißig, und es ist das bleibende Verdienst Hugo Goldschmidts, die *Incoronazione di Poppea* mit leichten Kürzungen wieder zugänglich gemacht zu haben. Aber schon der Titel ihrer Veröffentlichung — Studien zur Geschichte der italienischen Oper II — zeigt, als was man sie sah: als Verbindungsglied zwischen römischer und venezianischer Oper. Das war das persönliche Forschungsgebiet Hermann Kretzschmars, der denn auch die erste Untersuchung über die *Incoronazione* anstellte. Bezeichnenderweise steht in ihrem Mittelpunkt der Text. Wenn auch die Dichtung Busenellos Kretzschmar „sitlich durchaus nicht befriedigt“ und er die „Blindheit gegen das dramatisch Notwendige“ anprangert, so sieht er in der *Incoronazione* doch einen Fortschritt gegenüber dem Orfeo, in dem „Monteverdi in der musikalischen Individualisierung der Personen Alles schuldig bleibt“. So mißt Kretzschmar den moralischen Gehalt der *Incoronazione* am Orfeo, während er die Neuerung ihrer Kunstmittel in dem Fortschritt zur venezianischen und neapolitanischen Oper hin sieht. Obwohl Kretzschmar die *Incoronazione* für die bedeutendste Oper hält, die wir aus dem 17. Jahrhundert besitzen, und obwohl Goldschmidt von dieser Auffassung her Einzelurteile Kretzschmars revidiert, hat die wissenschaftliche Zwiespältigkeit dem Spätwerk gegenüber trotz weiteren liebevollen Eindringens bis heute in der Forschung latent weitergewirkt. Das zeigt sich noch in der relativen Kürze, mit der die neueren Gesamtdarstellungen Monteverdis von Redlich und Schrade das Werk behandeln. Erst in letzter Zeit scheint sich hier ein Wandel anzubahnen. Claudio Sartori setzt in seinem mit Enthusiasmus geschriebenen Büchlein einen neuen Akzent: „... intanto l'Incoronazione di Poppea rimane muta per il pubblico e Monteverdi e tutta la sua vita inutili. Perché la Poppea è il coronamento dell'opera del Monteverdi. E' la sua conclusione. Se non si afferra il suo messaggio non si afferra nemmeno il significato della sua creazione, l'importanza del Monteverdi nel mondo dell'arte“ (S. 13). Doch auch hier bleibt es bei der in diesen Sätzen implizierten Forderung, Monteverdi als Gesamterscheinung gegenüber eine neue Haltung einzunehmen, indem man die *Incoronazione* in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Zwei andere bei Abschluß der ersten Fassung der vorliegenden Arbeit herausgekommene Untersuchungen schaffen hierzu wesentliche Voraussetzungen, in erster Linie Anna Amalie Aberts gründliches Werk „Claudio Monteverdi und das musikalische Drama“ (Lippstadt 1954), das unter Heranziehung eines imponierenden Quellenmaterials in Absicht und Methode gewissermaßen den Abschluß der älteren Opernforschung auf diesem Gebiet bildet. A. A. Aberts Anliegen ist es, eine Gesamtdarstellung des ersten Halbjahrhunderts der italienischen Oper zu geben, in der Monteverdi wohl herausgehoben, aber doch organisch eingegliedert erscheint. Die wesentlichsten Ergebnisse der Untersuchung betreffen Geschichte und Wandel der Librettistik, der Rang von Monteverdis Musik wird — wie

schon von Kretzschmar — vor allem in ihrer Fähigkeit zur Charakterisierung gesehen. Die Anlage des Abertschen Werkes bringt es mit sich, daß in erster Linie das Monteverdi mit seiner Zeit Verbindende zur Darstellung kommt. Vollends im stilistischen Gesamtbild der venezianischen Oper geht Monteverdi bei S. T. Worsthorne auf (*Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Oxford 1954). Es erhebt sich aber die Frage, ob ein musikalisches Eindringen nicht weiter führen kann als zu der Feststellung, daß wir in der *Incoronazione* weniger Instrumentalmusik und Chöre und mehr geschlossene Nummern im Sinne der Arie haben als im *Orfeo*, und daß Monteverdi ein genialerer Musiker war als Cavalli und seine Zeitgenossen. Mit anderen Worten handelt es sich um die Frage, ob Monteverdis Musik der *Incoronazione*-Stufe als Sprache einen eigenen Charakter hat, der sie sowohl von der Musiksprache der *Orfeo*-Stufe als auch von der Musiksprache der folgenden venezianischen Epoche grundsätzlich unterscheidet.

Monteverdis Musik der *Incoronazione-Stufe*: es kann kein Zweifel bestehen, daß die Problematik der *Incoronazione* ebenso für das Madrigalwerk der letzten Jahrzehnte Monteverdis gilt. Schüchterne Wiederbelebungsversuche des Monteverdischen Madrigals machen denn auch in den meisten Fällen beim Beginn des Continuumadrigals halt. Wohl gibt es auch auf diesem Gebiet eindringliche Darstellungen, vor allem in Redlichs Madrigalwerk, ebenfalls bei Schrade, der auch die innere Zusammengehörigkeit von später Oper und spätem Madrigal richtig sieht. So schreibt er über den 8. Madrigalband: „As a presentation of human passions and an example of the humanization of music, the eighth book sums up Monteverdi's art . . . Whatever the music dramas may have presented in the way of human passions, they cannot have differed greatly from the human tones of the madrigalesque drama (S. 335) . . . all his compositions were dramatic in the last analysis, whether they were madrigals, operas, or even religious music in the modern form . . . Just as the *Orfeo*, though a music drama, was prepared for by the madrigals, so there is nothing in the two last dramas that was not anticipated in Monteverdi's madrigalesque composition“ (S. 345). Doch auch bei der Befassung mit dem Madrigalwerk waltet mehr die Liebe des Spezialforschers als ein konkreter Gesichtspunkt für die Erkenntnis des späten Satzes. Der wohl für lange Zeit erste Kenner dieses Gebietes, Alfred Einstein, scheidet bei Monteverdi scharf zwischen Ausläufern des a-cappella-Madrigals und Stücken, die „belong to the new concerto-like chamber music . . . They begin the history of a new form, which ends only with the chamber duets of Agostino Steffani, Handel, Clari, and Padre Martini“. So ist für Einstein Monteverdi „ . . . a man of destiny in the history of music, in an even more fatal sense than Beethoven is . . . The urge to outdo his predecessors sweeps him onward, just as it does Beethoven when he measures himself against Haydn and Mozart, except that Monteverdi lacks Beethoven's exuberance. There is something demonic in him, something bent on destruction . . .“ (S. 864 und 853).

Nachdem die allgemeinen Text- und Gattungsfragen der *Incoronazione* seit Kretzschmar und Goldschmidt immer wieder ausführlich behandelt wurden und in A. A. Aberts Buch ihre zusammenfassende Darstellung gefunden haben, ist es das Ziel der vorliegenden Untersuchungen, vom Einzelnen der Satztechnik ausgehend Monteverdis späte Musiksprache in Oper und Madrigal unter einheitlichem Gesichtspunkt zu sehen und als vom Früheren und Späteren unterschiedenes eigengewichtiges Phänomen zu deuten. Ein einführender Forscher wie Domenico de' Paoli²⁾ sagt über die *Incoronazione*: „Ma non è più il ‚recitativo‘ diciamo così ‚fiorentino‘, non è ancora la melodia a periodi simmetrici: è una specie di ‚arioso‘ libero che si modella sulla parola con una fedeltà ed al tempo stesso una libertà grandissima, e che lega e serve di trapasso fra le arie, le canzoni, i duetti con una tale sapienza che mai si ha l'impressione dell'episodio o del frammentario: l'opera appare come un blocco unico“. Was in diesen Formulierungen mehr als Eindruck gegeben wird, wollen unsere Untersuchungen satztechnisch bewußt machen. Da es hier mehr auf den Ansatzpunkt zu einer konkreten Anschauung, als auf deren umfassende Anwendung auf das gesamte Spätwerk ankommt, steht die Oper Monteverdis durchaus im Mittelpunkt unserer Betrachtung. Sie ist die reinste Entsprechung unserer These, daß der späte Monteverdi den menschlichen Affekt als Gebärde verwirklicht, nachdem ihn das späte Madrigal (Marenzio, Gesualdo) und auch die *Camerata* und selbst noch der *Orfeo* als seelische Bewegung eingefangen hatten. Ist somit eine Abgrenzung zum Früheren vollzogen, so liegt in der These selbst schon die Abgrenzung zum Späteren. Auch die Musik nach Monteverdi ist Affektverwirklichung, aber wieder mehr als seelische Grundhaltung denn als umgrenzte leibhafte Gebärde und dramatisches Gebärdenspiel. Was diese spätere Musik von der Epoche vor dem Spätwerk Monteverdis unterscheidet, ist die beherrschende Stellung des Instrumentalen, damit aber die unwiderrufliche Abkehr vom musikalischen Nachvollziehn der unmittelbaren Wortwirklichkeit, des Wortes als Klang und rhythmischer Gebärde. Der späte Monteverdi, wie übrigens auch Schütz, hat noch dies unmittelbare Verhältnis zum Wort, das Instrumentale gibt seiner Musiksprache die Beweglichkeit und die eigentlichen metrischen Voraussetzungen, um den Affekt als Gebärde zu verwirklichen, aber es verselbständigt sich nicht im späteren Sinn. In Konsequenz dieser Anschauungen von seinem Spätwerk können wir Monteverdi zwar nicht mit empirischer Beweisführung — als nachweisbaren Einfluß — aber in einem inneren Sinn als den Begründer einer spezifisch italienischen musikalischen Theaterhaltung ansehen. Ein Pergolesi mag nichts von ihm gewußt haben, ein Verdi mag über ihn gedacht haben³⁾, was er will: in ihrem Besten sind sie Geist von seinem Geist. Es ist nicht Aufgabe der Einleitung, für die Richtigkeit dieser Thesen zu argumentieren. Sie mußten schon hier aufgestellt

²⁾ Claudio Monteverdi, Milano 1945, S. 322.

³⁾ Vgl. Brief vom 5. X. 1887. Werfel-Ausgabe, S. 331.

werden, um die Anlage unserer Untersuchungen zu rechtfertigen. Sie beschäftigen sich mit Monteverdis Spätoper, meinen aber *mutatis mutandis* ebenso das späte Madrigalwerk, das in Einzelfällen herangezogen wird. Das *Combattimento di Tancredi e Clorinda* und die *Scherzi musicali* von 1632 werden als prototypische Vorstufen behandelt. Die Einbeziehung der geistlichen Werke unterblieb nicht nur aus äußeren Gründen, sondern auch, um die Darstellung nicht mit den speziellen Fragen der Liturgie und Kirchenmusik zu überlasten. Die Probleme liegen hier wohl ähnlich wie bei Oper und Madrigalwerk. Das verdeutlichen die Worte des größten Kenners dieses Gebietes: „Es ist schwer, eine befriedigende Erklärung für dieses Phänomen schöpferischer Bewußtseinsspaltung und einer dauernden Ambivalenz des Stils in einem bestimmten Schaffenskreis Monteverdis zu finden.“⁴⁾

Es ist heute keine Monteverdi-Wissenschaft mehr denkbar, die nicht von dem unmittelbaren Erlebnis seiner Musik und vom praktischen Umgang mit ihr ausginge. Dies ist nicht nur die Forderung einer umfassenderen Musikwissenschaft, sondern vor allem die Konsequenz aus den entscheidenden Fakten der Monteverdi-Geschichte in den letzten Jahrzehnten. Wenn es erlaubt ist, von einer Monteverdi-Renaissance zu sprechen, so geben dazu nicht die Leistungen der Wissenschaft, sondern die Taten einiger zeitgenössischer Musiker die Legitimierung. Ungeachtet aller Wertungen ist es für uns entscheidend, daß nicht nur ein Werk wie das Carl Orffs, sondern damit auch eine ganze Richtung junger Musik und junger musikalischer Anschauung nicht ohne Monteverdi denkbar ist. Hier werden Bestrebungen wirksam, die nicht zu verwechseln sind mit den antiquarischen, dilettantischen oder geschmäckerlichen Bemühungen um „alte Musik“, die der Verlebendigung alles Großen in der alten Musik nur im Wege stehen⁵⁾. Orffs Weg aus der geistigen, materiellen und soziologischen Problematik der heutigen Musikverhältnisse führt ihn immer wieder zum Theater. Allein dies würde ihn nicht von Anderen unterscheiden. Was er sucht, was er als Gegengewicht gegen eine diffizil und fragil gewordene, überentwickelte Operntradition braucht, sind die Archetypen des Theaters: Sophokles, Mysterienspiel, Volksstück, Renaissance-Trionfi, Shakespeare (nicht der des Hamlet oder des Sturms, sondern der des Sommernachtstraums) und . . . Monteverdi. Und hier sind es folgerichtig der Orfeo, die Arianna und der zeitlich ihnen zugehörige *Ballo delle Ingrate*, die Orff in sein Werk einbezieht, nicht die auf eine spätere Tradition hinweisende *Incoronazione*. Kann uns somit die neue Musik auch keine Antwort auf unsere das Spätwerk betreffenden Fragen geben, so ist doch die Fragestellung durch sie nicht nur bedeutend erweitert, sondern überhaupt

⁴⁾ Redlich, Monteverdi 1949, S. 133. Vgl. zur geistlichen Musik Monteverdis meinen Aufsatz „Monteverdi-Funde“, S. 269—280.

⁵⁾ Leider mußte man in dieser Hinsicht mit August Wenzingers Orfeo-Aufführung (Hitzacker 1955, Langspielplatte: APM 14057/58) wieder einen entschiedenen Rückfall erleben.

erst mit lebendigem Sinn erfüllt worden. Die eigentliche Aufgabe heißt nicht mehr nur: Monteverdi erkennen, sondern vor allem: Monteverdi verwirklichen, d. h. ihn zum Klingen und zum Spiel zu bringen. Wir führen daher unsere Untersuchungen über die Echtheitsfrage des Ritorno hinaus und erörtern historisch und praktisch die Frage nach der Verwirklichung dieser Musik. Damit ergibt sich gleichsam von selbst eine Skizze der Geschichte der Monteverdi-Interpretation, soweit diese im Druck zugänglich ist. Hier könnte ein Einwand laut werden. Wenn wir die entscheidende Seite der Beschäftigung mit Monteverdi in der musikalischen Verwirklichung selbst sehen, warum geben wir dann eine Abhandlung mit wenigen Interpretationsbeispielen und nicht eine praktische Neubearbeitung? In diesem einen Fall muß die Antwort vorweggenommen werden: weil es dem Geist dieser Musik widerspricht, wenn man ihre Verwirklichung verbindlich fixiert und sie aufführungsfertig präsentiert. Eben darum kann eine noch so wissenschaftliche Ausgabe nicht lebensfähig sein, weil sie im Kern unhistorisch ist, ja sein muß, indem sie etwas, das — nur als Gerüst aufgezeichnet — in der jeweils improvisierten Verwirklichung lebt, das zu seiner Zeit nicht einmal gedruckt wurde, in eine ihm fremde Form des So und nicht Anders zwingt und damit gewissermaßen eine Verwechslung der Aggregatzustände vollzieht. Worauf es vielmehr ankommt, ist die Vermittlung der Haltung dieser Musik, ihres Geistes, aus dem heraus eine jeweilige Aufführung historisch verantwortet, aber bewußt individuell möglich wird. Ein solches Anliegen ist ebenso historisch, wie es der heutigen Musiksituation pädagogisch entspricht. Denn so wenig es darauf ankommen kann, diese Opern als Fertigfabrikat durch die Repertoires unserer heutigen Massentheater zu jagen, so sehr sehen wir in der durch den geforderten hingebungsvollen Einsatz erzwungenen Beschränkung auf einen kleinen und übersehbaren Kreis verantwortungsvoller Interpreten und Zuhörer den fruchtbaren Ansatzpunkt zu einer verloren gegangenen Geltung und geistigen Wirksamkeit der Musik überhaupt.

H. F. Redlich⁶⁾ hat in prinzipieller Form drei Forderungen heutiger Monteverdi-Forschung umrissen: 1. wesentliche Beiträge zur musikalischen Textkritik, 2. aufführungspraktische Lösungen, 3. Einordnung von Monteverdis Musik als Teil ihrer künstlerischen Epoche in all ihre historischen Stilzusammenhänge. In Anbetracht des philologisch nicht einwandfreien Zustandes der Malipieroschen Gesamtausgabe ist ein Zurückgehen auf die Quellen wünschenswert, oft unerläßlich. Den vorliegenden Untersuchungen liegt deshalb im Fall der *Incoronazione* neben Benvenutis Facsimile-Ausgabe des venezianischen Manuskriptes auch das neapolitanische Manuskript zugrunde, das von Anfang bis Ende mit Band XIII der Gesamtausgabe verglichen wurde⁷⁾.

⁶⁾ Aufgaben und Ziele der Monteverdi-Forschung, *Die Musikforschung* IV 1951, S. 319.

⁷⁾ Ein im Anhang meiner maschinenschriftlichen Heidelberger Dissertation gegebenes Verzeichnis der Corrigenda berichtigt die Fehler von GA Band XIII. Hier-

Mit diesen textkritischen Untersuchungen hängt die Frage nach der Bedeutung des neapolitanischen Manuskriptes der Oper zusammen, die ich in zwei Aufsätzen⁸⁾ dahingehend zu beantworten versuchte, daß ich das Manuskript für eine aus Venedig stammende⁹⁾ Abschrift der Monteverdischen Erstfassung mit einigen fremden Zusätzen halte. In ähnlicher Weise befassen sich zwei weitere Aufsätze mit Quellenlage und Werkgeschichte des Ritorno di Ulisse in Patria¹⁰⁾. Alle diese Arbeiten betreffen in erster Linie Textkritik und Datierungsfragen und beleuchten von dieser Seite her die eigenartige Problematik des dramatischen Spätwerkes von Monteverdi. Im übrigen möchte ich der Philologie hier nicht übertriebene Wichtigkeit beimessen. Quellenvergleich, Textkritik geben den Grundansatz für alle Erforschung älterer Musik bis zum 16. Jahrhundert einschließlich. Ihnen diese Stellung auch noch für die Monteverdi-Zeit zuzugestehen, hieße unsachgemäß verfahren. Nicht daß hier ein weniger strenges Forscherethos zu walten hätte, aber das Hauptgewicht hat sich zur Interpretation verlagert. Für sie kann die Gesamtausgabe trotz aller Mängel als ausreichend bezeichnet werden. Keine noch so notwendige Einzelrevision wird das Monteverdi-Bild in irgendeinem *entscheidenden* Punkte ändern.

Nennt Redlichs zweite Forderung das eigentliche Ziel unserer Arbeit, so steht seine letzte in einem gewissen Gegensatz zu ihrem Anliegen. Hier gibt es kein Wahr oder Falsch, sondern nur die Entscheidung, worin man die für den gegenwärtigen Stand der Befassung mit Monteverdi fruchtbarere Anschauungsweise sieht: im Aufzeigen des Stilzusammenhangs mit der Epoche oder in der Herausstellung des Einmaligen, Unverwechselbaren. Der erste Gesichtspunkt erscheint für die soziologische oder librettistische Betrachtung berechtigt, aber man dürfte ihn wohl noch konkreter anwenden, als es im allgemeinen geschieht. Ich habe an anderen Stellen versucht, Monteverdis dramatisches Spätwerk im Zusammenhang mit dem geistigen Klima Vene-

nach wurden die Beispiele aus der Malipieroschen Ausgabe gegebenenfalls stillschweigend verbessert.

⁸⁾ Die venezianische und neapolitanische Fassung; Neue Beobachtungen.

⁹⁾ Hierfür spricht auch ein anzunehmender venezianischer Aufenthalt jener „Febi armonici“, welche die Incoronazione 1651 in Neapel aufgeführt und dabei sicherlich das neapolitanische Manuskript benutzt haben. Denn offensichtlich handelte es sich bei der Operntruppe, mit der Antonio Cesti im Herbst 1650 in Lucca auftrat, um die „Febi armonici“; jedenfalls steht es fest, daß diese zur gleichen Zeit in Lucca drei Opern aufgeführt haben (darunter Cavallis Giasone). Angeregt hiervon schrieb der Luccheser Dichter Francesco Sbarra für Cesti das Libretto zu Alessandro vincitor di se stesso, den die Operntruppe in Venedig aufzuführen versprach. Die venezianische Aufführung dieser Oper erfolgte im Karneval 1651 (vgl. zu alledem meinen Aufsatz: Antonio Cestis „Alessandro vincitor di se stesso“); wenn tatsächlich durch die „Febi armonici“, dann liegt es nahe, für die neapolitanische Aufführung der Incoronazione durch die gleiche Truppe erst den *Herbst* 1651 anzusetzen (im Libretto ist nur das Jahr genannt).

¹⁰⁾ Zu den Quellen von Monteverdis Ritorno; Zur Bologneser Aufführung.

digs zu sehen¹¹⁾ und das Spezifische der frühvenezianischen Oper von ihrer späteren Entwicklung (etwa ab 1651) abzugrenzen¹²⁾. Demgegenüber konnte es bei der vorliegenden Arbeit infolge ihres satztechnischen Ausgangspunktes nicht zweifelhaft sein, daß unser Ergebnis das Individuelle sein würde. Aber gerade mit dieser Abgrenzung gegenüber allem Epochalen ist die Möglichkeit gegeben, Monteverdi seinen wirklichen Standort innerhalb der Geschichte der großen abendländischen Musik zuzuweisen.

¹¹⁾ Maske und Musik.

¹²⁾ Antonio Cestis „Alessandro vincitor di se stesso“.

B. Vorstufen

- I. Il Combattimento di Tancredi e Clorinda
- II. Die Scherzi musicali von 1632

I. Il Combattimento di Tancredi e Clorinda

Zwischen den Mantuaner Rappresentazioni der Jahre 1607/08 — Orfeo, Arianna, Ballo delle Ingrate — und den venezianischen Spätopern Monteverdis vom Anfang der 40er Jahre des Jahrhunderts besteht infolge der Vernichtung der Mantuaner Bestände durch die österreichische Armee für uns eine Lücke in der Kenntnis von Monteverdis dramatischer Musik, die wohl für immer hingenommen werden muß. Wohl vermittelt uns — da einige Textbücher und auf die verlorenen Werke bezügliche Briefstellen erhalten sind — vom librettistischen und dramaturgischen Gesichtspunkt her A. A. Abert neue Erkenntnisse, die Musik jedoch bleibt uns unbekannt. Es wäre hier wahrscheinlich ebenso falsch, Aufschlüsse von der römischen Oper — die zeitlich diese Lücke ausfüllt — zu erwarten, wie wenn wir ein Bild des Orfeo aus den Werken der Florentiner gewinnen wollten. Die Lücke wird lediglich durch das kontinuierliche Madrigalwerk Monteverdis in musikalischer Hinsicht einigermaßen geschlossen. Doch auch aus ihm Schlüsse zu ziehen, kann nur Annäherungswert haben, da der Unterschied der Gattungen nicht unterschätzt werden darf. Mit dieser Einschränkung ziehen wir das späte Madrigalwerk heran, wobei wir das Combattimento di Tancredi e Clorinda von 1624 und die Scherzi musicali von 1632 als Beispiele hervorheben. An diesen beiden Werken glauben wir am besten zeigen zu können, worauf es uns ankommt. Wir wollen diese Musik somit nicht vom übrigen Madrigalwerk isolieren, sondern sie lediglich als besonders typische Vorstufe zu den späten Opern auffassen.

Das früheste Werk, das in den Rahmen unseres Themas gehört, ist das 1624 aufgeführte Combattimento di Tancredi e Clorinda (VIII, 132 ff.)¹⁾, dem einige Stanzas aus Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* zugrundeliegen²⁾. Schrade (S. 302) schreibt: „The Combattimento can best be defined as a scenic madrigal or, in harmony with baroque conceptions, a scenic cantata.“ Ich weiß nicht, wie Schrade für das Combattimento die Bezeichnung „szenisches Madrigal“ rechtfertigen will, die mir eher auf ein Werk wie

¹⁾ Alle Monteverdis Werke betreffenden Verweise dieser Arbeit beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf die von G. F. Malipiero herausgegebene 16bändige Gesamtausgabe.

²⁾ Canto XII, 52—62, 64—68. A. A. Abert (S. 37/38) sieht in einigen Abweichungen vom üblichen Text Tassos Eingriffe Monteverdis „aus ausdrucksbedingten Überlegungen heraus“. Ich nehme dagegen an, daß sich Monteverdi an eine der zahlreichen eigenen Bearbeitungen Tassos gehalten hat, die alle untereinander kleine Abweichungen aufweisen. Z. B. findet sich die Ersetzung von

E vansi a ritrovar non altrimenti,
Che duo tori gelosi, e d'ira ardenti (53)

Orazio Vecchis Amfiparnasso zu passen scheint. Auch „szenische Kantate“ ist der gänzlich unschematischen Anlage des Combattimento wenig angemessen. Diese Anlage entspricht, im Grunde genommen, keiner schulmäßigen Gattung, sie hat auch kaum eine historische Fortsetzung gefunden. Es handelt sich bei dem Combattimento um ein Stück Epos, das in dramatischer Form komponiert ist, in genere rappresentativo, wie die Vorrede sagt. Ungeachtet dieses gattungsmäßigen Unterschiedes zur Oper ist das Combattimento das erste ganz reife Zeugnis von Monteverdis späterer Theater-Vorstellung, wenn auch nicht von deren voller Verwirklichung. Die Vorrede gibt uns hierzu unschätzbare Hinweise: „Faranno gli passi et gesti nel modo che l'oratione esprime, et nulla di più nè meno, osservando questi diligentemente gli tempi, colpi et passi“. Die Einheit von Sprache, Musik und Gebärde könnte nicht prägnanter ausgedrückt sein als in dieser Aufführungsanweisung. Man begreift, wieviel Sensibilität und gesamt-darstellerisches Können zu dem Versuch einer Verwirklichung dieser Forderungen gehören, und warum eine heutige Aufführung des Combattimento auch bei höchsten musikalischen Voraussetzungen der Künstler meist so leblos wirkt. Die Schlußworte der Vorrede gelten auch für uns: *Genere non più visto nè udito*.

Schon der Anfang des Combattimento (VIII, 133) stellt eine neue Stufe Monteverdis dar: Anschlagen des Akkordes — Pause — Beginn des Testo ohne instrumentale Begleitung. Schon vor dem Combattimento gibt es natürlich das Anschlagen eines Akkordes, auf dem danach die Singstimme einsetzt. Gewissermaßen wird in diesen Fällen zuerst ein fester Klanggrund hergestellt, auf dem sich dann die Singstimme frei entfalten kann. In unserem Fall handelt es sich aber um etwas anderes: die instrumentale Begleitung wird bewußt, bekommt gleichsam eigenen Willen, wird Spannungselement, wird Aktion. Und wie plastisch ersteht über dieser Begleitung der erste Satz:

Tancredi — che Clorinda un homo stima —

Vol ne l'armi provarla (Klangwechsel) — al paragone (zusammenfassende Schlußgeste).

Nicht das einzelne Wort ist hier ausgemalt (keine Koloratur auf „Tancredi“, keine guerra-Figuren auf „l'armi“), sondern der Satz in seinem Sinn musikalisch interpretiert. Daß „al paragone“ dabei, noch über die Gebärde des Sprachsatzes hinaus, musikalisch bewußt vom Vorhergehenden abgesetzt

durch E vansi incontro a passi tardi e lenti
 Quai due tori gelosi, e d'ira ardenti

in Tassos letzter Fassung Gerusalemme Conquistata, wahrscheinlich aber schon in irgendeiner der früheren Fassungen. Das unbestreitbar stärkere dichterische Gewicht der späteren, von Monteverdi komponierten Verse erklärt sich aus einer wörtlichen Übernahme von Petrarca. Eines seiner bekanntesten und übrigens auch oft komponierten (u. a. Wert, Lasso, Marenzio) Sonette beginnt:

Solo e pensoso i più deserti campi
 Vo misurando a passi tardi e lenti . .

wird, zeugt von dem gestalthaften Erfassen des Wichtigsten durch Monteverdi, denn das Besondere und Tragische der Situation liegt ja darin, daß der Mann die Frau „al paragone“ herausfordert. Auch die nächsten beiden Verse sind ein Beweis für die oratorische Gestalthaftigkeit dieser Musik. Aus der rein klanglichen³⁾, unharmonischen Instrumentalfigur des „girando“ erhebt sich der Satz zu seinem wichtigsten Glied: „ver altra porta“ (Kadenz), dessen Erläuterung: „ove d'entrar dispone“ in der zur Haupttonart kadenzierenden Schlußgebärde den ganzen Satz zusammenfaßt.

Es kommt uns hier nicht auf eine umfassende Würdigung des Combattimento an. Deshalb mögen für die Sprach- und Satzgestaltung diese wenigen Beispiele genügen. Worauf wir beim Combattimento nachdrücklich hinweisen möchten, ist seine Instrumentaltechnik. Wir müssen uns darüber im klaren sein, daß sie nur ein Teil der mannigfaltigen Mittel ist, die uns etwa in der Incoronazione entgegentreten. Diese hat gewissermaßen einen viel weiteren Horizont, ein viel größeres historisches Gedächtnis, es sei z. B. nur darauf aufmerksam gemacht, daß sich das Combattimento der Ostinatotechnik nicht bedient, auch keine größeren geschlossenen Anlagen aufweist. Wir behandeln die Instrumentaltechnik des Combattimento dem Laufe des Stückes folgend.

Die Bewußtwerdung, Verselbständigung des Instrumentalen wurde schon oben erwähnt. In Takt 10 haben wir ein weiteres Beispiel. Die Instrumente setzen mit ihrem Motiv ein, zwei Takte später dazu der Testo. Doch in dem Moment, in welchem das Wort „girando“ das Zeichen des Motivs gleichsam entschlüsselt hat, setzt dieses aus, und der Testo fährt allein fort. Diese Inkongruenz von Instrumentalem und Singstimme *innerhalb* einer musikalischen Einheit ist etwas Neues.

Der Trotto⁴⁾ del cavallo (S. 133 unten) und die Stelle S. 134, unteres System — S. 135 geben uns einen Hinweis für das Aussetzen solcher instrumentaler guerra-Bässe auf gleicher Stufe, wie wir sie in den Spätwerken häufig finden. Das Wort, die Vorstellung ist maßgebend. Im ersten Fall heißt das Stichwort „cavallo“. Es kommt somit alles auf Rhythmus an, eine Veränderung der Akkordtöne (Lagenwechsel) ist nicht notwendig. Takt 5 (S. 134) ist übrigens als Verdoppelung des Tempos, nicht synkopisch aufzufassen⁵⁾. Für die zweite Stelle (S. 134—135) dagegen ist „armi“ das Stichwort, weshalb wir hier die kriegerischen Dreiklangsfiguren in den instrumentalen Oberstimmen finden. S. 136, unteres System, ist ein Beispiel dra-

³⁾ Der Begriff „klanglich“ wird im Sinne des grundlegenden Aufsatzes von Rudolf von Ficker, „Primäre Klangformen“, Jahrbuch Peters 1929, S. 21 ff. gebraucht.

⁴⁾ Nicht „Motto“, vgl. A. A. Abert, S. 318, Anm. 149.

⁵⁾ Solche Verdoppelungen — zum Schnelleren oder Langsameren — im Dreiertakt, wobei ich von den üblichen Hemiolenbildungen am Schluß eines Abschnittes ganz absehe, sind nicht selten. Z. B. finden wir sie in „Gira il nemico insidioso“ (VIII, 76, 79) und in der Incoronazione (XIII, 175).

matischer Steigerung, wie es vor dieser Verselbständigung des Instrumentalen nicht möglich war. Die beschriebene Technik vom Anfang des Combattimento ist hier einen Schritt weiter entwickelt: Motiv⁶⁾ — Pause — Motiv, nach Erklängen von dessen letztem Ton Einsatz der Singstimme (*e vansi incontro*) — Motiv — nach ihm erneuter Einsatz der Singstimme (*a passi tardi e lenti*). Zu den letzten Silben der Singstimme setzt wiederum das Motiv ein, und wenn bis jetzt im Text noch ein Zögern lag, so wird nun durch das Bild die Situation schlagartig beleuchtet: „*quai due tori gelosi*“. Die Singstimme setzt nun bestimmt *auf* dem letzten Ton des Motivs ein und führt zum *conciato genere*⁷⁾ der Instrumente.

Dies *conciato genere* wird in der Literatur immer als das Neue und Bedeutungsvollste des Combattimento hingestellt, wozu die Vorrede zum VIII. Madrigalband verführt. Bezeichnenderweise wird es aber in der eigentlichen Vorrede zum Combattimento nicht besonders hervorgehoben. In Wahrheit ist es auch nicht die Erfindung dieser speziellen Technik⁸⁾, welche die Bedeutung des Combattimento ausmachte, sondern — wie wir schon sagten — die Verselbständigung des Instrumentalen, sein bewußtes Einsetzen im dramatischen Geschehen, nicht nur als Sinfonia, Ritornell oder Kolorit gebende Begleitung wie im Orfeo. Zu dieser Verselbständigung des Instrumentalen ist das *conciato genere* gewissermaßen nur der letzte Schritt, der noch zur vollen musikalischen Leibwerdung der menschlichen Affekte fehlte. Monteverdi beginnt die Vorrede zum VIII. Band: „*Havendo io considerato le nostre passioni, od' affettioni, del animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperanza, & Humiltà o supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bassa, & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, ma ben sì del molle & temperato . . .*“ Das Neue liegt also nicht in dem speziellen Effekt, sondern in der Vervollständigung der Mittel, die zur musikalischen Verwirklichung des ganzen Menschen und damit zur Vervollkommnung der Musik selbst als Kunst notwendig sind. Weiter unten heißt es in der Vorrede: „*Mi e parso bene perciò il far sapere che da me e nata la investigatione, & la prova prima (d. h. das Combattimento) di tal genere, tanto necessario al*

⁶⁾ Laut A. A. Abert (S. 318, Anm. 150) „steht in der 1. Violinstimme der Stimmenaussage die anschauliche Bezeichnung ‚passaggio bellicoso grave‘.“

⁷⁾ In der Literatur hat sich der Terminus „stile concitato“ eingebürgert. Da er sich jedoch nirgends bei Monteverdi findet, ziehe ich den Originalterminus der Vorrede zum VIII. Madrigalband: „conciato genere“ vor. Darüber hinaus ist es bemerkenswert, daß sich in Monteverdis Originaltiteln und -anweisungen des gesamten Werkes das Wort „stile“ nicht findet. Vgl. hierzu W. Osthoff: Monteverdi-Funde, S. 270.

⁸⁾ Vgl. auch die einschränkenden Bemerkungen bei J. A. Westrup: Monteverdi and the Orchestra, Music & Letters XXI, 1940, S. 243/44.

arte Musica senza il quale, e statta si puo dire con ragione, sino ad hora imperfetta, non havendo hauto che gli duoi generi, molle, & temperato.“ Die einseitige Überschätzung des concitato genere beruht darauf, daß man in ihm die Erfindung des Tremolo sah. Abgesehen davon, daß das instrumentale Tremolo schon in den *Affetti musicali* (1617) von Biagio Marini vorkommt — worauf schon Hugo Riemann⁹⁾ hinweist —, ebenso schon im *Terzo Libro delle Divine Lodi Musicali* des Giovanni Battista Riccio von 1620 (Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek), handelt es sich bei dem Monteverdischen concitato genere nicht um das Tremolo. Wir müssen ein für allemal drei verschiedene Dinge unterscheiden: a) das alte tremolo in Vokal- und Instrumentalmusik, das als eine Art Verzierung lediglich das Vakuum anstelle einer substantiellen Tongestaltung ausfüllt, b) das ausdrucksstarke tremolo im Satze Glucks und in der Romantik; es kann ent-

⁹⁾ Handbuch, S. 100 f. Vgl. auch Arnold Schering: *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig 1927, S. 6 und Schering: *Beispiele*, S. 215. Ferner Schünemann: *Dirigieren*, S. 103, Anm. 5: „Das Wort Tremolo begegnet schon früher in den ‚Madrigali e Sinfonie‘ Biagio Marinis, doch ist damit wohl nur ein Tonvibrieren gemeint und nicht der Monteverdische Effekt.“ Vgl. zu dieser Art das Tremolo Tarquinio Merulas, hier S. 60. Johannes Wolf (*Handbuch der Notationskunde II*, Leipzig 1919, S. 285) schreibt: „Bei *Bovicelli* und *Rognoni* lernen wir den tremolo (tr) als ein ‚Beben der Stimme auf ein und derselben Note‘ kennen. Die Zeit seit 1600 versteht aber unter tremolo einen bei der Hauptnote beginnenden Triller mit der Obersekunde, während der Triller mit der Untersekunde als groppo (g) bezeichnet wird.“ Dem entspricht bei Michael Praetorius (*Syntagma III*, S. 235) Tremulus Ascendens und Tremulus Descendens. Hiermit stimmt auch Girolamo Dirutas Definition des Tremolo überein (vgl. *V. f. Mw.* VIII, 1892, S. 340). Hugo Goldschmidt differenziert für die Zeit nach 1600 in der Art, daß „eine Tonformel aus wiederholten, angehauchten Noten gleicher Tonhöhe . . . bei Caccini Trillo, in der römischen Schule *Tremolo* heißt“ (*Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau 1890, S. 35. Dort weitere Bemerkungen über den Terminus Tremolo für Gesangsverzierungen S. 103/104). Auch die Venezianer verbanden mit einer solchen Tonformel bisweilen die Tremolo-Vorstellung, wie die in dieser Weise komponierte Stelle „son un morto che tremo“ aus *Cavallis Giasone II*, 9 zeigt (Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. It. IV, 363, 92 v).

In der Gesangslehre ist Tremolo also eine Verzierung und jedenfalls etwas anderes als das Monteverdische concitato genere. Ebenso als Verzierung taucht der Terminus tremolo schon sehr früh in instrumentaler Musik auf. Ganassi dal Fontego schreibt 1535 im 24. Kapitel seiner Flötenschule *Opera Intitulata Fontegara* (Facsimile Mailand 1934): „La galanteria dimostra piu facilmente li suoi affetti: perche non solamente lei dimostra con il parlare: ma anchora con la regola figurativa come fa la imitatione: & primamente questa spetie di galanteria deriva e nasce dal tremulo del dito in su la voce di esso flauto. Per tanto el si ritrova alcune voce che tremolandole variano una terza & piu e mancho: & alcune altre variano uno tuono alcune uno semitono & alcune altre piu de tono e mancho de tono come diesis & mancho de diesis . . .“

Monteverdi selbst zeigt uns, was er unter „modo tremolo“ im Gesang versteht, in „*Mentre vaga Angioletta*“ (VIII, 253 f.), das „wie ein praktischer Kursus der

weder das Schaurig-Verschwimmende (Weber z. B.) oder auch das Selig-Zitternde (Bruckner) ausdrücken, c) das *concitato genere* Monteverdis. Dies verlangt im Gegensatz zu beiden Tremoli strenges Zählen (im Gegensatz zur Romantik muß jede der kleinen rhythmischen Einheiten präzise ausgeführt und gehört werden), ist nicht Ornament oder Stimmung, sondern körperhafte Erregung. Monteverdi selber gebraucht den Ausdruck Tremolo bezeichnenderweise nicht im Zusammenhang mit dem *concitato genere*, sondern anlässlich der Beschreibung einer Zither (Brief vom 2. Februar 1634; Malipiero, S. 297): „Quello che ho visto io già trenta anni fa in Mantova, tocco e fatto da un tal Arabo che all'ora veneva da Turchia . . . era una cettera de la grandezza de le nostre, cordata con le stesse corde, et parimente sonata, la quale haveva questa differenza che . . . et il dito picciolo de la mano de la persona facendo ballare la detta carta pecora mentre toccava le

vokalen Manierenlehre aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“ (Redlich, Madrigalwerk, S. 207) wirkt:



Ähnlich ist die Figur bei „tremula mano“ in „Ogni amante è guerrier“ des gleichen Bandes (S. 89).

Das echte instrumentale Tremolo ist wohl schon in den *Symphoniae sacrae* II (1647) von Heinrich Schütz gemeint. In Nr. XXVI „Von Gott will ich nicht lassen“ (Schütz, GA VII, S. 166 ff.) begegnet auf S. 174 eine Symphonia, in der sich bei den Streichern die Spielanweisung „tremulus“ findet. Der Text des Gesanges nach dieser Symphonia beginnt mit den Worten: „Die Seel bleibt unverloren, geführt in Abrams Schooss“. Philipp Spitta schreibt dazu in seiner Einleitung zu Band VII, S. XXI: „Das Wort *tremulus* (nämlich *sonus*) deutet dieselbe Art der Ausführung an, welche man heute durch *tremolo* oder *tremolando* bezeichnen würde. Um den feineren Charakter der Stelle zu treffen, muß man suchen, sich über die poetische Absicht des Componisten klar zu werden. Buxtehude hat in einem Concert über den Choral ‚Herzlich lieb hab ich dich, o Herr‘ bei der Strophe: ‚Ach Herr lass dein lieb Engelein Am letzten End die Seele mein In Abrahams Schooss tragen‘ ebenfalls das Mittel des Geigen-Tremolos angewendet. Ich glaube, daß ihm dabei die Composition von Schütz als Vorbild gedient hat; sicherlich schwebte auch diesem ein Bild zart schwirrender Engelsflügel oder etwas ähnliches vor, was in seiner Phantasie durch die Worte: ‚Die Seel bleibt unverloren Geführt in Abrams Schooss‘ erweckt worden war.“ Mit dieser Ausdeutung wird auf jeden Fall etwas Wesentliches von der Musik dieser Stelle getroffen, und es leuchtet ein, daß Schütz hier etwas genau dem *concitato genere* entgegengesetztes will, nicht Erregung, Zorn oder Kampfeslust. Es braucht kaum daran erinnert zu werden, daß auch diese Wirkung des Tremolo, wie es Schütz hier verwendet, uns aus der späteren Musik (man denke z. B. an Brucknersche Tremoli) wohlbekannt ist.

Auch im 27. Konzert desselben Werkes, „Freuet euch des Herren, ihr Gerechten“, findet sich (VII, S. 182 f. und S. 185 f.) an der Stelle „Singet dem Herrn ein neues Lied“ bei den Instrumenten die Anweisung „Tremolant“. Auch hier ist wohl so etwas wie freudiger Glanz gemeint, auf jeden Fall nicht das *concitato genere*.

armonie, esse armonie uscivano con il moto del tremolo che rendevano un gratissimo effetto altro di più novo non ho udito al mio gusto . . .“ Es handelt sich also um ein *orientalisches* Instrument, dessen „gratissimo effetto“ so einzigartig war. Diese Stelle dürfte den Wesensunterschied von concitato genere und Tremolo erhellen. Man beachte auch, daß das concitato genere bei Monteverdi *ebenso* für die Singstimme wie für die Instrumente gilt. Das spätere Tremolo dagegen, das Monteverdi angeblich im Combattimento begründet, ist etwas ausschließlich Instrumentales. Dies eigentümliche Monteverdische concitato genere hat keine allzu zahlreiche Nachfolge gefunden. Wir finden es immerhin mehrfach bei Cavalli, Purcell und noch bei Händel und Bach (z. B. an der Stelle „Der Vorhang im Tempel zerriß“ in Bachs Matthäuspassion).

Walter Kreidler sieht das concitato genere richtig in seinem Zusammenhang mit den übrigen neuen Satzmitteln des Combattimento. Doch ist es in Anbetracht der genau umgrenzten Definition in Monteverdis Vorrede nicht angängig, den Begriff des concitato genere auf den neuen Satz im Ganzen anzuwenden, wie Kreidler es tut. So schreibt er: „Offensichtlich hat sich hier eine bestimmte Technik, deren Ausdrucksgehalt zwischen erhabenster Ruhe und gewaltigster Erregung alle Grade des Affektlebens widerzuspiegeln vermag, weitgehend *verselbständigt* und mit dem Begriffe ‚Stile concitato‘ verknüpft . . .“¹⁰⁾ Was das concitato genere im eigentlichen Sinne betrifft, so trennt es auch Kreidler nicht scharf vom Tremolo.

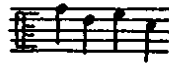
Weitere Instrumentalfiguren bemerken wir im Combattimento von der Stanze „Non schivar . . .“ (S. 139) an. Es handelt sich dabei nicht um deskriptive Figuren wie in der älteren Musik, sondern um in Musik gesetzte körperliche Bewegung, um musikalisches Theater, das erst durch diese Verselbständigung des Instrumentalen möglich wird: das unruhige Pochen des „non schivar“, die abgehackten „colpi“, das Geklirr der „spade“, ihr „urtarsi“, dann die Figur, beginnend mit den letzten beiden Takten von S. 140, die in ihrer klanglichen Statik das „sempre il piè fermo“ ebenso darstellt, wie in ihrer schnellen Achtelbewegung das „e la man sempre in moto“. Weiterhin wird auf S. 141 oben das Fallen des Streiches und seine Vergeblichkeit im Auf und Ab der Skalen plastisch dargestellt. Auf S. 142 unten finden wir dann das Pizzicato, welches das Stoßen der Helme und Schilde bezeichnet. Auf jeden Fall ist deshalb das erste System von S. 143 auch noch pizzicato zu spielen, wofür neben der erst danach erfolgenden Anweisung „qui si ripiglia l’arco“ auch die Pause im 4. Takt der Instrumente (S. 143) spricht. Die folgende Figur (qui si repiglia l’arco) drückt sowohl in ihren Synkopen das „stringe“ als auch die „tre volte“ aus, weshalb ich die von Malipiero in der Anmerkung gegebene Fassung der Instrumental-

¹⁰⁾ W. Kreidler: Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi, Kassel 1934, S. 47.

stimmen vorziehen möchte. Andernfalls wird die Dreimaligkeit der Figur



nicht so deutlich. Ferner sei auf die imitatorisch eingeführte Figur der „nodi“ (S. 144 oben):



und auf die Figur des in sich zusammenfallenden Ermüdens am Schlusse dieser ganzen ausdrucksstarken Stelle hingewiesen.

Alle diese Stellen stehen im Combattimento gewissermaßen wie Modelle nebeneinander. In Verbindung mit vielen anderen Elementen werden wir ähnlichen Phänomenen in der *Incoronazione* wiederbegegnen, zu deren praktischer Ausführung sie uns viele Hinweise geben. Wir können hier nicht auf alle Schönheiten des Combattimento eingehen. Nur ein Abschnitt (S. 137 bis 139) soll noch berührt werden, welcher der älteren Theater-Vorstellung Monteverdis, wie sie uns im *Orfeo* entgegentritt, verpflichtet ist. Daß es sich hierbei um eine Absicht handelt, zeigen die Worte der Vorrede: „La voce del Testa . . . non doverà far gorghe nè trilli in altro loco, che solamente nel canto de la stanza, che incomincia Notte“. Diese Stanze (*Tasso XII, 54*) ist die einzige ganz kontemplative des Combattimento. Die Handlung steht still, es spricht der Dichter. Es ist bezeichnend für das Einfühlungsvermögen Monteverdis, daß er an dieser einzigen Stelle auf Mittel zurückgreift, die der früheren lyrischen Haltung entsprechen. Zunächst fällt auf, daß die Stanze ein instrumentales Vor- und Zwischenspiel hat. Das Vorspiel zerfällt in zwei Teile: *Sinfonia* und *Passeggio*, was vielleicht mit einer choreographischen Vorstellung zusammenhängt. Doch wir wollen *Sinfonia* und *Passeggio* rein musikalisch betrachten. Sofort fallen gewisse altertümliche Züge auf. Vor allem der *Passeggio* gemahnt an die Anlage eines Nebeneinander von Klangräumen, wie wir es bei einigen *Orfeo-Ritornellen* beschreiben werden. Ebenfalls am *Orfeo* (z. B. Prolog) wird zu zeigen sein, daß das Instrumentalstück, wenn es als *Zwischenspiel* wiederkehrt, sein erstes Glied (im Fall des Combattimento die *Sinfonia*) einbüßt, das durch den vorhergehenden Vokalteil klanglich ersetzt wird. Was den Eindruck von Klangräumen bei dem Combattimento-Instrumentalstück betrifft, so wird dieser besonders durch die Versetzungszeichen hervorgerufen, die in den ersten sechs Takten des *Passeggio* ein Tonalitätsempfinden im späteren harmonischen Sinn nicht aufkommen lassen. Es nimmt deshalb bei einem so planvoll vorgehenden Meister wie Monteverdi nicht wunder, wenn auch in der folgenden Stanze eine altertümliche Anlage festgestellt werden kann. Monteverdi teilt die Stanze in je vier Verse. Beide Teile werden über einem in seiner tonalen Substanz glei-

chen Baßgerüst gesungen, wobei die Singstimme im zweiten Teil variierend vom ersten abweicht. Wir haben es mit einer alten, aus dem Orfeo bekannten Technik zu tun: konstruktiv im Hinblick auf das Versgefüge angelegtes Baßgerüst und darüber eine lyrisch-improvisatorische Singstimme. Das erklärt auch, warum hier, und nur hier, dem Sänger Verzierungen erlaubt sind. Sie entsprechen der hier vorliegenden, mehr kontemplativen Haltung. In allen anderen Teilen des Combattimento, die bewußte Handlungsmusik sind, d. h. denen eine ganz bestimmte Gebärdenvorstellung zugrundeliegt, wären Verzierungen fehl am Platze.

Mit dem Combattimento stehen die meisten Mittel bereit, die das Drama Monteverdis ermöglichen sollen¹¹). Wann Monteverdi dies zuerst verwirklicht hat, wissen wir nicht. Auf jeden Fall tritt uns die neue Haltung schon vor Ritorno di Ulisse und Incoronazione di Poppea in einigen kleineren konzertanten Gebilden entgegen: in den Scherzi musicali von 1632 und den sich um sie gruppierenden Stücken aus anderen Sammlungen, denen wir uns nun zuwenden.

¹¹) Die instrumentalen Errungenschaften des Combattimento werden auch auf die vokalen Partien der „Kantate“ übertragen. Vgl. etwa „Altri canti d'Amor“ (VIII, besonders ab S. 8).

II. Die Scherzi musicali von 1632

Hatte der instrumentale Geist im Combattimento die Verselbständigung des Instrumentalen als Sinnträger (Figuren, oratorische Gesten) bewirkt, so bestimmt er gleichzeitig von einer anderen Seite her die Gestaltung des Gesanges. Indem instrumentale Spieltechnik auf den Gesang unmittelbar übertragen wird, entsteht die konzertierende Gattung des späten Madrigals, die Monteverdi in Band VII programmatisch zur vollen Entfaltung bringt und in Band VIII in großartiger Weise auf die beiden Hauptaffekte guerra und amore anwendet¹²⁾. Im Gegensatz zur Technik des Combattimento zielt die konzertierende Technik von vornherein auf größere geschlossene Anlagen. Den vollen Einbruch jener körperhaften, theatermäßigen Haltung, mit der wir uns hier beschäftigen, scheinen mir innerhalb der konzertanten Werke die Scherzi musicali von 1632 zu bringen. Auch Schrade (S. 353) macht auf ihre Nähe zu Monteverdis späten Opern aufmerksam: „Whole scenes (des zweiten Aktes des Ritorno di Ulisse in Patria) are modeled on a certain late type of madrigal.“ Nachdem er mehrere Stücke aus den Scherzi von 1632 genannt hat, schreibt er über sie: „... all provided models with which Monteverdi worked in the drama.“ Diese Scherzi von 1632 machen sich alle Errungenschaften der konzertierenden Technik zunutze und bilden im eigentlichen Sinne die Brücke vom Concerto zum Drama. Henry Prunières¹³⁾ sagt von ihnen: „Certaines ont une allure franchement populaire et annoncent le style bouffe de théâtre.“ Diesen Übergangscharakter der Scherzi von 1632 zur dramatischen Gattung hin verrät trotz seiner canzonettenhaften Struktur schon das erste Stück „Maledetto“ (X, 76). Wie Redlich¹⁴⁾ bemerkt, „erinnert es im Ton ganz an jenen canzonettenhaften Scherzotyp, wie ihn in den Scherzi von 1607 am treffendsten ‚Amorosa pupilletta‘ verkörpert hat“. Bei dieser Ähnlichkeit darf man aber nicht übersehen, welch ein Schritt hier von 1607 bis 1632 getan ist. In „Amorosa Pupilletta“ (X, 44/45) folgt die musikalische Gliederung der des Verses:

Amorosa pupilletta
Che saetta
Si soave al cor mi scocchi
Perchè tocchi tanti sguardi

¹²⁾ Durch diese Thematik berührt sich der VIII. Band eindrucksvoll mit dem allgemeinen Geist der damaligen Zeit. Vgl. hierzu etwa den Anfang von Calderons „Tochter der Luft“.

¹³⁾ Monteverdi, S. 165.

¹⁴⁾ Madrigalwerk, S. 193.

Co tuoi dardi
Perchè pungi oimè tant'occhi.

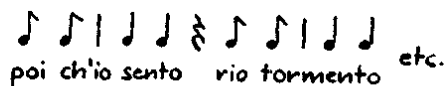
Indem Monteverdi den Binnenreim des 4. Verses berücksichtigt, kommt er im zweiten Teil des Gedichtes zu 4 Versen (4 — 4 — 4 — 8). Dieser Gliederung gleicht er den ersten Teil an und erhält so im Ganzen 8 Verse mit der Silbenzahl 4 — 4 — 4 — 8 — 4 — 4 — 4 — 8. Die viersilbigen Verse erhalten den Rhythmus



während die achtsilbigen das gleiche rhythmische Motiv zu einer größeren Zusammenfassung benutzen¹⁵). Dies Stück ist ein Beispiel für jene von französischen Vorbildern beeinflusste Technik Monteverdis, welche die Scherzi musicali von 1607 charakterisiert. Henry Prunières hat auf die Beziehungen Monteverdis zur französischen Musik seiner Zeit überzeugend hingewiesen¹⁶). Es handelt sich in unserem Fall um feststehende wiederkehrende rhythmische Formeln, zu deren Gebrauch die französischen Komponisten zweifellos von der „Musique mesurée“ angeregt wurden, die sie aber dann im Gegensatz zu den Bestrebungen des Kreises um Baïf ohne Rücksicht auf die sogenannten Längen und Kürzen der Silben frei anwandten. Diesem Schema festgefügtter Formeln unterliegt der um ein beträchtliches vielgestaltigere „Maledetto“ nicht mehr. Die Anlage seiner Strophen sieht folgendermaßen aus: 4 — 4 — 3 — 3 / 4 — 4 — 4 — 4 — 3 — 3 / 4 — 4 — 3 — 3. In den ersten beiden Versen finden wir das gleiche rhythmische Motiv wie in „Amorosa pupilletta“. Die nächsten beiden dreisilbigen Verse faßt Monteverdi aber zusammen:



Der letzte Dreisilbler wird dadurch als musikalische Gestalt verkürzt und beginnt auf leichter Schlagzeit (4. Viertel). Er erhält gegenüber den vorangehenden Versen den Charakter des Drängenden. Mit diesem Wechsel der Gestalt und des Rhythmus ist ein Wechsel der Haltung vollzogen, der auf die drei nächsten Viersilbler einwirkt, die in gleicher Kürze und Gedrängtheit behandelt sind:



Den letzten Viersilbler faßt Monteverdi mit den folgenden zwei Dreisilblern zusammen. Jeder Vers bleibt für sich gesehen kurz und drängend. Doch die Verse sollen hier nicht einzeln aufgefaßt werden: durch ihre Zu-

¹⁵) Gegenüber Malipieros gepunkteten Taktstrichen würde ich mich der metrischen Einteilung von Prunières (*Musica francese*, S. 488) anschließen. Ebenso Redlich (*Madrigalwerk*, S. 130), dessen $\frac{6}{4}$ aber natürlich durch $\frac{3}{2}$ zu ersetzen sind.

¹⁶) Vor allem in *Musica francese*. Vgl. meine eigene ausführliche Auseinandersetzung mit dem Problem hier, S. 99 ff.


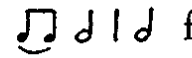
sammenfassung wird eine Schlußgebärde erreicht, ähnlich der Zusammenziehung des 3. und 4. Verses. Nun folgt wieder der erste Teil, wodurch sich die dreiteilige Anlage rundet. Wir haben die Analyse so genau durchgeführt, weil dies Spiel mit verschiedenen rhythmischen Impulsen ebenso neu wie bedeutungsvoll für das musikalische Theater ist, so zwanglos es auch aus dem tanzliedartigen Charakter hervorzugehen scheint. Dies Spiel begegnet schon im VII. Madrigalband. In „Augellin“ haben wir auf S. 100/101 den Einwurf „dille dille“ zweimal als drängendes kurzes Motiv, das auf leichter Schlagzeit beginnt. Beim dritten Mal (Oberstimme) beginnt es auf schwerer Schlagzeit und ermöglicht dadurch den sofortigen Anschluß der synkopenhaften Schlußkadenz des Abschnittes: „e con dogliosi accenti“. Auch beim vierten Mal (Einwurf des Basses) behält das Motiv diesen Platz innerhalb der Schlagzeit. Dadurch kann es zum Keim der folgenden Figur „dille queste parole“ (NB) werden, die in komplementärem Rhythmus in allen Stimmen durchgeführt wird:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: "dille dille dille dil-le e con dogliosi ac-cen-ti" (Soprano), "dille dille e con dogliosi accen-ti dil-le" (Bass), "e con dogliosi ac-cen-ti" (Piano RH), and "dille dil-le dille dille dil-" (Piano LH). The second system also has four staves with lyrics: "dil-le que-" (Soprano), "que-ste dil-le que- etc." (Bass), and "- le que-ste dil-le que-" (Piano LH). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'NB'.

Man könnte hier — von der älteren Vokalmusik ausgehend — einwenden, daß die verschiedene Placierung des Motivs innerhalb der Schlagzeit irrelevant sei. Man betrachte aber die regelmäßig wiederkehrenden Schwerpunkte des Basses und die verschiedenartige Stellung des Motivs „dille dille“ zu diesen Schwerpunkten. Ich verweise auch auf ein Stück wie den Coro delle Grazie aus Marco da Gaglianos „La Flora“ (1628)¹⁷⁾. Auch hier ist ein canzonettenartiges Motiv „Fa la ninna“ konstitutiv für den ganzen Satz. Aber im Gegensatz zu Monteverdi beginnt es durchweg auf leichter Zeit.

¹⁷⁾ Goldschmidt: Studien I, S. 184.

Auch der klangliche Ablauf erhellt den kunstvollen Bau von „Maledetto“. Sein Baß nimmt im Anfangs- bzw. Schlußteil und im Mittelteil verschiedene Haltungen ein. Im Anfangsteil haben wir Pentatonik, keine Halbtonschritte; wie so oft bei Monteverdi scheint eine Erinnerung an alte Zeiten wach zu werden. Im Mittelteil dagegen stehen wir diatonischen Sequenzen gegenüber. Dieser musikalische Reichtum ist in der Tat nicht mit dem Scherzo von 1607 in einem Atem zu nennen.

Redlich¹⁸⁾ führt zwei weitere Stücke wegen ihrer Ähnlichkeit mit „Maledetto“ an: Claudio Saraceni „Angioletta“ und „Vezzosa pargoletta“ aus dessen 5. und 2. Madrigalbuch (1624 und 1620)¹⁹⁾. Von dem zweiten Stück behauptet Redlich sogar, daß es „fast notengetreu mit Monteverdi übereinstimmt“. Davon kann zwar keine Rede sein, aber vergleichen wir das erste Stück mit Monteverdi in Bezug auf die soeben gewonnenen Ergebnisse. „Angioletta“ hat die strophische Anlage: 4 — 4 — 8 / 4 — 4 — 8. Saraceni verwendet im ersten Teil zweimal das Motiv , dann dessen Vergrößerung  für den Achtsilbler, im zweiten Teil Achtelkoloraturen in Sequenzen auf „cantando“ und „sonando“. Nur im letzten Achtsilbler bringt Saraceni eine hübsche Gegenstrebigkeit an, indem er die ersten beiden Silben kurz behandelt und damit eine gewisse Schlußgeste erreicht. Doch diese Gegenstrebigkeit wirkt nicht als Haltungsänderung, sondern lediglich als vortragsbedingte Pointe. Der Gesang kann hier nicht ein eigentliches Spiel von Gesten verwirklichen, da der Hintergrund für solche Gesten fehlt: der Schwerpunkte setzende Baß. Eine Gegenüberstellung der Baßanfänge von „Maledetto“ und „Angioletta“ mag Saracenis Abstand von Monteverdi in Bezug auf diese zeitliche Gliederungsqualität des Basses verdeutlichen.

Monteverdi:  etc.

Saraceni:  etc.

Im zweiten Teil Saracenis verkümmert der Baß zur bloßen harmonischen Stütze in ganzen und halben Noten ohne jegliche zeitliche Gliederungsqualität. Die Ähnlichkeit dieses Stückes mit „Maledetto“ ist ganz äußerlich. Saraceni steht hier wohl unter dem Einfluß der Scherzi von 1607 (eines seiner Madrigale ist Monteverdi gewidmet), hat aber noch nichts von der neuen Haltung der Scherzi von 1632. Das Gemeinsame darf nicht darüber hinweg-

¹⁸⁾ Madrigalwerk, S. 193.

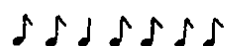
¹⁹⁾ Abgedruckt bei Ambros, S. 826 und 824 f.

täuschen, wie sehr sich in einem so harmlos scheinenden Stück wie Monteverdis „Maledetto“ Neues anbahnt. Primitiv wirkt dagegen ein Gesang wie „Faretrato Arcier“ aus Loreto Vittoris „Galatea“ (1639)²⁰), der dieselbe „Volksliedhaftigkeit“ und eintaktige Motivik aufweist. In ihm wird der Rhythmus



überhaupt nicht verändert. Ich kann mich daher Schrades Sätzen (S. 327) „These two little songs (Maledetto und Eri già tutta mia) are surely odd remnants from an earlier period“ und „Stylistically these two scherzi have nothing to do with the problems of composition which Monteverdi was trying to solve around 1630“ nicht anschließen.

Auch „Eri già tutta mia“ (X, 80) verwirklicht etwas von der neuen Haltung. Seine Strophe hat 7 — 7 — 7 — 7 — 7 — 7 — 4 — 7 — 4 — 6 Silben. Die ersten vier Verse deklamiert Monteverdi gleich:



Doch im fünften Vers ist nicht mehr die Versstruktur bestimmend für die Komposition, sondern der Affekt und der Sinnzusammenhang: die arios — breite Klage des „O“, dann die rezitativische Zusammenfassung von „bellezza o valore o mirabil constanza“ (5. und 6. Vers). Diesem rhythmischen Abgehen von dem durch den Vers bestimmten Schema des Anfangs entspricht auch die klangliche Komponente. Die ersten vier Verse hatten im Baß jeweils einen Ostinato, dessen Tonstufen der Ciaccona entsprechen, der wir uns weiter unten anhand von „Zefiro torna“ zuwenden werden. Im Gegensatz zu dieser konstruktiven Haltung steht nun auch die klangliche Gestaltung des Mittelteils: liegenbleibende Stützbässe, Ausweichen nach dem a-Tonraum (strukturell ähnlich hebt sich auch der Teil „Sol io“ in „Zefiro torna“ ab, vgl. S. 40). Die gedehnte Frage „ove sei tu“ (7. Vers) bleibt klanglich offen auf E. Unvermittelt antwortet auf C das erneute „Eri già tutta mia“, aber der 7-Silbler (8. Vers) wird nun zum musikalischen 6-Silbler (settenario tronco), der damit in Korrespondenz zu den beiden abschließenden Versi tronchi tritt. 8. und 9. Vers werden über einer flüchtigen C-Kadenz (Achtel) deklamiert, die durch die folgende absteigende Viertelskala ihre schlußkräftige Bestätigung erhält. Diese gehenden Viertel bezeichnen eine für Monteverdi besonders charakteristische Art des Quasi-Ostinato bzw. Ostinato, die wir unten anhand von „Ohimè ch'io cado“ näher kennen lernen werden. In unserem Stück entfaltet sich nun über dieser Skala eine Deklamation im Sinne der neuen dramatischen Wortgestaltung Monteverdis. Er wiederholt die Worte „non più“ des 9. Verses viermal im concitato genere

²⁰) Goldschmidt: Studien I, S. 281.

und endet in der herrlichen Schlußgebärde, die schon ganz dem späten Theater angehört:



Das sind nicht „little dance songs of native character“, wie Schrade (S. 327) schreibt. Sie mögen irgendwo ihre Wurzel im Volksliedhaften haben, in ihrer realen Erscheinung sind sie differenzierte Kunstgebilde. Wirkliche Volksmelodien der damaligen Zeit oder unmittelbare Anregungen durch sie finden sich z. B. häufig bei Marco Uccellini²¹⁾. Der Habitus dieser Musik ist aber ganz verschieden von den Stücken Monteverdis. Eine gewisse volksliedhafte Periodik macht sich zuweilen stark bemerkbar, auch sind diese (instrumentalen) Werke Uccellinis durch eine besonders in rhythmischer Beziehung einfache Sanglichkeit gekennzeichnet. Als charakteristische Gegenüberstellung zur Haltung Monteverdis bringe ich das ebenfalls echt volksliedhafte „Sentirete una Canzonetta“ aus Tarquinio Merulas *Curtio precipitato et altri Capricij* op. 13, Venedig 1638 (Oxford, Christ Church):

Wir haben es hier mit einer neu textierten²²⁾ und musikalisch nur leicht

²¹⁾ Vgl. z. B. Torchi VII, S. 289—300.

²²⁾ Text der weiteren Strophen:

2. Sentirete un soave canto
: sopra al bel nasin :

del mio vago, e dispietato Amor
ch'ogn'hor . . .

abgewandelten Fassung des bekannten — übrigens auch von Uccellini verwendeten — Soldatenliedes „La Girometta“²³⁾ zu tun. Sein Rhythmus wird durch gleichmäßig wiederkehrende, vom Marschieren bestimmte Schwerpunkte gekennzeichnet, die sowohl in der einfachen als auch in der figurierten Bordun-Begleitung explicite markiert sind. Übrigens stellt die obere Begleitstimme einen der seltenen Fälle von aufgezeichneter Figurierung eines Bordun-Basses dar. — Von Gebilden dieser Art sind aber Monteverdis ihrer Struktur nach komplizierten Scherzi weit entfernt.

„Zefiro torna“ (IX, 9 ff.; aber schon in den Scherzi von 1632 veröffentlicht) gehört zwar noch mehr als die bisher behandelten Stücke der konzertanten Gattung an, trotzdem wird auch an ihm die neue Gebärdenhaftigkeit sichtbar, besonders wenn man es mit äußerlich ähnlichen Stücken vergleicht. Von zugänglichen Beispielen wären hier Benedetto Ferraris „Voglio di vita uscìr“ (2. Buch der Musiche varie, 1637)²⁴⁾ und Heinrich Schützens dritter Teil des geistlichen Konzerts „Es steh Gott auf“ (Symphoniae sacrae II, 1647) zu nennen. Beide Stücke sind in bewußter Monteverdi-Nachfolge entstanden, und zwar Ferraris Stück wohl in unmittelbarem Anschluß an Monteverdis Komposition des gleichen Textes über dem gleichen Ciaccona-

3. Sentirete la doglia acerba
: che mi fa morir :
per il vago, e dolce caro ben
ch'ogn'hor . . .

4. Sentirete d'amor la piaga
: che mi fa languir :
per un ciglio dispietato, e fer
ch'ogn'hor
d'ardor
mi tormenta, e fa

mi tormenta e fa sospirare
ma non ha pietà.

5. Sentirete per chioma d'oro
: che son gionto al fin :
belle treccie, ma spietate si,
ch'ogn'hor
il cor
m'allacciate ohime
m'allacciate ohime che ne godo
ma non so perche.

²³⁾ Vgl. W. Osthoff: Trombe sordine, S. 83. Das schon von Zarlino mit Text zitierte Lied (vgl. Nicola d'Arienzo: Die Entstehung der komischen Oper, Leipzig 1902, S. 11) kommt — über die in meinem Aufsatz angeführten Belege hinaus — auch in Andrea Falconeros „Tiple a Tre, Battalla de Baraboso Yerno de Satanas“ von 1650 (Torchì VII, S. 141/142), in der „Battaglia“ (Klaviermusik) des Ms. Chigi IV. 28 (62v—63r) der Biblioteca Vaticana und mit geistlichem Text noch in der Corona di sacre canzoni . . ., Florenz ²1689 (vgl. Federico Ghisi: L. „Aria di Maggio“ et le travestissement spirituel de la poésie musicale profane en Italie, in: Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences humaines V: Musique et Poésie au XVI^e siècle, Paris 1954, S. 270) vor. Zugrunde liegt es auch dem Capriccio sopra la Girolmeta aus Frescobaldis Fiori musicali von 1635 (Orgel- und Klavierwerke V, S. 66—69). Zu dem Lied vgl. ferner die von Emilio Lovarini angeführte Literatur und die von ihm zitierte Erwähnung bei Bottrigari (Canzoni popolari in Ruzzante . . ., Il Propugnatore Nuova Serie vol. I 1888, Parte I, S. 321 und Parte II, S. 378—380).

²⁴⁾ Abgedruckt bei Riemann: Handbuch, S. 56 ff. und in Riemann: Kantatenfrühling Nr. 2.

Baß²⁵). Schütz seinerseits bekennt in der Vorrede zu den *Symphoniae sacrae* offen seine Abhängigkeit von „Zefiro torna“.²⁶)

Die musikalischen Gesten von „Zefiro torna“ sind nicht an den Vers (11-Silbler) gebunden, sondern werden vom Sinnzusammenhang hervorgerufen, den Monteverdi — frei von jeder metrischen Fessel — ausdeutet. Es ist bezeichnend für Monteverdis neue Musiksprache aus instrumentalem Geist, daß die Gestik, die aus dem subjektiven Impuls entstehende Leiblichkeit sich dort am freiesten entfaltet, wo der „Boden“, auf dem sie steht, eine starre Konstruktivität aufweist: Ciaccona, Basso ostinato in konsequentester Durchführung. Die altertümliche Haltung, die dem zugrunde liegt — starrer Klangraum und schematische Wiederholung (man denke an den englischen Sommerkanon) —, bewirkt für diese neue Kunst zweierlei: einmal einen Hintergrund der Gebundenheit, von dem sich der frei handelnde Mensch — und das ist der Gegenstand des Dramatikers Monteverdi (Nerone!) — um so plastischer abhebt, dann ein Ordnungselement, das ein Ausbrechen in den sich jeglicher künstlerischen Kontrolle entziehenden individuellen Affekt verhindert²⁷).

Aus der Fülle der Einzelheiten möchte ich nur auf einiges hinweisen. Z. B. auf die Stelle, an der nach dem ganzen duettierend-alternierenden Anfang mit seinen Synkopen (IX, 9)



²⁵) „Voglio di vita uscir“ = C. Monteverdi: 12 Composizioni, S. 18—23. Vgl. hierzu die Prefazione. Eine vergleichende Behandlung der Monteverdischen und der Ferrarischen Komposition findet sich in meinem Aufsatz „Monteverdi-Funde“, S. 266—269. Dort auch einiges über die „ikonographische“ Bedeutung der Ciaccona. Die zentrale Stellung der Ciaccona innerhalb der Monteverdischule wird im zweiten Band der vorliegenden Studien zur Erörterung kommen.

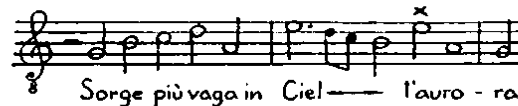
²⁶) Interessanterweise hat sich in der Kasseler Landesbibliothek eine Handschrift des (dort anonymen) Stückes gefunden (vgl. Christiane Engelbrecht: Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek, Kassel / Basel / London / New York 1958, S. 106/107; genaue Beschreibung des Manuskriptes S. 167). Mit Recht sieht Chr. Engelbrecht hier einen Zusammenhang mit Schütz: „... was läge näher als die Annahme, daß diese Kopie mindestens seiner Anregung zu verdanken ist?“ Laut S. 107, Anm. 1 hat Gerhard Weiss in seiner Marburger Dissertation über Johann Vierdanck eine Komposition dieses Schütz-Schülers mit gleichem Text wie bei Schütz und ebenfalls über der Ciaccona festgestellt. Vierdanck dürfte wohl an Schütz angeknüpft haben. — Leider stammt die in Kassel zweifach anonym vorliegende Canzonetta „Vivo in foco amoroso“ entgegen der Vermutung Chr. Engelbrechts nicht von Monteverdi, sondern von seinem Schüler Giovanni Rovetta aus dessen *Madrigali Concertati* . . . Libro Primo. Opera Seconda, Venedig 1629 (Oxford, Christ Church).

²⁷) Über Zusammenhang Instrumental-Vokal, Konstruktiv-Frei vgl. Georgiades: Musik und Sprache, S. 77/78.

dann auf S. 10 der musikalische Satz der beiden Singstimmen zum Abschluß der Episode „homophon“ wird, mit einem langen Ausruf auf „Zefiro“, und die Schlußgebärde im unsynkopierten Rhythmus erscheint:



Bei der folgenden Stelle bringt Monteverdi den Gegensatz synkopiert — unsynkopiert in der umgekehrten Folge (S. 10). Auf S. 12 hebt sich das schmeichelnd-diatonische „al bel suon“ von dem fanfarenhaft-dreiklangsartigen „fa danzar“ ab. Auf S. 13 bemerken wir die oft in der Incoronazione erscheinende und für Monteverdi so typische Gebärde des mehrmaligen Ansetzens, dem das abschließende Zusammenfassen folgt: „note, note, note — note *temprando* amor“; und gleich danach: „care, care — care e gioconde“. Auf S. 15 erscheint ein schönes Beispiel dafür, wie innerhalb der Phrase das Satzsubjekt durch den Hochtön herausgehoben wird und dadurch eine kleine Gebärde entsteht:



Der Hochtön auf „ciel“ könnte als rhetorische Figur gedeutet werden, der Hochtön auf „l'aurora“ ist dagegen nur von Monteverdis bewußter Verwirklichung des Sprachsatzes her zu verstehen (das Subjekt als sinnherstellende Zusammenfassung des Satzganzen). Schließlich sei auf die Stelle „Sol io“ (S. 17) hingewiesen. Welch ein Umschwung! Monteverdi bringt hier mehrfach den an solchen Stellen öfter zu beobachtenden Wechsel in die terzverwandte Durtonart. Und wie setzt sich das „Sol io“ auch vom Folgenden ab, wie staut sich der Schmerz in „abbandonate“, welch einen Gegensatz bringt die Haltung dieser gesanglichen Freiheit zur vorangehenden und abschließenden Ciaccona! Besonders ergreifend ist die Verbreiterung dieser Stelle auf S. 18, 3. System.

Werfen wir nun einen Blick auf das Schützsche geistliche Konzert. Dessen Beziehung zu Monteverdi hat Schütz selbst in seinem Vorwort „Ad Benevolum Lectorem“ (Schütz-G.A. VII, S. 5 f.) mit den Worten offenbart: „Die weil ich auch in dem Concert: Es steh GOtt auff etc. des Herrn Claudii Monteverdens Madrigal einem Armato il Cuor etc. sowohl auch einer seiner Ciaccona, mit zweyen Tenor-Stimmen in etwas weniges nachgangen bin...“²⁸⁾ Dieses geistliche Konzert ist ein unmittelbares Zeugnis von der künstlerischen Begegnung der beiden größten Musiker jener Zeit und weist

²⁸⁾ Es ist kaum anzunehmen, daß Schütz zu dieser Zeit lediglich die Monteverdische Ciaccona kannte, da der Baß in Italien weit verbreitet war. Vielleicht aber sah er — und wohl zu Recht — in Monteverdi den eigentlichen Begründer dieser strengen Ostinato-Gattung.

wohl zurück auf den zweiten Venedig-Aufenthalt von Schütz²⁹⁾. Wie er damals noch als reifer Meister bei Monteverdi in die Lehre ging, sagen uns einige Verse aus dem Trauergedicht David Schirmers auf Schütz³⁰⁾:

Sein Welschland war sein Artzt. Diss hat /nach dem verlangen/
Auffs neue wiederumb den tapffern Mann empfangen.
Der Edle Mont de verd wies ihn mit Freuden an/
Und zeigt ihm voller Lust die oft gesuchte Bahn/
Daß er sich mit der zeit viel höher auffgeschwungen/
Und seinem JESu CHrist sein Leiden vorgesungen.

In unserem Stück beschränkt sich die Anlehnung Schützens an Monteverdi im wesentlichen auf die Übernahme des Basses. Die Verwendung der Ciaccona für ein geistliches Werk steht in einem gewissen Widerspruch zu ihrem ursprünglichen Sinngehalt. Dennoch begegnet Derartiges auch schon früh in italienischer geistlicher Musik, z. B. als Andeutung in Monteverdis „Exultent caeli“ von 1629³¹⁾ und ganz offen im Mittelteil „laudate eum in cimbali benesonantibus, in cimbali iubilationibus“ seiner Solomotette „Laudate Dominum“ aus der Selva morale (XV, 753—756)³²⁾. Streckenweise bestimmt der Ciaccona-Baß die 4-stimmige Generalbaßmotette „Magnificate Dominum“ aus Tarquinio Merulas Primo Libro de Motetti, e Sonate concertati . . . op. 6, Venedig 1624, und gänzlich das „Confitebor“ für 2 Canti und 2 Violinen mit Generalbaß „sopra alla Chiacona“ aus seinem Pegaso op. 11, Venedig 1640 (beide Bologna, Conservatorio). Daß demgegenüber aber auch gelegentlich Protest laut wurde, zeigt die Terzine aus Salvator Rosas Satire „La Musica“:

E si sente per tutto à più potere,
Ond'è, che ognun si scandalizza, e tedia,
Cantar sù la Ciaccona il Miserere.

Der dem „Zefiro torna“ entsprechende Teil ist bei Schütz der dritte (S. 93

²⁹⁾ Die Frage, ob die in einem Kasseler Manuskript mit H. S. gezeichnete deutsche Fassung „Güldne Haare“ (Schütz-GA XV, Anhang) von Monteverdis „Chiome d'oro“ (VII, 176—181) tatsächlich von Schütz stammt, muß offen bleiben. Vgl. Alfred Einstein: Schütz-Miszellen I, Z. f. Mw. 5, 1922/23, S. 432/433.

³⁰⁾ Hans Joachim Moser: Heinrich Schütz Sein Leben und Werk, Kassel / Basel 1954, S. 609.

³¹⁾ Vgl. W. Osthoff: Monteverdi-Funde, S. 268/269 und 277.

³²⁾ Dieses Stück scheint mir teilweise in Anlehnung an „Zefiro torna“ entstanden zu sein, vgl. das langgezogene „firmamento“ auf d“ und den fallenden Abschluß (virtutis ejus) der musikalischen Phrase (XV, 753, 4. System) mit der entsprechenden Stelle „zefiro torna“ (IX, 10, 1. System); ferner den Anfang des Ciaccona-Teiles der Motette, wo sich die Singstimme über die Dreiklangsstufen heraufschraubt (XV, 755, 1. System), mit der Stelle „note temprando amor“ (IX, 13). Bei „omnis Spiritus“ (XV, 755, 5. System) bemerken wir die gleiche Rückung nach E wie bei „Sol io“. Die Koloratur „laudat Dominum“ (XV, 756; 1,2 — 2,2) erinnert an die Schlußkoloratur von „Zefiro torna“ (IX ab S. 20; 3,2).

bis 97). Bei Monteverdi bringen die Singstimmen am Anfang neunmal ein kurzes synkopisches Motiv mit dem Grundimpuls:

3 (-) o d o l o

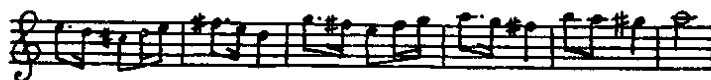
Auf dieses Motiv werden die Worte „Zefiro torna“ in wechselnder Reihenfolge gesungen. Dieser Ruf wiederholt sich auf verschiedenen Stufen. Er ist nicht nur seelische Emotion wie in früherer Musik, sondern fest umrissene Geste, der dann die nichtsynkopische Schlußgebärde gegenübersteht, wie wir es oben gezeigt haben. Auch die im Ablauf dieser Rufe erscheinenden verschiedenen Lagen des Motivs unterstreichen das Gebärdenhafte, Schütz dagegen baut anders: Aber — aber die Gerechten — die Gerechten müssen sich freuen — aber die Gerechten müssen sich freuen. Wir stehen hier einer Entwicklung, einer Entfaltung des Wort- und Sinnzusammenhanges gegenüber. Das Motiv hat niemals die unveränderlich feste Körperhaftigkeit Monteverdis, sondern ist rhythmisch, dem Text entsprechend, immer anders. Auch Schütz will Sprachverwirklichung, aber weniger als Dramatiker wie Monteverdi denn als Rhetor. Er entwickelt und deutet das Wort, er versieht es mit Nachdruck und verkündet es, er predigt. Dazu kommt ein Zweites. Neben dem bestimmten gestischen Charakter der Monteverdischen Tonfigur wiesen wir auf ihre verschiedenen Ausgangsstufen hin. Schütz dagegen ändert erst bei der vierten Stelle die Ausgangsstufe. Es kommt ihm nicht auf verschiedene Grade des Affektes an, die sich in der körperlichen Gebärde des Sprechenden zeigen. Er will nicht darstellen, er will verständlich machen, erklären, womit auch das innig-eindringliche Echo der beiden Instrumentalstimmen nach jeder rhetorischen Atempause zusammenhängt. So bekommt die Schützsche Tonsprache in dem Maß, wie sie sich von Monteverdis sinnlich-plastischer Gebärde entfernt, einen Zug der Innigkeit, der Monteverdi fremd ist. Das hängt selbstverständlich schon mit dem Unterschied der Sprachen zusammen. Ein Italiener spricht nicht ohne die körperliche Gebärde; der Deutsche redet nachdrücklich, einfühlsam, aber unsinnlich. Wir sehen an einem solchen Beispiel, daß die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik, im Sinne einer Priorität einer dieser Komponenten, viel weniger wichtig für uns ist, als die Frage, *was* das Wort dem Musiker bedeutet. Für den Madrigalisten war es der Anlaß zur Affektmalerei, bei Monteverdi wird dieser Affekt plastische Gebärde, bei Schütz wird diese Gebärde in den Dienst der Rede gestellt, die als Inhalt überzeugen will.

Dem ersten Teil des Schützschen Konzertes liegt Monteverdis „Armato il cor“ zugrunde, das ebenfalls zuerst in den Scherzi musicali von 1632 veröffentlicht wurde (IX, 27 ff.). Schütz lehnt sich hier enger an Monteverdi an. Die Anfangsgeste erscheint bei Schütz (S. 87) ebenso wie bei Monteverdi auf den Dreiklangsstufen aufsteigend, doch ist bei Schütz nicht die Darstellung der Einzelgeste in verschiedenen Lagen der Grund, sondern die figuren-

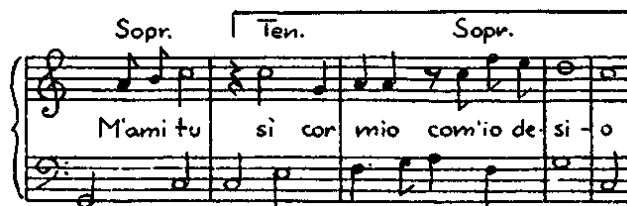
hafte Ausdeutung des Textes „Es steh Gott auf“, die sich schon in der vorangestellten Symphonia findet. Im Ganzen gilt das oben über das Verhältnis der beiden Meister Gesagte auch hier. Monteverdi geht in seiner Verwirklichung verschiedener körperlicher Haltungen so weit, diese kontrapunktisch zu koppeln, also die Gegensätze in die Zeiteinheit zu bannen, ein Verfahren, das wir bei Schütz nicht finden:



Übrigens wird an einer solchen Stelle die Bedeutung instrumentalen Empfindens auch für die Gestaltung des Monteverdischen Gesanges selbst deutlich. Die Gestenhaftigkeit eines Motives wie „pugnerò“ ist nicht ohne Spielfiguren denkbar, wie sie uns etwa in Biagio Marinis Sonata „La Gardana“ aus den Affetti musicali von 1617 begegnen³³⁾:



Aber wie spielerisch-improvisatorisch wirkt bei Marini noch das Sequenzmotiv, und wie sprechend wird es bei Monteverdi! In den Dienst des Wortes gestellt, wird es sofort zu einer plastischen Geste mit mehrmaligem Anlauf und Schlußwendung: pugnerò, pugnerò, pugnerò — con la morte. Wir werden in der Incoronazione diese Geste als eine typische Gebärde Monteverdis wiederfinden. In „Bel pastor“ (IX, 1 ff.) des posthumen IX. Madrigalbandes finden wir verschiedene Haltungen nicht im Miteinander, sondern im Nacheinander:



Wenn wir hiermit etwa Marco da Gaglianos Komposition der gleichen Verse³⁴⁾ vergleichen, wird Monteverdis Arbeiten mit verschiedenen individuellen Impulsen, die sich aber doch zu einer musikalischen Einheit zusammenschließen, sehr deutlich. Bei Gagliano hat man den Eindruck eines will-

³³⁾ Abgedruckt bei Schering: Beispiele, S. 212/13.

³⁴⁾ In P. Benedettis Musiche von 1611; Neudruck der ersten drei Strophen bei Riemann: Handbuch, S. 33—35.

kürlichen Aneinanderreihens verschiedener Glieder, die keine gestenhafte Prägung gewinnen:



Gagliano hält sich treuer an die dichterische Vorlage als Monteverdi, der den Satz „M'ami tu com'io desio“ mit dem „si cor mio“ zerreißt, um durch die Korrespondenz kleiner Einzelgesten eine musikalisch eigenständige Gesamtgebärde (in unserem Beispiel mit Klammer bezeichnet) zu erreichen.

Eine noch freiere Gestik bestimmt zwei weitere Stücke, die derselben Stufe angehören. „Ardo“ (IX, 32 ff.) wurde zum ersten Mal im VIII. Madrigalband veröffentlicht, was aber über die Datierung nichts sagt, da das VIII. Buch die Ernte aus weit auseinanderliegenden Zeiträumen einbringt; der Ballo delle Ingrate von 1608 ist wohl das früheste Werk in ihm. „Ardo“ verleugnet nicht seine Herkunft aus dem Florentiner Rezitativsatz, es ist ein Affektstück par excellence. Aber der Affekt ist hier aus dem Stadium der bloßen Gefühlsaufwallung in das der sinnlichen Gebärde übergegangen. Wie plastisch die Musiksprache geworden ist, möge der Anfang zeigen, in dem nicht nur eine Affektsteigerung (durch die jeweilige Höherverlagerung des Ausrufs innerhalb des Dreiklangs), sondern vor allem auch verschiedene Bewegungsimpulse oder anders gesagt: körperliche Haltungen sichtbar werden:



Die Anlage des Stückes ist insofern ganz frei, als weder die Versform (Elfsilbler) sie beeinflusst, noch ein konstruktives Baßgerüst vorhanden ist. So schließen sich die einzelnen Teile auf den ersten Blick ganz improvisierend aneinander. Und doch hat das Stück einen wohlüberlegten dramatischen Aufbau. Auf den oben zitierten, durch die Lagen des Dreiklangs aufsteigenden, viermaligen Ruf „Ardo“ folgt das Motiv „e scoprir . . .“ Es ist in jeder Beziehung gegensätzlich zum „Ardo“: absteigend, nicht die Lagen des Dreiklangs, sondern die Stufen der Skala benutzend, zögernd einsetzend, am Anfang imitatorisch verwendet. Der erste Teil des Stückes endet mit dem deutlich abgehobenen Schluß „rinchiuso ardore“. Es folgt ein mehr betrachtender Teil mit dem klagenden Motiv „e tanto più dolente“ (vier Verse). Mit „e all'hor fatto ardito“ wird der Gesang lebhaft (Achtel) und strebt einem ersten Höhepunkt auf „tormento“ zu, wobei die Mittel des concitato genere, der Viertelbewegung des Basses und der Chromatik eingesetzt werden. Es folgen wieder vier ruhige Verse: „ma s'avvien . . .“ Nun aber kommt der zweite und gewichtigere Höhepunkt des Stückes, in dem gewissermaßen Dreiklangsbe-

wichtigere. Bis zu einem gewissen Grade verselbständigt er sich und wird als musikalisches Gebilde für sich auffaßbar, er wird Ostinato. Das bedeutet gleichmäßige rhythmische Bewegung — oft in Vierteln —, von der sich die freigliedernde Bewegung der Gesangsstimme um so schärfer abhebt. Ein Beispiel für einen solchen, noch relativ langen Baß bringt „Ohimè ch'io cado“ (IX, 111 ff.). Ich weise gerade auf den Anfang des Stückes mit seinen verschiedenen Gesten und rhythmischen Impulsen hin. Wie weitgehend auch hier noch die versgliedernde Funktion des Basses vorhanden ist, möge eine Zusammenstellung der verschiedenen Strophenanfänge zeigen (Silbenzahl der Anfangsverse: 6 — 6 — 5). Die Versgrenzen fallen bis auf eine Ausnahme (erste Versgrenze der 4. Strophe) immer wieder auf die gleichen Stellen im Verlauf des Basses:

Ohimè ch'io ca-do ohimè ch'inciampo ancora il piè pur come pri - a
 Las - - - so del vecchio ar-dor conosco l'orme an-cor dentro nel pet - to
 Folle cre - dev'io pur d'aver schermosi - cur da un nudo arcie - ro
 O campion immor - tal sdeg - no come si fral hor fugge indie - tro
 O come sa pu - nir Tirann'amor l'ar - dir d'alma rubel - la
 Occhi occhi bel - li ah se fu sempre bel - la vir - tù giusta pieta - te

Dennoch scheint mir die versgliedernde Funktion des Basses nicht mehr die Hauptsache zu sein. In unserem Stück resultiert die Übereinstimmung der Verse in ihrer Beziehung zum Baß ohnehin aus der Variationsanlage der Gesangstrophen. Das Entscheidende ist die Dualität von instrumentalem, ostinat-motivischem Hintergrund und der freien Bewegung der Gesangsstimme. Das aber ist eine Theaterhaltung: objektiver, unveränderlicher Rahmen, in dem und bisweilen gegen den das Subjekt seinen Affekt in freien Gebärden entfaltet.

„Ohimè ch'io cado“ ist schon 1624 in Carlo Milanuzzis Quarto scherzo etc. veröffentlicht worden. Leider ist das einzige bekannte Exemplar dieses Werkes, das sich auf der Staatsbibliothek Hamburg befand, den Kriegereignissen zum Opfer gefallen³⁵⁾. Es enthielt neben Werken Milanuzzis und anderer

³⁵⁾ Anonyme Fragmente des „Ohimè“ finden sich im Ms. Magl. XIX, 23 der Florentiner Biblioteca Nazionale Centrale: 17r = Sesta Parte „Occhi occhi belli“, 22r = Seconda Parte „Lasso“ und 22v = Terza Parte „Folle“.

Komponisten noch weitere Scherzi Monteverdis, die wir weiter unten kurz betrachten wollen. An Milanuzzis eigenen Kompositionen aus anderen Sammlungen³⁶⁾ können wir beobachten, wie der beschriebene dramatische Dualismus Eigentum Monteverdis ist, dessen Haltung einige Stücke Milanuzzis im übrigen nahekommen. Darüber ausführlich im zweiten Band der vorliegenden Studien.

Eine Vorstufe zum konstruktiven Verfahren des „Ohimè“ begegnet mit „Ecco di dolci raggi“ aus den Scherzi musicali von 1632 (X, 81 + 91/92³⁷⁾). Der Baß ist hier noch nicht ostinat, hat aber doch in seinen gehenden Vierteln eine gewisse Gerüstfunktion. Infolge der gleichmäßigen Achtelkomposition der ersten 7 Verse (S. 81) bleibt deren metrische Stellung im Hinblick auf den Baß unverändert; zwischen instrumentalem Gerüst und Singstimme besteht absolute Kongruenz. Erst im 8. Vers mit seinen Wortwiederholungen bricht die neue Freiheit der Geste durch, indem die Bewegung durch die Verwendung von Vierteln, Synkopen und Koloraturen aufgelockert wird. Zu dieser Musik werden laut Schrade die ersten 4 Strophen gesungen (der Text der Strophen 2—4 fehlt in der GA). Die abschließende 5. Strophe (S. 91/92) bringt in ihrem ersten rezitativischen Teil einen neuen Haltungsgegensatz, der letzte Vers fällt wieder in den Schlußteil der ersten Strophen ein.

Verwandt mit „Ohimè“ ist auch „Et è pur dunque vero“ (X, 82—90). Trotz strophemäßiger Anlage erscheint die affektbedingte Gestaltung der Singstimme schon sehr frei. Der Strophenbaß bleibt gleich, hat aber infolge seines häufigen Wechsels der Werte nicht eine so ausgesprochene metrische Gerüstqualität wie in „Ohimè“. Ähnlich gewissen konzertanten Kanzonetten des VII. Bandes (z. B. „Chiome d'oro“) werden die Strophen durch eine variierende Sinfonia abgeteilt, die wohl auf einem Streichinstrument auszuführen ist. Eindrucksvoll in der Wirkung ist die innere Korrespondenz der instrumentalen und vokalen Teile, die wiederum die stark instrumentalen Züge der neuen musikalischen Sprache beleuchtet.

Wenn wir den rhythmisch relativ frei gebauten Strophenbaß dieses Stückes als Vorstufe zur konstruktiven Haltung des in gleichmäßigen Vierteln durchlaufenden Strophenbasses von „Ohimè“ ansehen dürfen, so bezeichnet der Strophenbaß von „Quel sguardo sdegnosetto“ (X, 77—79) im Bereich der ungeraden Bewegungsart die Vorbereitung zum strengen Kurzostinato der Ciaccona in „Zefiro torna“. Noch handelt es sich um einen Baß, der als Ganzes nur mit jeder neuen Strophe wiederholt wird. Aber innerhalb der Einzelstrophe bringt der Baß der Takte 6—10 doch schon eine wörtliche Wiederholung von Takt 1—5, außerdem klingt der Schluß (Takt 15—19)

³⁶⁾ Eine Auswahl in Milanuzzi: 22 Arie.

³⁷⁾ Schrade (S. 328) weist nach, daß die von Malipiero im Anschluß an den Originaldruck der Scherzi vorgenommene Trennung beider Teile auf einem Irrtum beruht. Korrekt findet sich dieses Scherzo in Gio. Battista Camarellas Madrigali et Arie, Venedig 1633.

zusammen mit dem jeweils anschließenden kurzen Ritornell deutlich an sie an. Im Ritornell der Seconda Parte (S. 78) kristallisiert sich der Baß zur echten Ciaccona und enthüllt damit das ganze Stück als deren Vorstufe.

Von den beiden verbleibenden Scherzi aus der erwähnten Sammlung Milannuzzis ist „Si dolce è il tormento“ (IX, 119) in seiner durchlaufenden Dreierbewegung ein einfaches Tanzlied. Lediglich am Anfang des zweiten Teiles deutet sich in der Technik der sich auf unveränderter Tonhöhe bewegendes Singstimme zu selbständig absteigendem Baß ein Prinzip des Dramatikers Monteverdi an, das wir in der Incoronazione näher kennenlernen werden. „La mia turca“ (IX, 117/118) ist ähnlich einfach, weist aber doch in seinem Wechsel der Bewegungsarten und der ausdrucksvollen Chromatik zu „languendo“ schon auf die neue Verwendung solcher scheinbar ganz unreflektierten Gebilde hin: auf ihre Funktion als Einlage innerhalb eines dramatischen Ablaufs. Man vergleiche damit etwa das Lied des Pagen „Sento un certo non so che“ aus der Incoronazione (XIII, 135 ff.).

In dieser entscheidenden Zeit der dramatischen Vorstufen (zwischen dem VII. Madrigalbuch von 1619 und den Scherzi musicali von 1632) veröffentlichte schließlich der Cavaliero Anselmi in seiner Sammlung der Kompositionen der von ihm gedichteten Madrigali (Venedig 1624) zwei Stücke von Monteverdi: „O come vaghi“ und „Taci Armelin“ (IX, 102—105 und 106 bis 110). Beide verwirklichen schon in starkem Maß die neue dramatische Gebärde, die aber hier satztechnisch noch weitgehend durch das Imitationsprinzip gebunden erscheint, dem die 2 bzw. 3 Singstimmen dieser Kompositionen unterworfen sind.

Wir stehen mit den Scherzi musicali von 1632 und den sie umgebenden Stücken der anderen Sammelwerke unmittelbar an der Schwelle zur Oper selbst. Es sei abschließend noch auf eine Gemeinsamkeit der in diesem Kapitel behandelten Stücke mit den späten Opern Monteverdis hingewiesen. Im Gesamtschaffen Monteverdis nehmen sie die Stellung von etwas ein, das wir heute Gelegenheitswerke nennen würden. Die Scherzi wurden nicht von ihm selbst herausgegeben, ebensowenig die meisten der anderen hier behandelten Stücke oder die Opern. Wir sollten daraus nicht auf einen niedrigeren Rang schließen, den diese Werke in den Augen des Meisters eingenommen hätten. Vielmehr möchte ich sagen, daß diese Musik sich in dem Maß einer sinnvollen Verbreitung durch den Druck, der auch für andere Kreise und Zeiten gedacht ist, entzieht, in dem sie der musikalischen und gestischen Gegenwart bedarf, damit aber eine Darstellung voraussetzt, die noch weniger festlegbar und noch mehr dem schöpferischen Augenblick vorbehalten ist als jede Musik ohnehin³⁸⁾. Eine Feststellung, die der heutige Musiker ohne lange Reflexion machen kann, wenn er etwa auf der einen Seite die Sestina oder auch noch die kantatenhaften Stücke der späteren Madrigalbände, auf der anderen

³⁸⁾ Vgl. hierzu die bezeichnenden Zitate im Zusammenhang mit Cavalli, die ich in meinem Aufsatz „Monteverdi-Funde“ (S. 254/55) abgedruckt habe.

Seite die über reine Liedhaftigkeit hinausgehenden Stücke der Scherzi von 1632 oder die Incoronazione zu künstlerischer Präsenz zu bringen hat. Die zweite Aufgabe wird ungleich schwerer sein. Der Zugang zu dieser Welt kann erst schrittweise wiedergewonnen werden, da es so gut wie keine Tradition auf diesem Gebiete gibt. Nur für einzelne Phänomene kann uns die italienische Oper des 17. bis 20. Jahrhunderts Hinweise geben. Diese Hinweise werden sich allerdings auf den rein musikalischen Teil des Theaters beschränken. Auch die vorliegende Arbeit hofft lediglich, eine gewisse Stufe der musikalischen Annäherung zu erreichen. Aber erst ein aus den musikalischen Erkenntnissen sich ergebender Theaterstil würde die volle Verwirklichung dieser Kunst ermöglichen.

C.

L' Incoronazione di Poppea

I. Die Funktion des Instrumentalen in der Incoronazione

a) Die reinen Instrumentalstücke

Die Incoronazione enthält drei als Sinfonia bezeichnete selbständige Orchesterstücke, im Orfeo dagegen stehen Sinfonien noch an zehn verschiedenen Stellen. Angesichts des Gewichtes, das dem Terminus Sinfonia zukommt, wird hier sofort ein Unterschied deutlich¹⁾. Doch nicht nur aus Gründen der Quantität werden die Instrumentalsätze der Incoronazione von der Forschung wenig beachtet. Geht man vom Orfeo aus, so erscheinen sie in der Tat wenig bedeutend. Aber dieser Ausgangspunkt ist unangemessen, denn in den beiden Werken ist „Instrumentalmusik“ nicht das Gleiche. Den hier waltenden Unterschied dürfen wir nicht in der äußeren Funktion suchen, die in Orfeo und Incoronazione ähnlich ist. Hier wie dort unterscheiden wir drei Gattungen:

1. Stücke der Repräsentation, die nicht mit dem Drama selbst zusammenhängen.
2. Stücke mit bestimmter dramatischer Funktion.
3. Ritornelle im gewöhnlichen Sinn, d. h. Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu Gesangsstücken.

Der ersten Gattung gehören im Orfeo Toccata und Moresca an, in der Incoronazione die Eingangssinfonia. Die zweite Gattung wird im Orfeo durch die Ritornelle XI, S. 2 und S. 31 und die Sinfonien S. 67, 75 und 83, in der Incoronazione durch die Sinfonien XIII, S. 239 und 243 repräsentiert. Alles andere gehört in beiden Opern zur dritten Gattung. In den Funktionen kann der Unterschied also nicht liegen. Ich möchte vielmehr sagen, daß ein Instrumentalstück im Orfeo ein ganz anderes Ereignis ist als in der Incoronazione. Im Orfeo fügen sich die noch getrennten Gattungen der Musik zum dramatischen Fest zusammen. Die stilistische Intention geht auf Buntheit und Fülle. Hier sind die genauen Instrumentationsangaben Monteverdis zu erwähnen, der im Orfeo mit vollen und kontrastierenden Farben arbeitet.

¹⁾ Bisweilen im Orfeo, oft aber in anderen Werken dieser Zeit ist der Terminus Sinfonia allerdings identisch mit Ritornello, etwa in dem oben erwähnten „Et è pur dunque vero“ aus den Scherzi von 1632. Es kommt auch vor, daß beide Bezeichnungen bei dem gleichen Stück erscheinen, z. B. werden die in den Stimmen als Ritornello bezeichneten Zwischenspiele der Motette „Lauda Syon sopra l’Aria di Ruggiero“ aus Amante Franzonis Concerti ecclesiastici . . . Libro primo, Venedig 1611 (Wien, Nationalbibliothek) im Baß Sinfonia genannt. Über Cavallis eigenartige Verwendung der Termini wird der zweite Band der vorliegenden Studien handeln.

Wenn neben dem Madrigal, dem Lied, dem Tanz, der Florentiner Monodie das Orchester selbständig spricht, so hat das einen ganz anderen Stellenwert als in der Incoronazione. Denn in dieser ist der instrumentale Geist schon in allen Partien herrschend, auch oder gerade in den vokalen, so daß ein Gegenüberstellen von Vokalsätzen und groß angelegten selbständigen Instrumentalstücken keinen Sinn mehr hätte. Was im Orfeo als Kontrast wirkt, ist in der Incoronazione zu einer Einheit verschmolzen, aus der man wesenhaft Instrumentales und wesenhaft Vokales nicht mehr lösen kann. Deshalb ist es nicht möglich, eine Entwicklung von Gesang, Tanz und Instrumentalstück des Orfeo zu Gesang, Tanz und Instrumentalstück der Incoronazione darzustellen, sondern nur zum Gesamt des musikalischen Theaters, wie es uns in dem späten Werk entgegentritt. So läßt sich einsehen, daß Instrumentalmusik als selbständige und vom Übrigen abgehobene Gattung in der Incoronazione kaum noch eine Rolle spielt, und daß wir in ihr auch keinen Instrumentationsangaben mehr begegnen, wenn auch die Notation einiger Stellen anzeigt, daß wir es nicht nur mit einer durchgehenden stereotypen Streicherbegleitung zu tun haben, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Sind wir uns dieses Sachverhaltes bewußt, so können wir einen Schritt weiter gehen und darauf hinweisen, daß uns in den Instrumentalstücken des Orfeo und der Incoronazione, auch wenn wir sie nur für sich betrachten, verschiedene instrumentale Haltungen entgegentreten. Diese Verschiedenheit der Haltung beruht auf der Verschiedenheit der Herkunft. Sehen wir von den Tanzsätzen des Orfeo ab, so ergibt sich für die übrigen Instrumentalstücke eine nicht zu leugnende Verwandtschaft mit den Canzonen, Sonaten etc. Giovanni Gabrielis, dessen Instrumentalsatz aus der spätniederländisch-venezianischen Vokalität herauswächst. Noch die Instrumentalsätze des Orfeo haben in ihrer Klanglichkeit, ihrer Linienführung, ihrem gleichmäßigen rhythmischen Fluß etwas von diesem vokalen Geist. Es genügt hier aber nicht, bei der materiellen Bezeichnung des „Vokalen“ stehen zu bleiben. Wir müssen uns daran erinnern, daß diese Gabrielische Vokalmusik eines der Endglieder einer jahrhundertealten kontinuierlichen Reihe ist: der Reihe der großen bis dahin überhaupt entscheidenden Musik des Abendlandes. Diese Musik war vokal, oder besser ausgedrückt: sie war unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Wort, und zwar in erster Linie mit dem sakralen Wort. Damit befindet sich diese Musik in der höchsten geistigen Region. Sie hat eine Würde, wie sie die von einem ganz anderen Ausgangspunkt — vom äußeren Zweck und Gebrauch — ausgehende eigentliche Instrumental- und Spielmusik gar nicht haben kann. Mit dieser eigentlichen Instrumentalmusik ist die Musik für Instrumente von Gabrieli und die des Orfeo — immer abgesehen von den tanzartigen Sätzen — nicht zu verwechseln. So erklärt sich auch die Reife und Würde der Instrumentalsätze des Orfeo, die man an denen der Incoronazione vermißt. Man muß sich eben darüber im klaren sein, daß mit diesen späteren Stücken ein ganz anderes Genus zu Wort

kommt, ein Genus, das bisher nur zweckhaft bedingt war, und das in der Incoronazione erst gerade beginnt, vom Wort — dem primären Träger des Geistigen — geadelt zu werden²⁾).

Wir haben mit diesen Bemerkungen vorgegriffen und wenden uns wieder den Instrumentalsätzen des Orfeo zu, die ähnlich Gabrieli Klangflächen ausbreiten, welche nebeneinander stehen und einer funktional-harmonischen Deutung noch widerstreben. Betrachten wir etwa das erste Orfeo-Ritornell (XI, 2), so sehen wir vom Baß ausgehend eine viermalige Umspielung der Klangräume auf d, A, F und D. Um sich dies Verfahren der Umspielung von Klangräumen als alte Technik der instrumentalen Improvisation klar zu machen, möge man das Orfeo-Ritornell mit der Recercada S. 54 aus dem Gambentraktat von Ortiz vergleichen. Im Orfeo-Ritornell ist diese Improvisationspraxis, für die Ortiz lediglich Anleitungen gibt, mit Hilfe des Gabrielischen Vokalinstrumentalsatzes *res facta* geworden. Alfred Heuss³⁾ sieht in dem Ritornell ein Sequenzverfahren. Sequenz bedeutet jedoch Wiederholung eines Motives in gleicher Richtung und in *gleichen* Stufenabständen, vor allem in Sekundstufen⁴⁾. Das trifft aber auf unseren Fall nicht zu. Weiterhin spricht Heuss von „d-moll-Akkord“. Eine derartige Bezeichnung setzt jedoch Harmoniebegriffe voraus, die hier nicht anwendbar sind. Es fehlt sowohl die Subdominante als auch die Dominantfunktion der A-Umspielung im zweiten „Takt“. Gewissermaßen ist in dieser Baßlinie der Dreiklang verwirklicht, aber noch nicht seine harmonische Bekräftigung in der Kadenz. Auch die jedesmal gleiche rhythmische Struktur des Basses hängt damit zusammen, daß es sich um nebeneinander stehende Klangflächen, nicht um harmonische Zielstrebigkeit handelt. Zur Verdeutlichung vergleiche man ein äußerlich ähnlich gebautes Stück, das Heuß⁵⁾ als Orfeo-Nachfolge anspricht: Cavallis Sinfonia zu Ormindo (1644). Das sich wiederholende Motiv ist hier nicht reine Quintausfüllung über dem jeweiligen Klang, sondern schon in sich selbst viel ausgesprochener kadenzierend. Außerdem geht die Fortschreitung im Quintenzirkel (B, F, c) vor sich. Hier handelt es sich wirklich um Harmonik, sie ist durchaus die Hauptsache. Deshalb sind auch die Oberstimmen mehr eine Aussetzung des Generalbasses, die man sich eventuell auch anders vorstellen könnte. Rudimente der alten klanglichen Haltung zeigen sich in den Fermatenakkorden. Was ein Stück wie unser Orfeo-Ritornell von wirklich harmonischen Ritornellen und Sinfonien der späteren Zeit trennt, wird am klarsten, wenn man es sich lediglich als Baß notiert vorstellt, wie das später so oft geschieht. Es bliebe dann nicht viel übrig, denn das

²⁾ Vgl. zu diesem ganzen Problembereich Georgiades: Musik und Sprache.

³⁾ Die Instrumentalstücke des „Orfeo“, S. I. M. G. IV, 1902/1903, S. 187 f.

⁴⁾ Vgl. die Ausführungen von Wellesz, S. 48/49.

⁵⁾ Alfred Heuss: Die venetianischen Opernsinfonien, S. I. M. G. IV, 1902/1903, S. 413, die Ormindo-Sinfonia S. 469.

Entscheidende liegt nicht allein in der harmonischen Baßfortschreitung wie in dem Cavalli-Beispiel und auch in allen Ritornellen der *Incoronazione*, sondern ebenso in der Ausführung der Oberstimmen als *res facta*. Wir können als Ergebnis dieser Betrachtungen zusammenfassen, daß die Instrumentalmusik des Orfeo auf dem aus der Vokalität herausgewachsenen Instrumentalsatz Gabriellis beruht, der noch ganz *res facta* ist, nicht Improvisation, daß dagegen alle spätere Instrumentalmusik Monteverdis ihr Entscheidendes im Generalbaß hat, auch wo die Oberstimmen ausgesetzt sind. Dem Wesen nach gehört hier alles, was sich über der Baß-Stimme abspielt, nicht mehr in den Bereich der Komposition, sondern in den der jeweiligen Aufführung. Dieser Unterschied wird ganz deutlich, wollte man sich zwei verschiedene Fassungen der Instrumentalstücke des Orfeo vorstellen, wie sie bei der *Incoronazione* in dem venezianischen und dem neapolitanischen Manuskript tatsächlich vorliegen.

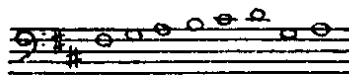
Der harmonischen Anlage stehen wir schon im *Ballo delle Ingrate* (1608) gegenüber. Die Sinfonia (VIII, 316) ist ein ausgesprochenes Generalbaßstück, d. h. das wesentliche liegt in der harmonischen Abfolge, die durch den Baß bezeichnet wird. Die Sinfonia kadenziert unter Berührung der Paralleltonarten ganz klar von g-moll zur Dominante D-Dur und zurück. Steht die Sinfonia in dieser Beziehung schon auf der Stufe der *Incoronazione*, so bemerken wir, was sie noch von der Haltung dieses Werkes trennt, wenn wir sie in Bezug auf ihre Funktion als Ritornell zum Gesang der Venus betrachten. Wir stellen noch keine Entsprechung von Ritornellbaß und Baß des zugehörigen Gesangsteiles fest, wie wir sie in der *Incoronazione* durchweg bemerken können. Diesen Schritt zur substantiellen Einheit ganzer Szenen (vom dramatischen her gesehen) oder zur völligen Verschmelzung von instrumentalem und vokalem Bestandteil (vom gattungshaft-technischen her gesehen) tut Monteverdi hier noch nicht. Im Orfeo finden wir derartiges auch nur bei tanzartigen Liedern und Chören, wo eben die Musik dem natürlichen Gebrauchszustand nahe steht, und wo es sich nicht um die bewußte künstlerische Verschmelzung von zwei ihrer Herkunft nach verschiedenen Gattungen handelt. Der *Ballo delle Ingrate* steht in diesem Punkt noch auf dem Boden des Orfeo, der in der Verbindung von Ritornell und Gesang — soweit es sich nicht um Tanzlied oder Tanzchor handelt — viel weniger sinnfällig, viel konstruktiver ist, was wiederum zeigt, wie stark der Orfeo in der Vergangenheit wurzelt. Zur Abhebung von dem Verfahren der *Incoronazione* bringe ich zwei Beispiele aus dem Orfeo.

Wir sahen bei dem schon erwähnten Ritornell (XI, 2) eine viermalige Umspielung von Klangräumen: d, A, F, D. Dies Ritornell leitet den Prolog ein, erklingt zwischen seinen einzelnen Strophen und schließt ihn ab. Es fällt sofort auf, daß die vier Klangräume nur am Anfang und am Schluß des Prologes erscheinen, bei den Zwischenspielen sind es nur drei Klangräume, auf A, F und D. Somit ist das Stück dort auch um ein Viertel seiner ur-

sprünglichen Länge gekürzt. Wie haben wir uns das zu erklären? Nehmen wir jeweils Strophe und nachfolgendes Ritornell zusammen, so haben wir wieder die ursprünglichen vier Klangräume, nur daß der erste (d) nun von der jeweiligen Strophe ausgefüllt ist, die gegen Schluß nach A moduliert, so daß das Ritornell sich auf dieser seiner zweiten Stufe anschließen kann. Das zweite Beispiel steht zu Beginn des zweiten Aktes (XI, 41). Es handelt sich hier um Ritornell — Strophe — Ritornell — Strophe. Im ersten Ritornell unterscheiden wir vier Klangräume: c, f, b, c. Im zweiten Ritornell (Zwischenspiel) bemerken wir ebenfalls wieder nur die drei letzten Klangräume f, b, c, während der erste (c) auch hier durch die Strophe vertreten wird, deren Anfangs- und Endton im Baß c ist. Diese beiden Fälle mögen zur Verdeutlichung der sehr konstruktiven Verfahrensweise dienen, durch die im Orfeo oft Ritornell und Strophe zusammengefügt sind. Dem gleichen Verfahren begegnen wir noch einmal in „Tempo la cetra“ des VII. Madrigalbuches von 1619. Redlichs⁶⁾ Deutung der Verkürzung ist irrig. Die ersten zwölf Takte der Sinfonia werden durch die jeweilige Strophe ersetzt, der Rest bleibt als Ritornell.

Vergleichen wir nun hiermit die Verknüpfung von Ritornell und Gesang in der Incoronazione, so stehen wir einem fundamentalen Umschwung gegenüber. Nicht mehr die konstruktive Entsprechung von Klangabfolgen ist das Verbindende, sondern die gleiche motivisch-thematische Substanz der Bässe in Ritornell und Strophe. Zum Prinzip ist eine neue Einheitlichkeit erhoben, die ganz von der instrumentalen Vorstellung bestimmt ist. Diese instrumentale Vorstellung umfaßt alle Teile des Werkes. Ob zu ihnen gesungen wird oder nicht, ist vom Standpunkt der musikalischen Sprache her gesehen eine zweitrangige Frage.

Es gibt verschiedene Stufen der thematischen Einheit von Ritornell- und Strophenbässen. Bei I, 4 (S. 44—47) beschränkt sich die Entsprechung überhaupt nur auf das tonale Gerüst. Die Anlage der Arie, noch im Caccinischen Sinne, soll an anderer Stelle ausführlich behandelt werden. Auch bei I, 1 „E pur io torno“ (S. 11—13) ist die Bindung von Ritornell- und Arienbaß noch verhältnismäßig locker. Immerhin besteht sie schon in einer gleichen Folge von Tönen:




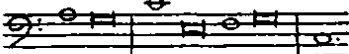
Die rhythmische Entsprechung fehlt noch, wir können hier darum noch nicht von Motiv sprechen. Ebenso verhält es sich bei II, 8 (S. 153—156), wo lediglich die Töne d — a — b — a — h — c' — d gemeinsam sind. Tonale und rhythmische Entsprechung am Anfang von Ritornell- und Strophenbaß haben wir bei I, 1 (S. 14—18), I, 4 (S. 38—41) und II, 3 (S. 130—134).

⁶⁾ Madrigalwerk, S. 161 f.

Aber in diesen Beispielen ist gleichsam nur der Impuls gemeinsam, im weiteren Verlauf unterscheiden sich die jeweiligen Baßpaare. Dagegen stehen wir einer fast restlosen Entsprechung bei I, 3 (S. 32) gegenüber⁷⁾. Die tonale und rhythmische Gestalt dieses Basses ist schon so plastisch, daß wir hier von Thema reden dürfen. Der thematische Charakter zeigt sich auch darin, daß das Motiv sich nicht in einer bloßen Fortspinnung verliert, sondern sowohl im Ritornell als auch in der Arie wiederkehrt, das zweite Mal in Dur. Diese Verwendung in Moll und Dur setzt schon eine erhebliche Gestaltqualität voraus. Ähnliche Beobachtungen können wir bei III, 8 (S. 244—246) machen. Auch hier handelt es sich um ein wirkliches Thema, das mehrfach erscheint. Im Gegensatz zu I, 3 können bei diesem Stück Ritornell und Gesangsteil kaum noch geschieden werden. Eine innige Verschmelzung ist hier erreicht.

Die rhythmische und harmonische Bestimmtheit der Bässe erlaubt es nun auch, auf ihre genaue melodische Entsprechung zu verzichten, ohne daß die substantielle Verwandtschaft von Ritornell- und Strophenbaß in Frage gestellt würde. Dies ist der Fall bei II, 13 „O sciocchi o frali“ (S. 188—191), auf dessen rhythmische Struktur wir weiter unten eingehen werden. Der harmonische Ablauf ist, abgesehen von der fast übereinstimmenden sonderbaren Rhythmik, in seinen Hauptzügen ähnlich:

Strophenbass: 

Ritornellbass: 

So entsteht eine innere Verwandtschaft, eine organische Entsprechung verschiedener Glieder, die sich doch nicht genau gleichen. Die Herstellung der Einheit ist hier nur durch den aktiv mitgehenden Hörer möglich. Dieser neue Anspruch der Musik an den Hörer konnte erst jetzt gestellt werden, nachdem Harmonik und Thematik aus instrumentalem Geist sich so weit entwickelt hatten. Einen ähnlichen Fall von Verwandtschaft ohne genaue Übereinstimmung finden wir bei I, 3 „Signor sempre mi vedi“ (S. 33). Der Ritornellbaß ist hier eine Variation des Strophenbasses, doch ist die Veränderung so wenig ornamental, so sehr substantiell, daß beinahe ein selbständiges Thema entsteht. Allerdings zeigt sich die Einheit darin, daß der besonders sprechende Achtelimpuls der Singstimme im Ritornellbaß übernommen wird. Bei I, 5 „E se pur aspro rimorso“ (S. 56) ist die Einheit nicht mehr rational faßbar, doch kann für den musikalischen Hörer kein Zweifel an ihr aufkommen. Bei I, 11 (S. 95 ff.) ist nur die rhythmische Entsprechung am Anfang übrig geblieben. Da das Prinzip feststeht, kann Monteverdi es so frei verwirklichen. Andere Fälle einer sehr freien Entsprechung sind II, 6 „Son rubin amorosi“ (S. 149) — bei dessen Ritornell wir vielleicht an ein Soloinstrument zu denken haben, wie schon Malipiero in der Anmerkung vermutet — und II, 10 „Il giorno femminil“ (S. 167 ff.). In diesen

⁷⁾ Vgl. die Analyse bei Wellesz, S. 32.

beiden letzten Fällen bemerken wir auch die Andeutung einer Entsprechung von Singstimme und Oberstimme der Ritornelle.

Die substantielle Verwandtschaft von Gesangstück und zugehörigem Instrumentalstück ist in der *Incoronazione* zum Prinzip erhoben, da dies Werk einer einzigen Haltung entspringt und sich somit auch einer einzigen Technik bedient. Diese Technik ist instrumentalen Geistes. Da das Prinzip durchgängig und unverrückbar ist, kann Monteverdi bis zur Aufhebung jeglicher materieller Entsprechung gehen und lediglich in der Zwei-Takte-Periodik den inneren Zusammenhang von Gesangsteil und Ritornell herstellen, wie dies bei II, 5 (S. 135 ff.) der Fall ist.

Die wenigen selbständigen Instrumentalsätze, die Sinfonien, stehen in der *Incoronazione* am Rande. Sie haben nicht mehr die beherrschende Funktion wie im *Orfeo*. Die Sinfonia S. 1/2 hat aus der Betrachtung auszuscheiden, da es sich um ein Stück *Cavallis* handelt⁸⁾. Dekorative Bedeutung als Einzugsmarsch hat die Sinfonia S. 239/40. Das Gegen- und Miteinander zweier verschiedener Gesten erscheint hier ganz mit den Mitteln der Instrumentalmusik eingefangen. Die gleich am Anfang erscheinenden beiden Motive



d. h. die jeweils auftaktigen 3 Achtel- oder 2 Sechzehntel-Impulse bestimmen das ganze Stück. In Takt 9 vereinigen sie sich und münden in die F-Kadenz (Takt 12). An sie schließt sich aber sofort wieder das Achtelmotiv an und beherrscht für drei Takte allein das Feld. Nach einer für Monteverdi bezeichnenden Pause kommt nun das Sechzehntelmotiv für $2\frac{1}{2}$ Takte ausschließlich zu Wort. Erst jetzt (Takt 17, Mitte) schließen sich beide Motive zur endgültigen Kadenz zusammen. Dieses instrumentale Spiel ist außerordentlich sprechend, ebenso wie dies, in ganz anderer Art, die Sinfonia S. 243 ist. Diese beiden Sinfonien sind die einzigen Instrumentalstücke der *Incoronazione*, deren Oberstimmen nicht ad libitum auszusetzen sind, sondern so, wie sie dastehen, zur Komposition gehören. Bezeichnenderweise überliefert das neapolitanische Manuskript von ihnen keine andere Fassung. Wahrscheinlich stellt die Sinfonia S. 243 mit ihren absteigenden Linien der Oberstimmen das Hinabsteigen der Venus vom himmlischen Thron dar. Satztechnisch erinnert sie etwa an Triosonaten Salomone Rossis oder Canzonen Tarquinio Merulas. So bringt z. B. dessen Canzon Quinta detta la Corsina aus seinem *Secondo Libro delle Canzoni da suonare à trè* ... Venedig

⁸⁾ Vgl. W. Osthoff: *Neue Beobachtungen*, S. 131—133.

1639 (Bologna, Conservatorio) eine ähnliche Stelle, bei der die beiden Violinen Tremolo-Vorschrift aufweisen:



Eine Parallelstelle begegnet in der Canzon Terza detta la Benaglia aus dem gleichen Werk. Möglicherweise hat man sich dieses echte instrumentale Tremolo auch für die Oberstimmen der Sinfonia S. 243 zu denken.

In meinem Aufsatz „Trombe sordine“ habe ich auf die tonartliche Differenz um einen Ganzton zwischen einigen jeweils zusammengehörenden Gesangsteilen und Ritornellen der Incoronazione (S. 11 ff., 14 ff., 95 ff.) hingewiesen und dieses Phänomen mit der Verwendung gedämpfter Trompeten in diesen Ritornellen erklärt. Die damalige Dämpfung⁹⁾ bewirkte bei den Trompeten die Erhöhung um einen Ganzton, die Notierung dieser Instrumentalstellen geht also von den Trompeten aus, d. h. die Stücke sind einen Ton tiefer geschrieben als sie erklingen sollen. Da gedämpfte Trompeten (später mit gedämpften Pauken; seltener gedämpfte Posaunen¹⁰⁾) in jener Zeit besonders bei Begräbnismusiken Verwendung fanden, können wir die betreffenden Stellen der Incoronazione, die alle der Partie des Ottone angehören, mit der bewußten Charakterisierung der Todesgefühle dieses verschmähten Liebhabers in Zusammenhang bringen¹¹⁾. Die Verwendung ge-

⁹⁾ Vgl. hierzu über die Belege meines Aufsatzes hinaus eine weitere französische Quelle um 1630 bei François Lesure: *Le Traité des Instruments de Musique de Pierre Trichet, Annales Musicologiques III*, 1955, S. 385/386.

¹⁰⁾ Vgl. Giulio Strozzi's Bericht *Esequie fatte in Venetia dalla Nazione Fiorentina Al Serenissimo D. Cosimo II Quarto Gran Duca di Toscana Il dì 25 di Maggio 1621*, In *Venetia Appresso il Ciotti (Venedig, Biblioteca Marciana)*, 20 r: „Cantato con mestitia singolare l'Introito della Messa si venne ai Kirie composti dal Signor Gio: Battista Grillo organista di San Marco, e rappresentati con tromboni assordati, fagotti, e quattro organi coperti di tele negre, che il tutto à mestitia, e compassione invitava.“ An diesem Trauergottesdienst war auch Monteverdi entscheidend beteiligt (vgl. Vogel, S. 376/377). — Giulio Strozzi erwähnt gedämpfte Trompeten auch bei der Beschreibung einer Begräbnisfeier in seinem Epos *La Venetia edificata* (1624) XIX, 25:

Così mescendo alle parole il pianto,
Fà di alterni sospiri aspra armonia;
E la pompa funebre uscita in tanto,
Si spiega homai nella più larga via;
Negre trombe assordate, e flebil canto,
Capovolte bandiere, e schiera pia,
Che va pacc pregando alla bell'ama,
Sottentra al peso della nobil salma.

¹¹⁾ Vgl. hierzu auch die Anweisung aus Giambattista Andreinis *La Centaura, Soggetto diviso in Commedia, Pastorale, e Tragedia*, Parigi 1622: „Al suon di

dämpfter Trompeten für Trauermusiken begegnet bereits vor Monteverdi¹²⁾ und setzt sich nach ihm bis in die Wiener Klassik fort¹³⁾. Gedämpfte Trompeten wurden zur Zeit Monteverdis natürlich auch einfach zum Zwecke der Schallverringerung eingesetzt, wie etwa bei der Orfeo-Toccata¹⁴⁾.

Mit der Notation der genannten Instrumentalstücke der *Incoronazione* und der sich zum Teil bei ihnen findenden Bemerkung „Un tuono più alto“ sind die sich auf *Gesangsteile* beziehenden Vorschriften wie „alla quarta alta“, „un tuono più alto“ etc. nicht zu verwechseln. Alle diese Bezeichnungen wurden jedenfalls nicht von Monteverdi, sondern erst von Cavalli in das venezianische Manuskript der Oper eingetragen¹⁵⁾. Bei den Vorschriften der Ge-

trombe sorde e di tamburi discordi uscirà la Tragedia e qui, subito che sarà nel mezzo al teatro, s'udirà un organo di legno in suon mesto . . .“ (Prunières: L'Opéra italien, S. XLI, Anm. 1). — Andreini war der Verfasser des geistlichen Spiels *La Maddalena* von 1617, zu dem auch Monteverdi Musik beigesteuert hat (GA XI, 170/71). Seine Frau Virginia war in Mantua Monteverdis erste Arianna, sie sprang für die gerade verstorbene Caterina Martinelli ein.

¹²⁾ Vasaris in meinem Aufsatz (S. 86/87) zitierte Beschreibung des florentinischen „Carro della Morte“, von dem aus zum Klang von gedämpften Trompeten die Canzone „Dolor, pianto e penitenza“ gesungen wurde, findet eine Ergänzung in den handschriftlichen *Laudi spirituali* (Florenz, Biblioteca Nazionale, ms. Palat. 173) desselben Fra Serafino Razzi, der die Canzone samt ihrer Musik 1563 veröffentlicht hat. In dem Ms. findet sich die Canzone (nur Text) — zu Recht als Laude bezeichnet — im 4. Buch unter den „laudi antiche“ (vgl. Vorrede der Handschrift) auf folio 156 verso, der Name ihres Dichters ist hier beigefügt: M. Castellano. Aus einer Anmerkung Razzis erfahren wir weiterhin, daß der Magnifico Lorenzo de' Medici (der spätere Herzog von Urbino, Michelangelos „Pensiero“) — „condotto segretamente, la sera del Carnevale“ — der Auftraggeber und Anführer des Zuges war (vgl. die vollständige interessante Beschreibung Razzis bei Bianca Becherini: *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel / Basel / London / New York 1959, S. 103). Das „condotto segretamente“, nämlich nach Florenz, woraus er wie alle Medici verbannt war, stimmt mit der von mir erwähnten Datierung Vasaris (Karneval 1511 florentinischen, d. h. 1512 allgemeinen Stils) und seiner politischen Deutung des Kanzonentextes überein.

¹³⁾ Abgesehen von den in meinem Aufsatz herangezogenen Stücken verwendet auch das *Crucifixus* aus Mozarts C-Dur-Messe K. V. 139 (GA 1, S. 153) Trombe con sordini. Wie Wilhelm Kurthen (*Studien zu W. A. Mozarts Kirchenmusikalischen Jugendwerken*, Z. f. Mw. 3, 1920/21, S. 218/219) nachweist, ist der Satz durch das *Crucifixus* aus Leopold Mozarts *Messa solenne* in C-Dur (Z. f. Mw. 3, S. 371—373) stark beeinflusst, das ebenfalls in c-moll steht und Clarini con sordini benutzt. Wyzewa-Saint Foix und Einstein (Köchel 3. Auflage, S. 173) nehmen an, daß W. A. Mozart mit diesem Werk eine Trauermusik zum Tode des Erzbischofs von Schrattenbach geschrieben hat.

¹⁴⁾ Für diesen Fall vgl. aus dem deutschen Bereich Max Schneider: *Die Einweihung der Schloßkirche auf dem „Friedenstein“ zu Gotha im Jahre 1646*, S. I. M. G. 7, 1905/06, S. 310: „Der 113. Psalm auf drey Chören, darinne zwey *Clarini* è *Sordone per la Trompeta* . . .“ und S. 312/313: „Nach der Abendtafel im großen Saale gaben die Trompeten das Zeichen zu einem ‚Aufzug, doch haben die Surdinen in den Trompeten stecken müssen‘.“

¹⁵⁾ Vgl. W. Osthoff: *Neue Beobachtungen*, S. 129/130.

sangsteile handelt es sich um Transpositionsangaben zur Erreichung einer günstigeren Gesangslage, die wohl jeweils den Gegebenheiten der venezianischen Aufführung von 1646 entsprach. Daß solche Vorschriften in damaliger Zeit ad-libitum-Charakter hatten, können wir verschiedenen Drucken entnehmen, etwa Filiberto Laurenzis *Spiritualium Cationum* . . . Liber primus ac Tertia opera, Venedig 1644 (Bologna, Conservatorio). Bei den Motetten dieses der venezianischen Oper eng verbundenen Musikers¹⁶⁾ finden sich Bemerkungen wie „Basso over Baritono da sonarsi un Tono più basso, se piacerà“, „Mezzo Soprano overo Canto, ò Ten. sonando alla 4. bassa ò 5. Alto“, „Alto overo Canto sonando alla Quinta Alta“ und mehr. Bei der Alt-Solomotette „Alma Redemptoris Mater“ aus der *Compago Ecclesiasticorum Motectorum* op. 3 des venezianischen Musikers Cherubino Bussati, Venedig 1640 (Wroclaw, Universitätsbibliothek), steht die Bezeichnung „Alto al suo loco, Canto alla quinta alta, Tenore alla quarta bassa“. In Biagio Marinis *Madrigaletti a una due tre e quatro voci*, Venedig 1635 (Oxford, Christ Church), heißt es bei „Con la candida man“: „A 2. Alti ò soprani à la quarta alta“; in Adriano Banchieris *Gemelli armonici*, Venedig 1622 (Regensburg, Proske-Bibliothek), ist die Motette „Beati omnes“ für „Due Tenoretti Baritonati alla Quinta“ geschrieben, um nur ganz eindeutige Fälle zu erwähnen¹⁷⁾.

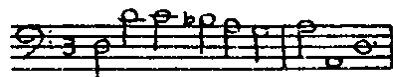
¹⁶⁾ Neue Beobachtungen, S. 135.

¹⁷⁾ Noch eine andere Bedeutung scheinen ähnliche Bezeichnungen in der Instrumentalmusik der beiden Gabrieli zu haben. So findet sich bei der bekannten Sonata pian e forte a 8 aus Giovanni Gabrielis *Sacrae Symphoniae* von 1597 die Bemerkung „Alla quarta bassa“ (*Istituzioni e Monumenti* II, S. 64—74). Mit Gaetano Cesari (*Istituzioni*, S. LXXXIV) an eine Transpositionsanweisung (ad libitum) zu denken, ist wohl nicht am Platze, da Gabrieli kaum die bei einer Quarttransposition abwärts erreichte Tiefe beabsichtigte. Cesari selbst verweist aber auf die ähnlichen Bezeichnungen bei Orgelkompositionen Giovanni Gabrielis (in: *Intonazioni d'organo di Andrea Gabrieli et di Giovanni suo nepote*, Venedig 1593, vgl. C. Sartori: *Bibliografia della Musica Strumentale Italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze 1952, 1593 c), die er allerdings offensichtlich nicht völlig verstanden hat. Hier handelt es sich eindeutig um in der Notierung bereits vollzogene Transpositionen aus den sogenannten Kirchentönen, die — anscheinend den eher konservativen Organisten zuliebe — genau angegeben sind. Ein Beispiel für diese Art findet sich auch im ersten Heft der von Pierre Pidoux herausgegebenen *Ricercari* für Orgel von Andrea Gabrieli (Kassel / Basel, Bärenreiter-Ausgabe 1780) S. 8—11: „Primo Tono Alla quarta alta“, ein g-dorisches Stück, das also im um eine Quarte herauftransponierten 1. Kirchenton (d) steht. Auch Giovanni Gabrielis *Sonata pian e forte* ist in g-dorisch notiert. Ich nehme an, daß die Bezeichnung ebenfalls die bereits vollzogene Transposition aus dem 1. Kirchenton anzeigen soll, d. h. „alla quarta bassa“ deutet in diesem Fall darauf hin, wo der zugrundeliegende Modus in seiner originalen Lage zu finden ist. — Eine Gegenüberstellung von Originallage und Transposition in die Unterquarte findet sich in den beiden vierstimmigen Fassungen von „Wacht auf ihr Christen alle“ bei Michael Praetorius, *Musae Sioniae* VIII (1610), GA VIII (S. 170/171), das erste Mal (Nr. 227) „Per quartam inferius transpositus“ in G-Jonisch, das zweite Mal (Nr. 228) in der Originallage, d. h. in C-Jonisch.

b) Der Ostinato als Sinnträger im musikalischen Drama

Eines der immer wiederkehrenden Phänomene der Monteverdischen Musik bilden die Bassi ostinati. An Hand der Entwicklung des ostinaten Elementes ließe sich die Musik seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum späten Monteverdi von einer wesenhaften Seite erfassen. Als anlagebestimmender Faktor ist der Basso ostinato bezeichnend für die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts. Er ist in ihr die feste Grundlage, auf der sich spielerische Improvisation in mannigfaltigen Variationen ergehen kann. Damit ist er von entscheidender Bedeutung für die Entstehung der Harmonik in unserem Sinne. Die um 1600 aufkommende Monodie rückt zwar den Primat des Wortes in den Vordergrund, doch ist es auf der andern Seite klar, daß ihre musikalische Sprache, ihre Satztechnik weit eher eine instrumentale Haltung verkörpert als die zu erwartende vokale. Es besteht also das Paradoxon, daß die Reformatoren des Wortes in der Musik eigentlich die Epoche einleiten, die man als primär von instrumentalen Vorstellungen bedingt bezeichnen kann: das Generalbaßzeitalter. Es ist bekannt, daß in Caccinis rationaler Strophengestaltung bleibende Bässe das beherrschende Gliederungsmittel darstellen¹⁸⁾. In dem Maß jedoch, wie das literarische Programm dann wieder zugunsten künstlerischer Freiheit in den Hintergrund tritt, verschwinden auch die nur in ihrer tonalen Abfolge aufnehmbaren, rein konstruktiven Strophenbässe immer mehr. An ihre Stelle treten mehr oder weniger metrisch gegliederte Strophenbässe, die sich in ihrem tonalen Ablauf schon viel freier verhalten, ja oft nur am Anfang der jeweiligen Strophe sich entsprechen, im weiteren Verlauf dagegen jeweils individuell ausgestaltet werden. Derartige Bässe sind in der Incoronazione häufig anzutreffen. Sie haben keine dramatische Bedeutung, sondern sind das rein musikalische Gliederungsmittel liedhafter Strophengesänge. Das Entscheidende an ihnen sind die Kadenzschritte.

Ein Beispiel (S. 15) sei näher betrachtet. Der Anfang des Basses vollzieht die Dreierbewegung der Singstimme mit:



Diese Bewegung hat jedoch keine motivische Gestaltqualität, sondern ist lediglich eine Umspielung und damit Bekräftigung des zugrunde liegenden Klangraumes d. Am Abschluß dieser Bewegung steht die Kadenz V—I. Hiermit ist der Klangraum genügend festgelegt. Es folgen ostinate Gänge, fast ausschließlich in punktierten Ganzen. Diese ostinaten Gänge beruhen im Wesentlichen auf Tetrachordfolgen: einmal d—c—B—A und zweimal

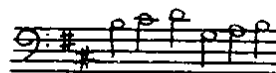
¹⁸⁾ Vgl. Riemann: Basso ostinato, S. 533. — Noch in der Incoronazione (S. 43 bis 47 und 189/190) finden wir diese Technik.

f—e—d—c. Die übrigen Stellen des Basses sind die entscheidenden Kadenz-
 zen: in der Mitte des Stückes vom d-Klangraum zum F-Klangraum und am
 Schluß des Stückes vom F-Klangraum zum d-Klangraum. Diese Anlage ist
 konstruktiv und lediglich vom Musikalischen her zu verstehen. Wichtig ist
 auch nicht das Vorkommen dieser zu damaliger Zeit üblichen Bauweise in der
 Incoronazione, sondern das, was Monteverdi an gestalthaften Gesten der
 Singstimme über ihr sich abspielen läßt. Hierüber werde ich im Kapitel II
 dieses Abschnittes einiges sagen. Strophenbässe dieser Art finden sich in der
 Incoronazione auf S. 55 ff., 95 ff., 153 ff., 168 ff. und 185 f.

Darüber hinaus aber finden wir in der Incoronazione zwei Arten von osti-
 naten Bässen, die das konstruktive Prinzip weiter entwickeln und für die
 Gestaltung des Dramas wichtig sind. Die eine ist das als Gestalt aufnehmbare
 ostinate Motiv, z. B. der Quartenzaß, mit dem wir uns anlässlich des
 Schlußduettes der Incoronazione beschäftigen werden. Von Bässen dieser
 Art erwähne ich hier lediglich diejenigen, die von mir nicht ausführlich be-
 handelt werden: S. 73/74, 91/92 und 146—148. Die in der Zeit allgemein
 üblichen Bässe dieser Art gibt Bukofzer in „Music in the Baroque Era“,
 S. 41 und 42. Die andere Art ist ebenfalls motivisch, doch bleibt der Baß
 nicht konstruktives Gerüst, sondern das Motiv wird gewissermaßen in be-
 wußte Arbeit genommen und in den Dienst bestimmter ausdrucksmäßiger
 Absichten gestellt. Diese Art begegnet in der Incoronazione bei I, 1 „E pur
 io torno“ (S. 12), wo das Zusammentreffen von Gliederungsfunktion des
 Basses und Affekthaltung des Gesanges verschiedene rhythmische Gestalten
 des Ostinato bewirkt:



Monteverdi teilt hier die 11-Silbler in annähernd gleiche Hälften. Der Ostinato ist so unterlegt, daß sein zweiter Teil



auf der letzten Silbe der jeweiligen Hälfte beginnt. Da aber diese Vers-
 hälften ihrem Ausdrucksgehalt entsprechend in verschiedener Länge komponiert
 sind, entstehen auch verschiedene zeitliche Verhältnisse für den ersten
 Teil des Ostinato. Beim ersten Mal (E pur io torno qui) fließt er noch in
 gleichmäßigen Halben. Bei der zweiten Hälfte des 1. Verses (qual linea al
 centro) tritt in der Singstimme schon eine hemmende Stauung ein, die sich

auch tonal ausdrückt in ihrem Beharren auf dem *d*, im Gegensatz zu der schwingenden Kantabilität des „*E pur io torno qui*“. Diese Stauung macht sich zeitlich im Gesamtverlauf aber noch nicht bemerkbar, da Monteverdi die Singstimme schon auf der drittletzten Halben des Ostinato der ersten Vershälfte beginnen läßt. Die Stauung wird aber bei der ersten Hälfte des 2. Verses (*Qual foco a sfera*) noch verstärkt, so daß nun für den ersten Teil des Ostinato neun Halbe = drei punktierte Ganze entstehen. Bei der zweiten Hälfte des 2. Verses wird der Ostinato nicht zuende geführt, er mündet in die Schlußkadenz des Abschnittes.

An dieser Arie kann mit besonderer Eindringlichkeit die Bedeutung der Gliederungsstriche bei Monteverdi gezeigt werden. Natürlich geben sie keinen Takt in unserem Sinne an, sondern grenzen das Motiv ab. So ist es zu erklären, daß die Spatien verschieden lang ausgefüllt sind. Da aber das Baßmotiv gleichzeitig in Beziehung zum Vers steht, wird es durch den Gliederungsstrich in dem Fall geteilt, daß die normale Kongruenz von Vershälfte und Ostinato eine Unregelmäßigkeit erleidet, also wenn der Beginn der Vershälfte in der Singstimme vorverlagert ist und in den Ostinato der vorangehenden Vershälfte hineinragt, wie wir das beim ersten „*qual*“ sahen. Nur an dieser Stelle und bei ihrer Wiederholung am Schluß des Gesanges sind die drei letzten Töne des Ostinato durch den Gliederungsstrich abgeteilt. Etwas ähnliches begegnet bei der Wiederholung des Ostinato nach dem Mittelabschnitt der Arie, wo der erste Teil des Ostinato infolge des zweimaligen „*io torno*“ durch einen Gliederungsstrich unterteilt ist. In diesem Sinn ist Malipieros Bemerkung (Vorwort zu GA X): „*In tutte le opere di Claudio Monteverdi la stanghetta è un segno convenzionale, utile per facilitare la lettura e non ha nessun rapporto col ritmo, nè con le regole musicali del XIX° secolo*“ zu ergänzen.

Wir haben gesehen, daß der Ostinato dieser Arie einerseits noch klangliche Grundlage des Verses im alten Sinne ist, daß er sich aber andererseits dem Affekt der Singstimme anschmiegt: dem Hoffen und der Resignation, gestenhaft ausgedrückt: dem bewegten Angehen und gehemmt in sich Zurücksinken des Ottone. Dadurch gewinnt der Ostinato gleichsam dramatisches Leben und verliert seine herkunftsmäßige starre Konstruktivität. Nicht nur in seiner rhythmischen Flexibilität spricht sich das aus, auch in seiner Tongestalt ist er von vornherein auf die dramatische Situation angelegt. So verkörpert er schon für sich genommen dies Wollen und nicht Können, diesen immer wieder gehemmt Anlauf des Ottone in seinem aufsteigenden ersten und seinem ziellos rotierenden zweiten Teil, der gleichsam der G-Harmonie nicht entrinnen kann.

Mit dieser Umdeutung des alten konstruktiven Prinzips hat Monteverdi etwas geschaffen, was bis heute in der Opernmusik fruchtbar bleiben sollte: das instrumentale Motiv, das mit einer jeweiligen dramatischen Situation in innigem Zusammenhang steht. Als spätes Beispiel eines solchen Motivs,

das sogar noch den Ostinatocharakter und einen ähnlichen Affekt- und Gestengehalt wie das „E pur io torno“ hat, zitiere ich aus Puccinis Tabarro:

♩. = 52

O Lu-i-gi Lu- i-gi

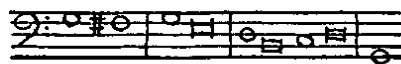
Bada a te! Può sa- lir fra un momento etc.

Kaum eine Gattung der Musik weist durch die Jahrhunderte bei allen Wandlungen eine solche Kontinuität in der Tradition auf wie die italienische Oper. Wir verfahren deshalb nicht unhistorisch, wenn wir hier Puccini heranziehen und von ihm ausgehend auch ein weiteres Element von Monteverdis dramatischer Musiksprache aufzeigen, das sich ebenfalls bis heute in der italienischen Opernmusik gehalten hat. Es ist jenes eigentümliche Verharren der Singstimme auf einem Ton, oft in Parlandoart, wozu das Orchester die Melodie oder die Motive bringt. Das Opernhafte im besten Sinn, das sich in dieser Technik verwirklicht, bemerken wir etwa — um nur ein bekanntes Beispiel zu nennen — am Anfang der Cavaradossi-Arie des letzten Aktes in Tosca. Etwas ähnliches sehen wir schon in der von uns herangezogenen Incoronazione-Arie von „qui“ bis „qual ruscel-“. Wir können auch hierin wiederum von einer anderen Seite her die dramatische Absicht erkennen: diesen Gegensatz von Gefangensein und Ausbrechen, oder wie man es nennen mag. Von ähnlichen Beispielen dieser Art seien Prolog S. 5, die beiden unteren Systeme, „se protetto non è“; I, 8 S. 73 und 74, „costante e forte“ und „le paure“; I, 13 S. 109, „e solo tuo sarò“ und II, 9 S. 163, „intorno il tormento“ genannt.

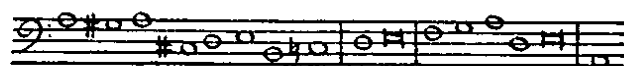
Daß Gestaltung und Variierung des Ostinato mit dem Text zusammenhängen, haben wir gezeigt. Durch diese Einbeziehung in die dramatische Absicht bekommt das Baßmotiv eine vorher nicht gekannte Würde, die es uns erlaubt, das Motiv auch für sich zu betrachten, und die es dem Komponisten ermöglicht, dem Motiv einen individuellen Charakter zu geben und es an entsprechenden Stellen seines Dramas wiederkehren zu lassen oder es mit bestimmten Personen zu verbinden. Dies geschieht bei Monteverdi noch

gleichsam unbewußt und knospenhaft, wenn etwa ein der Arie „E pur io torno“ ähnliches Baßmotiv zu Ottones Worten „Te sola cerco“ (II, 11 S. 173) auftaucht, vielleicht darauf hinweisend, daß er an ganz anderes als an Drusilla denkt. Unmittelbar steht dies Motiv in Zusammenhang mit Ottones wahrer Empfindung in I, 12 (S. 105): „Otton, Otton, torna, torna in te stesso“. Das „Erinnerungsmotiv“ findet sich somit schon am Anfang der italienischen Oper, so daß seine Verwendung etwa bei Verdi nicht aus einem Einfluß Wagners erklärt werden muß.

Ähnlich der Arie „E pur io torno“ sehen wir bei I, 10 „Ma che dico o Poppea“ (S. 90/91) den Baß über seine lediglich konstruktive Funktion hinauswachsen. Der Text dieser Arie besteht außer dem einleitenden Ausruf „Ma che dico o Poppea“ aus Elfsilblern. Inhaltlich teilen sich die zehn Verse in zwei Hälften. Die erste (von „Ma che dico“ bis „consorte di Nerone“) beleuchtet Poppeas Ruhm negativ, indem sie ausdrückt, was alles nicht ausreicht, um ihn zu fassen. Die zweite Hälfte der Verse bringt die Folgerung, daß nur Schweigen und Staunen diesen schönen Augen angemessen sind. Monteverdi verwendet für die erste Hälfte der Verse den Ostinato:



der jedesmal genau einem Vers unterlegt ist. Bei dem Vers „E al tuo bel viso“ braucht Monteverdi für die musikalische Interpretation des Wortes „basso“ mehr Platz, so daß er die drei vorletzten Töne des Ostinato wiederholen muß, bis sich bei „L'esser detta“ Anfang des Verses und Anfang des Ostinato wieder treffen. Nach Abschluß der ersten Hälfte der Verse bringt Monteverdi den Ostinato noch einmal allein. Für die zweite Hälfte der Verse verwendet Monteverdi nun einen zweiten, längeren Ostinato, der um einen Ton höher steht und zweifellos aus dem ersten herausgebildet ist:



Er erscheint vollständig zum ersten Mal zu dem Vers „Che trascendendo“. Bei dem vorangegangenen Vers „Et han questo svantaggio“ ist sein Anfang noch durch die notwendige Modulation vom ersten zum zweiten Ostinato verwischt. Diese Erweiterung des Ostinato ist nicht vom Versbau her zu erklären, denn wir haben in beiden Teilen die gleichen Elfsilbler. Sie steht vielmehr in innigem Zusammenhang mit dem Inhalt der Verse. Eine solche Umbildung um des Sinnes willen ist musikalisch erst möglich, wenn wir es mit einem echten Motiv als Sinnträger der musikalischen Sprache zu tun haben. Diese Selbständigkeit als Sinnträger erlaubt es Monteverdi dann auch am Schluß der Arie, die Kongruenz mit dem Vers aufzugeben, damit er zu den ausgehaltenen Tönen des „silenzio“ das Baßmotiv in seiner vollen Gestalt erklingen lassen kann. Auch diese Stelle ist ein Beispiel für die schon

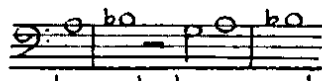
erwähnte Technik des tonalen Verharrens der Singstimme, bei dem das Orchester die musikalische Führung ergreift.

Als drittes Beispiel eines Ostinato, der zum dramatischen Sinnträger wird, nenne ich das Duett S. 222—225. Auch hier bewirkt das Zusammentreffen von ursprünglich rein versgliedernder Funktion des Ostinato und Affektgebärde der Sänger eine flexible Gestalt des Basses, der seiner Ausdehnung nach zwischen zwei und vier punktierten Breven schwankt. Drei miteinander eng verwandte Motive schälen sich somit heraus:



Eine Einzelanalyse würde zu ähnlichen Ergebnissen führen wie die Betrachtung der beiden Arien „E pur io torno“ und „Ma che dico o Poppea“.

Aus der neuen bedeutungshaften Würde des Ostinato ist die Verwendung kleiner und kleinster Motive im dramatischen Zusammenhang zu verstehen. So finden wir am Schluß des Ausbruches der Ottavia „In braccio di Poppea“ (I, 5 S. 51/52) — von den Worten „tu dimori“ an — das Baßmotiv:



Solange Ottavia die erregten Worte nur einzeln hervorstößt, ist das Motiv von seiner (erweiterten) Wiederholung durch eine Pause getrennt. Es ist ostinat und nicht kadenzierend, kennzeichnet also die Ausweglosigkeit im Empfinden der Kaiserin. Erst indem es ihr gelingt, zu einer zusammenfassenden Schlußgeste zu kommen — „felice e godi“ —, fällt auch im instrumentalen Part die Pause fort, die beiden Glieder werden in eins zusammengefaßt und kadenzieren. Wir sehen an diesem Beispiel wieder, daß sich Affekt und Dramatik nicht auf die Singstimme beschränken, sondern gleichfalls den instrumentalen Part zur aktiven Mitwirkung am Geschehen heranziehen.

Die Erfüllung mit dramatischem Sinn und damit die Verselbständigung der instrumentalen Motive erlaubt es nun auch, sie zwischen einzelne Wörter des Gesangs einzuschieben, und zwar nicht als Ritornell, sondern als Träger eines bestimmten dramatischen Ausdrucks. Wir bemerken eine solche Stelle z. B. bei den Worten der Poppea „fammi sposa“ (II, 12; S. 183), zu denen ein dreimaliger drängender Ostinato die Ungeduld der Poppea unterstreicht. Eine ähnlich unterstreichende Funktion haben die Instrumente bei der Stelle der Arnalta „Oblivion soave i dolci sentimenti“ (II, 12; S. 185), wo die Singstimme auf dem „soave“ stehen bleibt und der Baß eine wiegende Bewegung unter ihr ausführt, was sich dann bei „ladri“ wiederholt. Die gleiche Funktion hat der ausgewachsene Ostinato auf „addormenti“ und „rubate“

(S. 186). Noch erregender beinahe ist der letzte Teil dieses Schlafliedes (S. 186; von „Poppea rimanti“ bis „dormite“), wenn Arnalta an der entsprechenden Stelle, wo wir das wiegende instrumentale Motiv wieder erwarten (pace), nur noch ihren Ton aushält, während die Begleitung pausiert, gleichsam anzeigend, daß Poppea schon eingeschlafen ist. Ebenso verhält sich die entsprechende Stelle, wo wir den Ostinato erwarten würden (dormite). Daß das wiegende Motiv, das sich bekanntlich bis in die neuzeitliche Berceuse fortsetzt, in damaliger Zeit schon eine gebräuchliche Figur im Zusammenhang mit Schlafliedern war, zeigt der ostinate Baß „alla nanna“ der Canzonetta Spirituale sopra alla nanna „Hor ch'è tempo di dormire“ aus Tarquinio Merulas Curtio precipitato . . . :



und der Wiegenostinato im 1., 7. und 8. Intermedium der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz.

c) Nicht-ostinate Motive als dramatische Sinnträger

Wenn wir von der mannigfachen Verwendung des Ostinatoprinzipes im Instrumentalpart der Incoronazione absehen, können wir zwei Grundhaltungen instrumentaler Begleitung bei Monteverdi feststellen. Die eine besteht in der rein harmonischen Stütze, wie wir sie seit dem Anfang des Generalbaßzeitalters kennen. Die andere entspringt einer Übernahme von Prinzipien des weltlichen Vokalsatzes: auf der einen Seite Polyphonie, Imitation, auf der anderen Seite homophone Art, Note gegen Note. Für die Imitationshaltung sei als Beispiel für viele auf die Stelle des Prologes „Abborita malgradita“ (S. 3) verwiesen, wo wir neben der Imitation auch der Gegenbewegung begegnen. Wir finden aber auch andere vokale Gestaltungsweisen auf den neuen Satz übertragen, wie z. B. jene hoquetus-artigen Stellen — etwa „d’abbracciar“ (I, 5; S. 55) —, die wir in der italienischen Musik seit dem Trecento kennen. Für die homophone Haltung nenne ich die kanzonettenhafte Stelle „Il tribunal d’amor“ (I, 13; S. 108). Beispiele der polyphonen Art finden sich in der Incoronazione sehr häufig, Beispiele der homophonen Art selten.

Selbstverständlich bemerken wir auch zahlreiche Mischarten von reinem Stützbaß und vokalem Geist entsprungenem Instrumentalsatz. Als Beispiel sei die Stelle „Io le virtuti“ (Prolog S. 8) angeführt, wo wir bis zu dem Wort „età“ einen bloßen Stützbaß haben. Dann folgt eine Achtelfloskel im Baß, die in einer Art Imitationsverhältnis zu der nachfolgenden Stelle der Singstimme „vince d’antichità“ steht. Danach beschränkt sich der Baß wieder auf seine harmonische Stützfunktion, bis er an der Stelle „siam l’eternitade“ die Singstimme in gleicher Bewegung homophon begleitet.

Nicht alle Stellen jedoch, bei denen wir Imitation zwischen Singstimme und Baß bemerken, sind aus der vokalen Musik abzuleiten. Eine Stelle wie „Splendor negl'occhi e Deità nel core“ (I, 3; S. 35) widerstrebt einer solchen Deutung durchaus. Das Sechzehntelmotiv ist in Baß *und* Singstimme eindeutig instrumental. Bei solchen Stellen zeigt es sich, wie aus den Ornamenten und Diminutionen der Monodie bei Monteverdi etwas Neues entsteht. Hier sind die Linien nicht mehr lediglich Verzierungen, die ein Gerüst umspielen, sondern selbständige Gedanken, die als Gestalt sprechen. Technisch ausgedrückt: wir haben die Sechzehntel jetzt als Substanz ernst zu nehmen, sie sind keine Akzidentien mehr, es entsteht das Motiv in kleinen Notenwerten. Ist so eine neue eigenständige, ausdrucksgefüllte Gesangsart aus instrumentalem Geist entstanden, so wirkt diese nun auf den Instrumentalpart zurück, indem dieser seinerseits sie aufgreift. Das aber, was sie unter Monteverdis Händen geworden ist: sprechendes Motiv, ist von nun an in der instrumentalen Begleitung zu finden, die damit eine ganz neue Würde und Bedeutung erlangt. Hier liegt die eine Wurzel der großen Instrumentalwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, die historisch nicht aus der Ornamentik, sondern aus der wortgezeugten Motivik zu verstehen ist, auch wo der unmittelbare Zusammenhang mit dem Wort fehlt¹⁹⁾. Wahrscheinlich wäre es höchst lehrreich, von diesem Gesichtspunkt her das Entstehen derjenigen Instrumentalgattungen zu verfolgen, die weder von Gabrieli noch vom Tanz oder der Improvisation auf Tasteninstrumenten herkommen. Ich denke vor allem an die frühe Violinmusik: Triosonaten und Solosonaten von Salomone Rossi, Biagio Marini, Tarquinio Merula etc., die alle zum unmittelbaren Wirkungskreis Monteverdis gehören. Der Mantuaner Rossi veröffentlichte 1613 eine Triosonate „detta la Moderna“²⁰⁾, die mir die Ausdruckssprache des Orfeo auf die frei gestaltete Instrumentalmusik zu übertragen scheint. Man vergleiche z. B. Orfeo (XI, S. 20):



mit dem Anfang von „La Moderna“:



Solche sprechenden Figuren aus instrumentalem Geist sind in der Incoronazione noch selten, doch ist Monteverdi auch in dieser Hinsicht Inaugurator

¹⁹⁾ Vgl. hierzu Georgiades: Musik und Sprache, S. 76 ff.

²⁰⁾ Neuausgaben bei Hugo Riemann: Präludien und Studien III, Leipzig 1901, S. 135—138 und in Hortus Musicus 110 (herausgegeben von Werner Danckert).

für eine ganze Epoche. Als Beispiele seien noch genannt „vo' sfogar la stizza“ (S. 65), „che spira glorie“ (S. 143), „e vigilante Dio“ und „ma onnipotente“ (S. 188 und 191) und „le virtù di costei saran ricchezze e gloria“ und „Dono alla mia fortuna“ (S. 215 und 216).

In Bezug auf die Figuren S. 188 und 191 verweise ich insbesondere auf den Zusammenhang mit instrumentaler Spieltechnik. Aus Monteverdis Umgebung nenne ich die Sonate III (Venedig 1636) von G. B. Buonamente²¹), die ein ähnliches Motivspiel bringt. Man möge auch entsprechende Variations-typen bei Samuel Scheidt vergleichen.

Außer den bereits erwähnten Arten instrumentaler Gestaltung bringt die *Incoronazione* nicht-ostinate instrumentale Motive, welche als Figuren zu verstehen sind, die den Inhalt des Textes verdeutlichen. Eine Stelle dieser Art finden wir am Schluß des Prologes (S. 11) bei den Worten des Amore. Bis zu dem Wort „mondo“ haben wir einen Stützbaß, nach „a cenni miei“ dagegen ein instrumentales Motiv, das zur Schlußkadenz leitet. Wenn man Malipieros Temporelation folgt, die ich für richtig halte²²), könnte man auch diese Stelle rein von der Imitation her erklären. Warum geht Monteverdi aber dann außerdem hier in den Dreiertakt über? Wohl nicht nur, um einen gefälligen Abschluß zu bringen. Ich möchte mich vielmehr an die Worte des Amore halten: „che'l mondo a cenni miei si *muta*“. Auf den Wink des Liebesgottes entsteht ein tänzerisches Motiv, und die Welt verändert sich. Ein weiteres Beispiel dieser Art bemerken wir bei den Worten „Fa fa fa riflesso“ (I, 5; S. 56 und 60), wo ein wiegend einschmeichelndes Motiv den Ratschlag der etwas komischen, aber böartigen Alten kommentiert. Ferner sei auf die Szenen I, 9 (S. 75/76), wo das absteigende Motiv die Worte „ciel di Giove“ unterstreicht, und III, 4 (S. 216) hingewiesen, wo der ausgebreitete F-Klang majestätisch das „io“ des Nerone instrumental verdeutlicht.

Diese Stellen hängen mit Sprachgeste und Textinhalt auf das engste zusammen, doch möchte ich sie nicht aus einer in Analogie zur Rhetorik schematisch angewandten Figurenlehre erklären. An Hand der Verwirklichung des Dramas bildet sich bei Monteverdi im Ansatz eine selbständige *Musiksprache*, die bis ins 18. Jahrhundert als verbindlich tradiert wird. Insofern sie Sprache des Menschen ist, weist sie Analogien zur gesprochenen Sprache auf. Ihre Ausbildung als Sprache erfolgte aber sicherlich nicht durch gelehrte Nachbildung, womit ich nicht gewisse äußerliche Einflüsse dieser Art ableugnen will.

²¹) Riemann: Handbuch, S. 119.

²²) Über Relation bei Taktwechsel vgl. das Tempokapitel des Interpretationsabschnittes.

II. Die dramatische Singstimme über dem neutralen Gerüst

a) G e h e n d e B ä s s e

Bei den „gehenden Bässen“ Monteverdis haben wir es nicht mit Ostinati im engeren Sinn zu tun, da es sich bei ihnen nicht grundsätzlich um wiederkehrende Tongestalten handelt²³⁾. Doch können sie als quasi ostinat angesprochen werden, da sie das entscheidende Prinzip des Ostinato, die Wiederholung, in rhythmischer Beziehung auf das konsequenteste durchführen, eben indem sie sich im Prinzip aus lauter Tönen gleicher Dauer zusammensetzen. Grundsätzlich „gehen“ sie leitermäßig auf und ab, haben also keinerlei motivische Gestaltqualität. Um aber die Beschreibung zu vervollständigen, muß man sofort hinzufügen, daß die gehenden Bässe nicht nur aus einer amorphen Reihe gleichlanger Töne bestehen, sondern sehr bestimmte metrische Schwerpunkte aufweisen, die immer an der gleichen Stelle wiederkehren. Somit kommen sie unter allen Phänomenen der Monteverdischen Musik unserem Begriff „Takt“ vielleicht am nächsten. Man kann sagen, daß gerade ihre Notwendigkeit in dieser Zwischenstellung liegt, die sie zwischen alter Schlagzeit und neuem Takt einnehmen²⁴⁾. Denn dieser ist noch nicht zu jenem apriorischen Abstraktum entwickelt, als das wir ihn aus der späteren Musik kennen. Dort ist er so sehr als Grundhaltung vorausgesetzt, daß die Folge seiner Schläge dem Bewußtsein nicht realiter durch den Baß eingehämmert zu werden braucht. Bei Monteverdi ist dies noch notwendig. Erst wenn man diese gehenden Bässe in ihrer Taktfunktion begreift, wird man die freie Gestik der sich über ihnen entfaltenden Oberstimmen ganz würdigen können.

Einem besonders bezeichnenden Beispiel dieser Art wenden wir uns mit der Arie „Signor sempre mi vedi“ (I, 3; S. 33/34) zu. Ähnliche Viertelbässe finden wir schon im Orfeo, aus dem wir ein Stück zum Vergleich heranziehen. Die Arie des Orfeo „Qual honor“ (XI, 121—123) hat die gleichen gehenden Viertelbässe wie die Incoronazione-Arie. Von ihnen hebt sich der scharf akzentuierende Gesang des Orfeo ab, der jedoch trotz aller Einzelheraushebungen ein durchgehendes Ganzes ist. Die lebendige Wirkung wird wesentlich durch die synkopierenden Stellen auf „onnipotente“ und „ogni“ erreicht. Die zweite und dritte Strophe variieren die erste und bringen die synkopierenden Stellen auf „stelle“, „hor“, „volto“ und „oggi“. Alles dies ist im Sinne madrigalesker Wortausdeutung herausgehoben, ohne jedoch geglie-

²³⁾ Vgl. hier, S. 46 f.

²⁴⁾ Vgl. zu „Schlagzeit“ und „Takt“ Thrasybulos Georgiades: Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949, S. 41 f.

derte Affektgebärde zu werden. Von Synkope dürfen wir hier wirklich sprechen. Ein Blick auf die Schwerpunkte der Harmonik dieses Stückes genügt, um festzustellen, daß wir hier ebenso wie bei der Arie der *Incoronazione* dem 4/4-Takt schon recht nahe sind. In der *Incoronazione*-Arie haben wir am Anfang die gleichen Synkopen, doch darüber hinaus sehr viel mehr an gebärdenhafter Haltung.

Einen Schritt zu dieser gebärdenhaften Gliederung — bei ähnlicher Anlage — stellt das Terzett-Madrigal „Augellin“ (VII, 98—103) dar. Dessen Anfang gliedert sich in den zweimaligen energischen Anruf „Augellin“, die madrigalesken Melismen auf „canto“ und die zusammenfassende Schlußgebärde auf „spiegghi“. All dies spielt sich auf dem gehenden Viertelbaß ab. Es überwiegen aber noch die madrigalhaften Elemente.

Wenn wir nun die *Incoronazione*-Arie ins Auge fassen, ist es zunächst wichtig festzustellen, daß Monteverdi hier nicht einen längeren durchlaufenden Text komponiert wie im *Orfeo*. Es handelt sich lediglich um fünf Verse, die Monteverdi mit Wortwiederholungen auffüllen muß, um sie zur Grundlage einer geschlossenen „Nummer“ machen zu können. Dies Verfahren steht nicht vereinzelt in der *Incoronazione* da. Es weist auf das sehr viel autonomere Stadium hin, in dem sich die dramatische Musiksprache dem Text gegenüber befindet, nachdem sie sich nicht mehr an die Florentiner Prinzipien, die grundsätzlich noch für den *Orfeo* maßgebend sind, gebunden fühlt. Die „Nummer“ wird nicht vom Inhalt der Verse gefordert, sondern ist ein Gedanke des Musikers und dramatischen Baumeisters Monteverdi. Der in *Poppeas* graziösem Wortspiel liegende Affekt soll in Gebärden musikalisch verwirklicht werden. *Poppeas* Gebärde ist aber hier die der Überraschung: „... sempre mi vedi anzi mai non mi vedi“. Diese Überraschung stellt sich musikalisch als das gestische Spiel mit kleinen Gestalten dar. Wie sich Bewegung als solche erst von der Ruhe und wie sich Überraschung erst vom vorausgehenden Gleichlauf abhebt, so können sich diese Gestalten erst metrisch voneinander absetzen, erst als verschiedene Gestalten sichtbar werden, wenn ein neutrales, die Zeit gleichmäßig absteckendes Gerüst den Hintergrund bildet: die gehenden Bässe. Die erste dieser Gebärden, „Signor“, ist noch dem Rhythmus der Sprache selbst abgeläuscht, erst mit dem folgenden „sempre mi vedi“ bildet es einen Gebärdengegensatz, der die gestaltende Hand Monteverdis erkennen läßt. Dies „sempre“ hätte anders komponiert werden können, nicht mit diesem bewußten Nachdruck, wozu man die „sempre“-Stellen im Prolog (S. 3) vergleichen möge. Aber dies bewußte Gegeneinandersetzen von verschiedenen Impulsen gibt erst die eigentliche Gebärde der *Poppea*. Die zweimalige Wiederholung des „sempre“ läßt diese erste Gebärde in spielerische, absteigende Koloraturen zerfließen. Doch nach einer Viertelpause wird der erste Nachdruck wieder aufgenommen. Man erwartet nun, daß die aufsteigende Bewegung in eine triumphierende Schluß-

wendung münden würde. Nun aber kommt mit der Synkope auf „anzi“ die eigentliche Überraschung:



Waren die Synkopen in der Orfeo-Arie nur markante Heraushebungen, so unterstreichen sie hier bewußt den Gegensatz des „anzi“, werden also zur wortdeutenden Gebärde. Nun erst folgt die bestimmte Schlußwendung „mai non mi vedi“. Dies reichhaltige gestische Spiel ist durch die Haltung des Textes bestimmt, steht also insofern in innigem Zusammenhang mit ihm. Dennoch wird nicht das einzelne Wort musikalisch interpretiert, sondern die Geste des Satzes wird in eine eigene Geste der Musik verwandelt. So gleitet Monteverdi über das im Satze wichtige „non“ mit einem Achtel schnell hinweg, da der Gegensatz durch die Musik schon mit eigenen Mitteln verwirklicht wurde. Diese Stelle kann uns zeigen, worauf es Monteverdi bei der Komposition ankommt. Was er komponiert, ist die Gebärde der Überraschung, des Gegensatzes. Der Inhalt der gegensätzlichen Aussagen — *vedi, non vedi* — ist ihm unwichtig.

Mit diesem ersten Teil der Arie sind die Gesten für den zweiten bereitgestellt. Von der Haltung her gesehen tritt zunächst nichts neues hinzu; wir haben Achtelimpuls und spielerische Koloraturen auf „perchè“ und „s'è ver“, Überraschungssynkope auf „entro“. Mit „non posso“ bringt Monteverdi aber noch einmal ein neues Gestenpaar: drängendes Achtelmotiv in Sequenzen und breite Schlußkadenz.

Diese Arie veranschaulicht die Möglichkeiten, welche der Musiker Monteverdi durch die Einbeziehung des Instrumentalen in seine dramatische Sprache gewonnen hat. Das Instrumentale wird in zweierlei Hinsicht wirksam: als zeitabsteckender Hintergrund (Baß) und als vordergründige Beweglichkeit in den kleinen Affektgesten der Singstimme. Man muß die so entstehende dramatische Gebärdensprache von äußerlich ähnlichen Gebilden der gleichen Zeit unterscheiden. So kommt etwa Carlo Milanuzzi in seinem Scherzo „Bella mano di O.“²⁵⁾ zu metrisch nicht uninteressanten Bildungen. Aber er kommt zu ihnen auf dem Wege präziser Deklamation. Deshalb entsteht keine musikalische Gebärdenhaftigkeit wie bei Monteverdi, sondern nur eine gegliederte liedmäßige Linie:



²⁵⁾ Milanuzzi: 22 Arie, S. 3.

Man beachte, wie hier die bei Monteverdi festgestellte Trennung von neutralem Baßgerüst und von ihm abgesetzter Gestik der Singstimme, also die Tendenz zum Takt, verwischt ist. Durch Deklamation entsteht bei Milannuzzi die oben mit Klammern bezeichnete Gruppenbildung. Der Baß ist aber bei ihm nicht unabhängiges Gerüst mit in gleichmäßiger Periodik wiederkehrenden Hauptkadenzen, sondern die harmonische Kadenz V—I paßt sich genau der Singstimme an, sie fällt auf „vaga“, „(im) piaga“ und „(a)more“. Somit besteht zwischen Singstimme und Baß metrisch eine Einheit. Es entstehen einfach unregelmäßige Deklamationsgruppen. Nichts von einer Dualität des gleichmäßig die Zeit absteckenden Basses und der freien Gesangsgeste. Wir sind vom Taktprinzip weiter entfernt als bei Monteverdi. In seiner Arie „Signor sempre mi vedi“ stehen die harmonischen Hauptkadenzen immer an der gleichen Stelle: sie verbinden die einzelnen Takte. Die Beobachtung, daß die harmonischen Haupttöne des Basses auf die sogenannten guten Zeiten des Taktes fallen, trifft bei Monteverdi präzise auf folgende Beispiele gehender Viertelbässe des Madrigalwerkes zu, die man vergleichen möge:

Io son pur vezzosetta (VII, 41 ff.), S. 41—45

O viva fiamma (VII, 47 ff.), S. 49/50

Augellin (VII, 98 ff.), S. 98—101

Vaga su spina ascosa (VII, 104 ff.)

Chiome d'oro (VII, 176 ff.)

Se vittorie si belle (IX, 21 ff.), S. 25/26

Ohimè ch'io cado (IX, 111 ff.)

Ecco di dolci raggi (X, 81 und 92).

Mit der Arie „Signor sempre mi vedi“ ist gleichsam ein Modell für die Möglichkeiten über gehendem Baß gegeben. Ebenso wie beim Quartenzaß des Schlußduettes hat Monteverdi hier einmal eine Anlage rein verwirklicht, ohne auf sie im weiteren Verlauf der Oper in *dieser* Form zurückzukommen. Und ebenso wie beim Schlußduett möchten wir in dieser Beschränkung nicht Inspirationslosigkeit, sondern die Ökonomie des Künstlers Monteverdi erkennen. Da es das Ziel unserer Untersuchungen ist, die Monteverdi eigene dramatische Geste zu erfassen, werden wir solche Prototypen aus methodischen Gründen besonders hervorheben, um von ihnen her die Haltung auch weniger konsequent gebauter Teile der Oper zu verstehen.

Eine dieser weiteren Stellen über gehendem Baß findet sich bei den Mittelstrophen der Arie des Amore „O sciocchi o frali“ (II, 13; S. 189/190). Auf die Gesamtanlage dieser Arie werden wir an anderer Stelle eingehen. Hier genüge die Feststellung, daß der für beide Mittelstrophen gleiche konstruktive Baß jeweils bei dem die Strophe abschließenden Elfsilbler in gehende Viertelbewegung übergeht. In beiden Strophen entstehen über gleichem Baß unterschiedliche Gruppen. Diese sind nicht vom Vers her zu erklären. Denn ob-

gleich die Zäsur in beiden Versen um eine Silbe differiert, wäre eine dem ersten Vers analoge Komposition des zweiten möglich gewesen.

Wohl fordert das Prinzip dieser Strophen über gleichem Baß die Variation, aber es ist bezeichnend für Monteverdi, daß sich diese Variation nicht auf verschiedene Verzierungstypen wie in früherer Zeit beschränkt, sondern auf Grund eindringlicher Textinterpretation zu gestenhaften Gruppen führt. Der Schlußvers der ersten Mittelstrophe heißt: „Se Amor genio del mondo non provvede“. Monteverdi faßt hier dem Satzbau entsprechend Subjekt und attributive Bestimmung — „Amor genio del mondo“ — als eine Gruppe zusammen. Der Schlußvers der zweiten Mittelstrophe heißt: „Amor che move il sol e l'altre stelle“²⁶⁾. Monteverdi gliedert hier: Amor — che move il sol — e l'altre stelle. Das Subjekt wird vom Nebensatz getrennt, ebenso fällt zwischen die Teile der Aufzählung eine Zäsur. Die nun entstehenden Gruppen beider Verse setze ich zum Vergleich über den bleibenden Baß:

The image shows a musical score for two strophes of a song. The first staff is the vocal line, and the second is the bass line. The lyrics are: "se A-mor genio del mondo non provvede non provve de" and "A-mor che muo-ve il sol e l'altre e l'altre e l'altre e l'al-tre stelle". The bass line has some accidentals marked with a sharp sign (#).

Der Vergleich zeigt, wie verschiedenartige Gesten über dem gleichen Gerüst vollführt werden können, zu welcher unterschiedlichen Gruppen eine Sinninterpretation des Textes führt, welche die Struktur des Satzes hervorhebt.

Dieselbe Funktion haben die gehenden Bässe, wenn es sich bei ihnen um Halbe handelt. Das Duett „Human non è“ (Prolog, S. 9/10) bringt über dem gleichmäßig absteigenden Baß ein motivisches Spiel zweier metrisch gegensätzlicher Impulse:

The image shows a musical score for a duet. The top part is the vocal line with lyrics: "Human non è human non è Non è ce- leste co- re — non è ce- le- ste". The bottom part is the bass line with lyrics: "leste core — che con- ten — der ar- disca con A- more — human non è human non è non è ce- leste co- re — che conten — der ar-". The bass line has a sharp sign (#) and the word "etc." at the end.

²⁶⁾ Es ist der Schlußvers aus Dantes Divina Commedia.

Nicht das Vorhandensein zweier Motive ist wichtig, auch nicht ihr Zusammenklingen, das kannte schon die Vokalpolyphonie Orlando di Lassos. Entscheidend ist vielmehr die Gegensätzlichkeit der rhythmischen Impulse: des „Human non è...“ und des „che contender...“, die durch sensibles Nachvollziehen des Sprechtonfalles erreicht wird. Diese Gegensätzlichkeit der rhythmischen Impulse ist um so mehr zu betonen, als das Stück äußerlich schon fast wie ein Vertreter späterer Fortspinnungstechnik anmutet. Nicht nur das Ineinander der Stimmen, sondern auch das Verhältnis der beiden Glieder des ersten Gedankens verführt zu einem solchen Eindruck, „non è celeste core“ führt den Impuls von „human non è“ weiter und verbreitert ihn, ein uns aus der späteren Satztechnik bekanntes Verfahren. In der Tat ist die Abstraktion dieser Musik vom Wort schon weit gediehen. Wohl sind die Motive dem Wortrhythmus nachgebildet, aber sie verselbständigen sich zu einem rein musikalischen Spiel, es ist von hier aus nicht mehr weit zu der instrumentalen Musiksprache nach Monteverdi, die er selbst in „Chi professa virtù“ des gleichen Prologes (S. 4/5) fast vorausnimmt. In dieser Arie findet Redlich²⁷⁾ mit Recht den „Basso corrente späterer, reich figurierter Musik der Händel-Epoche vorgeformt“. Obwohl wir uns beide Stücke nur in dem mehr betrachtenden Prolog vorstellen können, entsprechen sie selbst in der Abstraktion noch der Theaterhaltung Monteverdis.

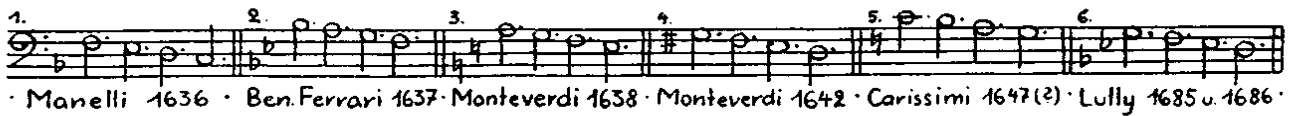
Wir haben im Vorangehenden aus methodischen Gründen einige Stücke aus der *Incoronazione* herausgegriffen, von deren Struktur her wir am leichtesten zu einem Verständnis von Monteverdis dramatischem Gesang überhaupt zu kommen hoffen, ganz gleich, ob sich dieser über gehenden bzw. ostinaten Bässen abspielt oder nicht. Aber diese Stücke über neutralem Baßgerüst scheinen uns der Schlüssel zum Verständnis des gestischen Gesangs zu sein, der in seiner inneren Entstehung nicht ohne das zeitabsteckende instrumentale Element zu denken ist, das hier noch im konstruktiven Gegensatz zu ihm steht. Die nächste Stufe ist die völlige Durchdringung von Instrumentalem und Vokalem. So werden wir in dem Kapitel unserer Untersuchungen, das den dramatischen Gesang Monteverdis als Typus zum Thema hat, keine wesensmäßige Trennung beider Elemente mehr vorzunehmen haben.

b) Das Schlußduett I: Der Quartbaß

Das bekannteste Stück der *Incoronazione*, das Schlußduett, wurde seit jeher in der Literatur ausführlich behandelt. Ganz kann es jedoch erst gewürdigt und verstanden werden, wenn man seiner einzigartigen Verknüpfung von konstruktivem Gerüst und freiem Bau der Singstimmen aus dem Geist der neuen Theaterhaltung gewahr wird. Das Verständnis des konstruktiven Gerüsts wiederum ist nicht ohne die Vergegenwärtigung seiner Geschichte möglich.

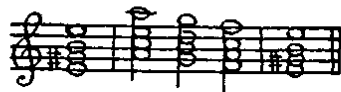
²⁷⁾ Monteverdi 1949, S. 129.

Bei Riemann, *Basso ostinato*, S. 535, lesen wir: „Zu diesen kurzen Ostinati gehören in erster Linie das Motiv von nur vier langen gleichen Noten in absteigender Sekundfolge, das, soweit mir bekannt, seit 1636 in Moll und in Dur in verschiedenen Tonlagen als Ostinato auftritt:



...“ Die Bemerkung „in Moll und in Dur“ sowie ein Blick auf die mitgeteilten Beispiele lassen uns innehalten. Es erhebt sich die Frage, ob wir an der Unterschiedlichkeit der Tonschrittfolgen in den Beispielen ohne weiteres vorbeisehen dürfen (1. Fall: Beispiel 3 und 6; 2. Fall: Beispiel 1, 2, 4, 5).

Es fällt auf, daß Manelli 1636 und Ferrari 1637 die Dur-Form²⁸⁾ der Skala bringen, während Monteverdi 1638 die Moll-Form verwendet. Diese Chronologie ist jedoch nicht zwingend, wenn man bedenkt, daß Monteverdis VIII. Madrigalband ein Sammelwerk der ganzen späteren Periode ist. Auf diese äußere Chronologie kommt es aber auch gar nicht an²⁹⁾, denn es handelt sich doch wohl um einen Wesensunterschied, der sofort deutlich wird, wenn man an die akkordliche Interpretation dieser Bässe geht. Da zeigt es sich, daß der Monteverdische Baß einer viel früheren Stufe entspricht als die beiden anderen Beispiele. Redlich³⁰⁾ spricht mit Recht den Baß des Lamento als „typisches Malagueña-Motiv“ an und zitiert dazu das Riemann-Einsteinsche Musiklexikon, 11. Auflage S. 1100: „Malagueña, spanisches Tanzlied mit stereotyper harmonischer Unterlage, beginnt und schließt mit der Moll-Dominante nach dem Schema:



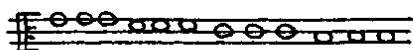
Die Melodie zu dieser Begleitung erfindet noch heute der Sänger ... Alle gedruckten Malagueñas geben nur figurierte Begleitungen auf Grund des obigen harmonischen Schemas (mit seinen ‚verbotenen‘ Quinten und Okta-ven).“ Es handelt sich also beim Malagueña-Baß um eine unfunktionelle

²⁸⁾ Dur- und Moll-Form seien hier als einfache Verständigungsbegriffe gestattet.

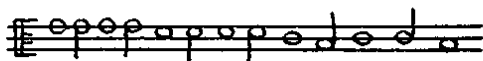
²⁹⁾ Wir halten uns bei dieser Untersuchung an die 6 bekannten, von Riemann zitierten Beispiele. In meinem Referat über „Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia“, S. 283, habe ich diese Reihe der ersten strengen Quartbaß-Ostinati ergänzt. Die frühesten datierbaren Stücke dieser Art begegnen 1633 und stammen von Gio. Felice Sances (Moll-Form) und Martino Pesenti (Dur-Form), beide verwenden dort bereits die Bezeichnung Passacaglio. Im zweiten Band der vorliegenden Studien wird zu zeigen sein, daß der Quartbaß-Passacaglio in seiner strengen Form im Umkreis der venezianischen Schule Monteverdis entstand und — ebenso wie die strenge Ciaccona — wahrscheinlich auf diesen selbst zurückgeht. Beide Arten des Kurzostinato sind überaus charakteristisch für Monteverdis venezianische Schule. Daneben ist Monteverdi auch der älteren, nicht-ostinaten Passacaglio-Vorstellung verpflichtet, darüber vgl. hier S. 114 ff.

³⁰⁾ Madrigalwerk, S. 210.

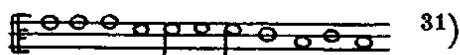
Klanglichkeit jenseits von Dur und Moll. Daß der Quart-Baß in seiner Moll-Form tatsächlich mit älterer italienischer und spanischer Musik zusammenhängt, belegt uns eindrücklich Francisco Salinas, der ihn anlässlich seiner metrischen Darlegungen in vielfältigen Zusammenhängen zitiert. So bringt er ihn bei seiner Beschreibung des molossischen Tetrameters (S. 341) mit der italienischen Galliarde zusammen: Cuius hic potest esse cantus, ad quem exercetur apud Italos genus illius saltationis quam ‚galiardam‘ vocant. Ad quem etiam saepe repetitum discantus, ut à Beda vocatur, aptissimè fieri potest. Hierzu bringt Salinas das folgende Beispiel:



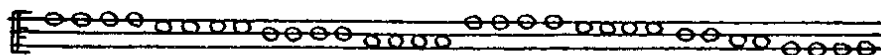
Besonders wichtig an dieser Textstelle ist die Erwähnung der Wiederholung und der Hinweis, daß ein „discantus“ hinzugefügt werden könne, was die Basso-ostinato-Funktion des Motives unterstreicht. Auf S. 348 zitiert Salinas ein spanisches Lied und eine „stantia romanesca“, die beide das Motiv bringen: . . . eodem modo discrepat ille cantus metri, quod Hispani ‚Las vacas‘ appellant, ab eo, quo panguntur apud Romanos illae stantiae romanescae dici solitae, quod ipsi cantus & metra ritè demonstrant, Hispanum *Guarda me las vacas Carillejo y besar te*. In quo trochaei sunt omnes, ut cantus ostendit



Romaneschum, *Bella citella de la maggiorana*. In quo primus est molossus, alter ditrochaeus, tertius item molossus & syllaba, ut apparet in hoc cantu.



Auch die Pavana Milanese (= Passamezzo) beruht auf dem Quartmotiv (S. 356): Sed inter alias horum metrorum species eam, quam superius in capitis tertij fine promissimus, apponemus, quae reperitur in cantu, quo utuntur Itali in saltatione, quae Pavana Milanesa, sive Passoemezo vulgò vocatur, cuius metrum dici potest octometrum: quoniam octo dispondaeis constat, ut illic ostendimus, quod apparet in hoc cantu.



Schon früher finden wir das Lied „O guardame las vacas“ bei Luis de Narbaez (Delfin para vihuela 1538), die Melodie liegt hier in den Spitzentönen der zerlegten Akkorde. Daß es sich bei den von Salinas zitierten bei-

³¹⁾ Sehr verwandt hiermit sind die Aria per Cantare aus dem 1562 in Bologna entstandenen Lautenbuch des Octavianus S. Fugger (DTÖ XVIII 2, S. 111) und das Volkslied „Che fa lo mio amore“ aus dem 5. Teil von Alessandro Striggio's Cicalamento delle donne al bucato von 1567 (Ambros S. 267 und Rivista Musicale Italiana 13, S. 251).

den Liedern ungeachtet ihrer metrischen Differenzen im Grunde um die gleiche Melodie handelt, zeigt sich bei Alfonso Mudarra (Tres libros de musica en cifras 1546), der „O guardame las vacas“ als Romanesca bezeichnet³²⁾:

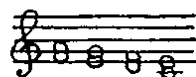


Paul Nettl schreibt zu dem zweiten Stück: „Riemann (Große Kompositionslehre II S. 411 und Handbuch der Musikgeschichte II, 2 S. 358) bringt, veranlaßt durch die Bezeichnung ‚Romanesca‘, die Unterstimme des Stückes mit dem späteren Romanescathema der Italiener in Zusammenhang und schließt, daß das Stück die erste Bearbeitung des Romanescathemas sei. Tatsächlich liegt aber das Thema in der Oberstimme, was ja schon aus der Bezeichnung des Stückes als ‚O guardame las vacas‘ hervorgeht. Ob das Romanescathema mit seinen beiden absteigenden Tetrachordgängen³³⁾ mit dem ‚Las vacas‘-Motiv in Zusammenhang steht, läßt sich nicht bestimmen.

Daß das absteigende Tetrachordmotiv auch außerhalb der Lautenliteratur in Verwendung stand, beweisen aber auch Cabezons ‚Obras de musica‘ (1578) mit ihren ‚Diferenzias sobre las Vacas‘ über folgendes Motiv:



Gehen wir zur Deutung der verschiedenen Fälle von den beiden annähernd identischen Beispielen von Salinas aus: von „Guardame las vacas“ und dem Romanescum „Bella citella“. Beiden liegt die Moll-Form des Tetrachordmotives zugrunde. Ihr Unterschied besteht lediglich im Rhythmus. Diese Form des Tetrachordmotives ließ sich nun auf zweierlei Art begleiten. Einmal, indem man einfach die untere Terzparallele mitgehen ließ:

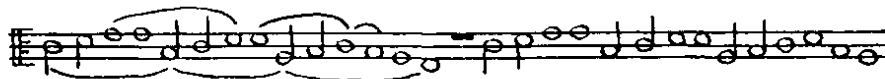


Diese Art kann man noch am Anfang des Stückes von Narbaez erkennen, ebenso in den beiden Oberstimmen des Stückes von Mudarra. Schon bald

³²⁾ Paul Nettl: Zwei spanische Ostinatothemen, Z. f. Mw. I, 1918/19, S. 697.

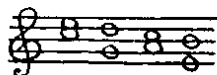
³³⁾ Das Intervall I—V am Anfang des Romanesca-Basses wird aber nicht immer absteigend, sondern bisweilen auch aufsteigend wie bei dem Satz Mudarras gebraucht, was für Riemanns Deutung spricht. Vgl. die Aria della Romanesca „Se terrena beltà“ (Eternità d’Amore) aus Giovanni Stefanis Affetti amorosi von 1618 (Chilesotti: Biblioteca di Rarità Musicali III, S. 15), die Romanescastrophe „O voi ch’intorno al lagrimoso canto“ aus Stefanis Concerti amorosi Terza Parte, Venedig 1623 (Bologna, Conservatorio) und die Romanesca aus Biagio Marinis op. 3 (1620) bei Torchi VII, S. 13—15. In der Seconda Parte der Gagliarda dieser Romanesca wird auch das zweite Grundintervall des Basses (g—d) entgegen den sonstigen Romanesca-Bearbeitungen stufenweise *aufsteigend* erreicht, ebenso in der abschließenden Corrente.

aber scheint man sich nicht mehr im klaren darüber gewesen zu sein, welche dieser beiden Stimmen die eigentliche Melodie enthält. So kommt es zu der Dur-Form bei Cabezon und Anderen. Wir können aber beide Formen des Quartmotives auch aus einem anderen von Salinas zitierten (S. 353, wiederholt auf S. 427) einstimmigen Cantus herauschälen, „quem Romanescum vocant“ (woraus hervorgeht, daß „Romanescum“ zur Zeit des Salinas noch nicht eindeutig fixiert war, sondern eine Gattung ähnlicher Lieder bezeichnete):



Die von uns hinzugefügten oberen und unteren Klammern verbinden die Töne der beiden Quartmotive.

Die zweite Art einer möglichen Begleitung entspricht der Unterstimme des Mudarra-Beispiels, in der Riemann wohl zu Recht den späteren Romanesca-Baß erkennt:



Die so gewonnene Unterstimme wurde, nachdem sie sich verselbständigt hatte, von den Italienern Romanesca genannt. Diese Erklärung findet eine Stütze in der Quarta Parte der Romanesca von Marini, wo die Las vacas-Melodie vom Romanesca-Baß (diminuiert) begleitet wird:



Ob das Tetrachordmotiv zuerst in Spanien oder in Italien als Basso ostinato Verwendung fand, möchte ich dahingestellt sein lassen. Für die erste Möglichkeit spricht außer der Bemerkung von Salinas (S. 341) über die Wiederholung und „Diskantierung“ des Motivs der *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid 1611) von Covarrubias, der die Eignung von Las Vacas für „pasos forzados“ (Basso ostinato) erwähnt³⁴⁾. Die über diesen „pasos forzados“ erscheinenden Klänge haben wir uns in der Art des oben zitierten Malagueña-Beispiels vorzustellen. Zur Verdeutlichung dieser alten spanischen Haltung können wir den Gambentraktat von Ortiz (1553) heranziehen. Im 2. Teil bringt Ortiz (Neuausgabe S. 56—68) 6 Recercadas, in denen er verschiedene Möglichkeiten exemplifiziert, über einem gleichen Baß auf der Gambe zu musizieren. Am Anfang der sieben Schlußtöne dieses Basses finden wir jeweils die Malagueña-Quarte, die Ortiz in allen Fällen

³⁴⁾ Vgl. Machabey, S. 15, Anm. 3.

rein klanglich ausfüllt, d. h. durch umspielte Quint-Oktav-Parallelen. Das erste Beispiel (S. 57) möge das Gesagte erläutern:



Bis heute ist der Tetrachordbaß in der spanischen Volksmusik lebendig geblieben, und wo in der späteren Kunstmusik bewußt spanisch-folkloristische Töne angeschlagen werden, finden sich Klangfolgen in seiner Art, so etwa in Bizets *Carmen* (z. B. im Chanson bohème am Anfang des 2. Aktes oder vor der Reprise im Vorspiel zum 4. Akt).

Im allgemeinen wurde er jedoch in der Kunstmusik durch die Harmonik immer mehr verdrängt. Erst die heutige Musik, die sich bewußt das Erbe der vergangenen Jahrhunderte schöpferisch aneignet, greift auf ähnliche Baß-Schritte und Klangformen wieder zurück, was natürlich nichts mehr mit Folklorismus zu tun hat. Z. B. sei an Anfang und Schluß von Strawinskys *Orphée* erinnert, wo ein malagueñahaftes ostinates Motiv zum konstruktiven Element wird.

Schon beim frühen Monteverdi finden wir absteigende Baßlinien, die in Villanellenmanier klanglich, d. h. unharmonisch ausgesetzt sind. Aus dem 2. Madrigalbuch nenne ich nur 2 Fälle, die allerdings nichts mit der begrenzten Malagueña-Folge zu tun haben: „Facendo mille scherz’e mille giri“ (II, 61) und „L’aura è tua messaggiera“ (II, 73). Die echte Malagueña-Folge (mit Abschlußkadenz) begegnet aber in den Ritornellen des „Dixit Dominus“ aus der Vesper von 1610 (XIV, 136, 140 und 144). In allen 3 Fällen ist der Baß klanglich ausgesetzt, was durch die erste Stelle verdeutlicht sei:



Die klangliche Aussetzung des Malagueña-Basses hat noch in späteren Stücken des 17. Jahrhunderts, die schon die harmonische Haltung aufweisen, bisweilen Spuren hinterlassen. So finden wir noch in Benedetto Ferraris Alterswerk *Sansone*, einem Oratorium aus dem Jahre 1680 (Ms. Modena,

Biblioteca Estense) bei dem Ritornell der Arie des Sansone „Deh bella raffrena“ folgende Takte:



Hier bringt die 3. Stimme eine rein klangliche Aussetzung des Malagueña-Basses (Grundakkorde); ebenso die 1. Stimme, bei der sich erst mit dem letzten Achtel (g') eine Sextakkordwirkung einstellt. Dagegen bewirken die Töne b' und a'' im 1. Takt der 2. Stimme, daß schon über dem c' des 1. Taktes ein Sextakkord mit Vorhalt erklingt und damit die Stelle als Ganzes eher einen harmonischen als einen klanglichen Eindruck macht. In ähnlicher Weise kann man die beiden ersten instrumentalen Takte der Arie „Deh voi cortesi“ aus *Cavallis Doriclea* (1645)³⁵⁾ analysieren.

Die Haupttöne der 4. Stimme (die Tetrachordtöne), sowie die 1. und 3. Stimme ergeben für sich genommen reine Klanglichkeit, erst durch die Vorhalte der 2. und die ergänzenden Töne der 4. Stimme tritt gleichsam als zweite Schicht die Harmonik hinzu.

Diese längeren Ausführungen schienen mir zur Hervorhebung des besonderen und unserem harmonischen Empfinden zunächst fernstehenden Charakters von Monteverdis „Amor“ notwendig. Dieses Lamento ist wohl weitgehend in der beschriebenen Art von Parallelklanglichkeit auszuführen, zumal der Canto sich derartig frei bewegt, daß eine harmonische Interpretation im Sinne Malipieros gezwungen erscheint. Erst im Gegeneinander des starren und unfunktionellen Begleitungsgerüsts und der freien Expressivität der Stimmen kommt der Zauber dieses Stückes zur vollen Geltung.

Der Ostinato ist ein bloßes Gerüst, auf dem der Komponist frei gestaltet. Er hat — ebensowenig wie die Bässe der im weiteren Verlauf dieses Kapitels zu behandelnden Stücke — nichts mit dem Strophenbau zu tun, wie das bei den ausgedehnten Bässen der früheren Zeit der Fall war. Der Baß ist nun ein kurzes, starr wiederholtes Motiv, auf dem sich ein freies musikalisches Geschehen entfaltet. Da die Klänge des Tetrachordbasses aber in ihrer starren Parallelität noch nichts dynamisches, zielstrebiges, funktionales, mit anderen Worten noch nichts harmonisches in unserem Sinne haben, kann noch nicht von einem Spiel mit metrischen Impulsen die Rede sein, wie wir es später beim Schlußduett der *Incoronazione* feststellen werden. Denn musikalische Metrik, mag sie auch noch so ansatzweise auftauchen, ist untrennbar mit funktionaler Harmonik verbunden, deren Harmonienhierarchie erst die

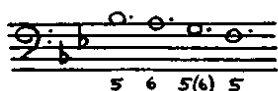
³⁵⁾ Wellesz: Cavalli, S. 68.

metrischen Schwerpunkte bewirkt. Wenn wir bei dem Lamento also von der Struktur des Gegeneinander sprechen, so meinen wir weniger etwas bewußt gebautes als etwas spontan zustandekommendes. Das Stück besteht aus schwebenden Klangfolgen, deren einzig konstruktives Element die Wiederholung ist. Im übrigen bleiben Ausdruck und Affekt maßgebend, die ja niemals festlegbar sind. In der Vorbemerkung (VIII, 286) zu den drei zusammengehörenden Stücken (*Non havea Febo ancora*, *Amor*, *Si tra sdegnosi*) heißt es: „... le altre tre parti che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura (die beiden Rahmenstücke sind nur in Stimmen gedruckt), acciò seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo del affetto del animo, e non a quello de la mano“ (starres mit der Hand geschlagenes tempo ordinario). Mit dieser vertikalen Struktur, die neben dem freien Affekt der Oberstimme mit der klanglichen Haltung zusammenhängt, reicht das Lamento in Vergangenheitsschichten zurück wie kaum ein anderes Werk des Meisters. Als einziges Stück des gesamten Madrigalwerkes ist es in Partitur gedruckt, trotz gelegentlicher Ausnahmen seit Cipriano de Rore wohl eine der ersten partiturmäßigen Aufzeichnungen großer (nicht-opernhafter) Vokalmusik seit der Zeit der Notre-Dame-Schule!³⁶⁾ Auch das vorangehende „*Non havea Febo ancora*“ fällt durch seinen altertümlichen Schluß auf. Alle späteren Lamenti dieser Art bis zum berühmten der Dido von Purcell gehen wohl auf Monteverdis Lamento della Ninfa zurück, ebenso besteht eine Traditionsreihe von Monteverdis erster chromatischer Verwendung dieses Basses im Crucifixus der Messe von 1641 (XV, 178 ff.) bis zu Bachs h-moll-Messe³⁷⁾.

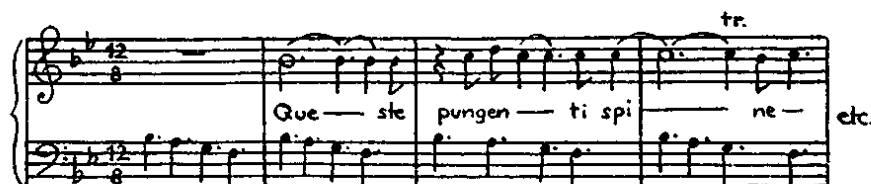
³⁶⁾ Um diese Zeit treten die Partiturdrucke hervor, bezeichnenderweise bei Stücken, die der Haltung des Lamento verwandt sind. So sind z. B. das Generalbaßterzett „*Gran follia di Pittor*“, das über der Dur-Form des Quartostinato komponiert ist, aus dem 2. Buch der *Bizzarrie Poetiche* von Nicolò Fontei, Venedig 1636 (Oxford, Christ Church), die *Passacaglie* (sic! lautlich korrekte Umschreibung aus span. „pasacalle“) à tre „*Viso dolce mio foco*“, die den Quartostinato in seiner Moll-Form bringt, aus den *Madrigali a cinque voci* . . . von Domenico Mazzocchi, Rom 1638 (Rom, Biblioteca Casanatense) sowie die beiden Bände *Arie* und *Il Pazzo con la pazza* (alles undatiert, wohl um 1630) von Pietro Antonio Giramo (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale) in Partitur gedruckt. Anknüpfungspunkte boten wohl die partiturmäßigen Drucke volkstümlicher Musik, die schon einige Zeit früher begegnen, z. B. das *Libro primo di Villanelle* von Andrea Falconieri, Rom 1616 (Rom, S. Cecilia).

³⁷⁾ Schon im Madrigalwerk taucht die chromatische Quarte als Imitationsmotiv bei Stellen auf, die einen klagenden Ausdruck haben, z. B. in „*Là tra 'l sangue*“ bei der Stelle „*Hor qui mancò lo spirto a la dolente*“ (III, S. 53/54) oder in „*Mentre vaga Angioletta*“ bei der Stelle „*pieghevole voce*“ (VIII, S. 247/248). Ebenfalls als Imitationsmotiv begegnet die chromatische Quarte bekanntlich in der Instrumentalmusik, z. B. in Tarquinio Merulas *Sonata cromatica* (Torchii III, S. 345—352) und in Sweelincks *Fantasia chromatica* (Werken I, S. 1—5 und Schering: Beispiele Nr. 158). Zur gleichen Zeit tritt der chromatische Quartostinato in der Opernmusik neben die Moll- und Dur-Form des Basses. Hierüber ausführlich im zweiten Band der vorliegenden Studien.

Ganz abgesehen von der Frage, ob das Lamento della Ninfa 1638 oder vorher entstanden ist, haben wir es bei ihm zweifellos mit der dem Wesen nach frühesten Form des Skalenbasses zu tun. Die nächste Stufe finden wir erreicht in Benedetto Ferraris Cantata spirituale „Queste pungenti spine“ von 1637³⁸⁾. Hier erscheint der Baß in B-Dur, doch sind die Konsequenzen aus dieser Transposition nach Dur noch nicht gezogen. Die Haltung — nicht der Rang ihrer Verwirklichung — ist ähnlich der des Lamento. Über dem sich wiederholenden Baß singt frei die affektgeladene Singstimme. Ferrari scheint jedoch nicht erkannt zu haben, daß mit der Transposition des Basses nach Dur der schwerpunktlos schwebenden Klanglichkeit des Malagueña-Basses ein Ende gesetzt ist. Mit der Notwendigkeit, mindestens auf dem zweiten Baßton nun einen Sextakkord zu bringen, um den Tritonus zu vermeiden, also die Parallelität der Klänge aufzugeben



kommt mit dem harmonisch-funktionalen Element auch ein metrisch-gliederndes in den Baß, dem die Singstimme Rechnung zu tragen hätte. Davon ist jedoch bei Ferrari keine Rede. Die metrischen Verhältnisse sind so indifferent, daß sie Riemann zu seiner sicherlich verfehlten 9/8-Notierung verleiten konnten. Andererseits ergeben sich aus Singstimme und Baß zusammenklängsmäßig oft derartige Härten, daß man Mühe hat, diesen Baß auszusetzen. Der Anfang sei in Riemanns Übertragung (ohne seine Metrisierung) als Beispiel gegeben:



So ist Ferraris Cantata ein typisches Übergangsstück zwischen Monteverdis Lamento della Ninfa und den ersten Stücken, in denen aus der Dur-Transposition des Basses die Konsequenzen gezogen sind. Dies tut Francesco Manelli in seinen Musiche varie, in denen der Baß in seiner Dur-Form begegnet, hier auch als Ciaccona bezeichnet, was jedoch vom Gebrauch des frühen 17. Jahrhunderts abweicht³⁹⁾. Mit der Transposition nach Dur ist die alte Parallelklanglichkeit unmöglich geworden. Auf der zweiten Stufe

³⁸⁾ Riemann: Handbuch, S. 64 ff.

³⁹⁾ Haas: Barock, S. 132, Beispiel 108. — Beispiel 107 ist ebenfalls als Ciaccona bezeichnet, stellt aber eine Übergangsform dar, da der Baß nicht ostinat weitergeführt wird (vgl. Ms. Winterfeld 35 der Berliner Staatsbibliothek, die einzige heute noch existierende Quelle des Stückes). Manelli gebraucht den Terminus aber auch für die zur damaligen Zeit übliche Gestalt des Ciaccona-Basses, vgl. Eugen Schmitz: Geschichte der weltlichen Solokantate, Leipzig 1955, S. 77 (Anm. 3 von S. 76).

des Quartbasses kann sich nun nicht mehr die Quinte aufbauen, sondern die Sexte wird an dieser Stelle unerlässlich. Dieser Wechsel der Klangqualität bringt ein erstes Element von Dynamik, Zielstrebigkeit und Funktionalität in die klangliche Abfolge des Basses. Es ist für das Beispiel Manellis bezeichnend, daß es zwischen alter Klanglichkeit und neuer Funktionalität noch schwankt. Zwar baut sich auf der zweiten Stufe zwangsläufig der Sextakkord auf, die dritte jedoch hält den Quintklang noch fest, wobei das Durchgangs-b der Oberstimme nur kolorierende Bedeutung hat:



So steht dies Stück noch zwischen Klanglichkeit und Harmonik. Die Kanon-anlage verstärkt den Eindruck seines klanglichen Zuges, auch sie trägt dazu bei, daß noch keine metrischen Schwerpunkte im eigentlichen Sinne auftreten.

Eine Folge des Dur und seiner harmonischen Haltung ist bei Manelli die Kongruenz von Singstimme und Baß, was in grundsätzlichem Gegensatz zur Struktur von Monteverdis Lamento steht, in dem ja gerade auf dem starren klanglichen Untergrund sich ein freies affektgezeugtes Melos entfaltet. — Der Manellischen Stufe verwandt ist die Verwendung des Quartbasses bei Carissimi in seiner Kammerkantate „Filli non t’amo più“⁴⁰⁾.

An diesem Punkt der Entwicklung des Basses setzt nun Monteverdi in der Incoronazione an. Zweimal tritt der Baß dort auf: zuerst in II, 6 bei der Stelle „bocca bocca“ (S. 146—48) und dann im Schlußduett. Kurz vor der ersten Stelle aber erscheint der Baß lediglich als Andeutung, d. h. zweimal hintereinander, in der Liebes-Szene II, 5 zwischen Valletto und Damigella (S. 138). Es ist diese Stelle, die uns vielleicht am eindeutigsten die „ikonographische“ Bedeutung des Dur-Quartbasses enthüllt, wenn der erotisch er-

⁴⁰⁾ Riemann: Handbuch, S. 70 f. — Von der mit Manelli und Carissimi erreichten Stufe her ist es auch zu verstehen, daß der nunmehr harmonisierte und durch metrische Schwerpunkte gegliederte Baß auch die neue Haltung beibehält, wenn er zu seiner ursprünglichen tonalen Gestalt zurückkehrt. Wir haben Beispiele dafür etwa in Cavallis Amori d’Apollo e di Dafne (1640), deren Lamento „Misero Apollo“ (Wellesz: Cavalli, S. 62) wohl noch den alten Baß, aber nicht mehr seine alte Klanglichkeit und seine unbewußte Antithetik zur Singstimme wie in Monteverdis Amor aufweist. Mit derselben Vorhaltstechnik der Singstimme behandelt Cavalli den nun chromatisch gewordenen Baß in dem Lamento „Piangete occhi dolenti“ aus dem Egisto von 1642 (A. A. Abert, S. 270 —272). An weiteren leicht zugänglichen Beispielen für eine harmonische Behandlung des Malagueñabasses nenne ich das Ritornello affettuoso aus Giuseppe Zamponis Ulisse nell’Isola di Circe von 1650 (Haas: Barock, S. 195, Beispiel 186), die Arie „Vieni vieni Alidoro“ aus Cestis Orontea von 1650 (Ludwig Landshoff: Alte Meister des Bel canto I, S. 60—63) und das Duett „Mio foco fatale“ aus Cavallis Calisto von 1651 (A. A. Abert, S. 298/299).

wachende Knabe fragt: „Dunque Amor così comincia?“ Der Dur-Quartbaß ist der Eros-Topos par excellence in dieser Zeit, besonders in der von Monteverdi geprägten venezianischen Musik. So erkennen wir, daß auch seiner Verwendung bei dem ekstatischen Lobpreis der sinnlichen Reize Poppeas (S. 146—48) und beim abschließenden Liebesduett nichts Zufälliges anhaftet. Die in diesem Kapitel bereits erwähnten Dur-Quartbässe von Pesenti („O mio thesoro ascolta“ aus der Cantata „O Dio, che veggio?“ des Libro secondo der Arie a voce sola . . ., Venedig 1633; Rom, S. Cecilia), Manelli, Fontei und Carissimi stehen ebenfalls bei Liebesgesängen. Über einem weiteren Dur-Quartbaß Pesentis (in dem Generalbaßterzett „Ferma il piè“ aus dem Quarto libro de Madrigali . . ., Venedig 1638; Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale) finden sich die Worte: „O bacio anzi ò ferita“ in ganz ähnlich ekstatischen Ausrufen komponiert wie bei Monteverdis Stelle „bocca bocca“. Im gleichen Sinnzusammenhang steht das Liebesduett „Dolce speme“ aus Monteverdis Ritorno di Ulisse (XII, 93/94), das über dem Dur-Quartostinato gebaut ist. Ein analoges Beispiel aus der venezianischen Oper ist das Liebesduett in Cavallis Oristeo I, 2 (Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. It. IV 367, 11 recto). In der Incoronazione bedeutet die Folge der drei Stellen mit dem Dur-Quartbaß ein immer schleierloseres In-Erscheinung-Treten des erotischen Grundgehaltes des Werkes. Erst die zweite Stelle (S. 146—48) kann als echter Ostinato angesprochen werden. Sie bringt musikalisch gegenüber Manelli noch nichts grundsätzlich neues. Vor allem bemerken wir die gleiche Kongruenz von Singstimme und Baß in metrischer Beziehung, wenn auch in diesem Duett durch die oft synkopischen Einwürfe des Nerone eine gegenüber Manelli größere Beweglichkeit entsteht. Ungleich wichtiger ist das Schlußduett. Seine melodische Schönheit ist immer gepriesen worden, doch wird seine eigentliche Bedeutung erst in dem metrischen Spiel sichtbar, das über dem Baßgerüst vor sich geht. Die Dur-Form des Tetrachordbasses mit ihren Ansätzen zu funktionaler Harmonik (nun baut sich auch über der 6. Stufe ein Sextakkord auf) bringt eine metrische Periodisierung mit sich. Daß hier die vier punktierten Ganzen des Quartbasses eine Gruppe, eine Periode bilden, wird in den beiden Singstimmen deutlich. Jeweils über einer Wiederholung der Baßgruppe formt sich ein neues melodisches Gebilde in den Stimmen. Man würde diese periodisch hören, selbst wenn man den Baß nicht hätte. Wenn nun diese periodische Auffassung des Hauptteils des Duettes als Basis unserer Betrachtung gelten darf, so sind wir auch berechtigt, von metrischem Spiel in den Singstimmen zu reden. Es entsteht durch musikalisches Nachvollziehen des Wortaffektes. Wir bemerken, daß zu Beginn des Duettes die kurzen Motive der Singstimmen einen anlaufenden, drängenden Charakter haben. Sie stürzen auf das Verb zu: Pur ti miro pur ti godo pur ti stringo pur t'annodo. Bei den folgenden negativen Umschreibungen: „più non peno più non moro“ ändert Monteverdi mit bewundernswürdiger Sensibilität die Haltung: er bringt über den vier Baßtönen

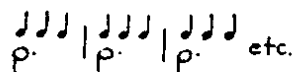
eine einzige melodische Bewegung, die das h' eng umschwingt. Dieser Wechsel ist nicht vom Sprachmetrum her zu erklären, er ist ein rein musikalisches Mittel des Dramatikers Monteverdi zur Sichtbarmachung einer körperlichen Gebärde. Das zeigt sich bei der Stelle „o mia vita o mia vita o mio tesoro“, deren Text zweimal hintereinander erscheint, einmal drängend und dann in der Schlußverbreiterung ausschwingend:



Dies Spiel mit den metrischen Impulsen kann nur über dem Quartbaß wirksam werden, der die Zeit periodisch gliedert. Wie aber können wir diese Impulse begrifflich fassen? Vielleicht indem wir sie als Spiel mit zwei Grundarten des Dreiertaktes ansprechen. Deren eine ist die drängende und akzentuierende Bewegung



Die andere ist die triolierte fließende Bewegung in ganzen Takten:



So entsteht zum ersten Mal in der Geschichte der Oper eine innermusikalische Dramatik. Ihre ganze Bedeutung kann man erst ermessen, wenn man die wesentlich weniger differenzierten Gebilde über dem Quartbaß, die zur gleichen Zeit vor allem in der venezianischen Schule entstanden sind, zum Vergleich heranzieht. Hiermit werden wir uns ausführlich im zweiten Band der vorliegenden Studien befassen. In der Verwendung mannigfacher Ostinati zeigt sich das Monteverdi mit seiner Schule Verbindende, in ihrer Handhabung jedoch der ungeheure Abstand des Meisters von seinen Schülern.

Bevor wir uns der Gesamtanlage des Schlußduettes zuwenden, gebe ich eine systematische Übersicht über alle ostinaten und quasi ostinaten Bildungen der Incoronazione.

- | | |
|--|---------------------------------|
| 1. Ostinati im heute üblichen Sinn: | Hier behandelt auf Seite: |
| a) Kurze wiederkehrende Motive: | |
| XIII, S. 67; 3. System, 2. Takt — 5. System, 4. Takt | 131, 186, 230, vgl. auch 38 ff. |
| 73; 4, 1 — 74; 2, 1 | 64, 66, 187 |
| 91; 4, 1 — 92; 1, 2 | 64 |

| | |
|---|--------------------|
| 146; 2, 2 — 148; 1 | 64, 87, 111 |
| 246; 4 — 250 | 77—88, 90—92, 219 |
| b) Kurze wiederkehrende Motive mit rhythmischen und tonalen Modifikationen: | |
| 12 — 13 | 57, 60, 64—67, 128 |
| 90 — 91 | 67/68 |
| 222 — 225 | 68 |
| 2. Ostinat Motive ohne Entfaltung: | |
| 35; 4 — 5 | 70 |
| 48; 5 — 49 | 96 |
| 80; 2 — 4 | |
| 105; 1 und 3 106; 1, 2 — 2, 1 | 67, 128, 162—164 |
| 180; 3 — 181; 1 183; 2 — 3 | 68, 198 |
| 196; 5 — 197; 2 | 96 |
| 3. Gehende Bässe: | |
| a) in Halben: | |
| 9 — 10 | 76/77 |
| b) in Vierteln: | |
| 33 — 34 | 58, 72—75 |
| c) in Achteln: | |
| 4 — 5 | 66, 77, 142 |
| 4. Strophenbässe: | |
| a) Rhythmisch indifferentes Gerüst: | |
| 43 ff. | 57, 63, 94—96 |
| 189/190 | 63, 75/76, 113 |
| b) Rhythmisch eindeutig: | |
| 14 ff. | 57, 60, 63/64, 128 |
| 55 ff. | 58, 64 |
| 95 ff. | 58, 60, 64, 128 |
| 153 ff. | 57, 64, 128 |
| 168 ff. | 58, 64 |
| 185 f. | 64, 68/69 |
| 5. Wiederkehrende Rhythmen (Tanzbässe): | |
| 130 — 134 | 57, 99—110, 228 |
| 188 und 191 (Aria) | 58, 112/113, 230 |
| 234 — 239 (Passacaglio) | 114—120 |
| 244 — 246 | 58, 118 |

III. Die geschlossene musikalische Anlage von Einzelszenen

a) Das Schlußduett II: Die Da-capo-Anlage

Einen antithetischen und damit wahrhaft dramatischen Zug finden wir nicht nur in dem bisher betrachteten Teil des Duettes, sondern auch in seiner Gesamtanlage, die in der Literatur mit Recht als eine der ersten Da-capo-Anlagen angesprochen wird⁴¹⁾. Die Bemerkungen der Literatur beschränken sich aber meistens auf die Hervorhebung des Schemas a—b—a. Dies ist jedoch ein ebenso altes wie natürliches Anlageprinzip der Musik. Man könnte in unserem Schlußduett kaum etwas Besonderes sehen, wenn nichts weiter als dies Schema festzustellen wäre. Wir müssen also über diese Feststellung hinaus das Wesentliche dieser Anlage zu erkennen suchen. Hugo Goldschmidt⁴²⁾ hebt zutreffend hervor, daß etwa beim „Ecco pur“ des Orfeo (XI, 41) „die Kompositionstechnik noch auf der liedförmigen Gestaltung stehen bleibt“. Da Goldschmidt bei seiner Betrachtung der Da-capo-Anlage jedoch lediglich vom Harmonischen ausgeht, kommt er über die Feststellung der Dreiteiligkeit des Incoronazione-Duett im Grunde nicht hinaus. Gegenüber Scherings Ansicht⁴³⁾, daß die Entstehung der Da-capo-Anlage aus dem Bestreben der Sänger zu erklären sei, ihre Kehlfertigkeit zu zeigen, nimmt H. Chr. Wolff⁴⁴⁾ an, daß ihr Ursprung „vor allem das stilistische Bedürfnis der Abrundung und Wiederholung“ war. Curt Sachs⁴⁵⁾ bemerkt, daß die Da-capo-Anlage „eine Einheitsbildung ermöglicht, die vorher unbekannt war“, und daß die Teile nicht aus dem Ganzen zu lösen sind. Die Literatur läßt uns somit über die Frage, was die Da-capo-Anlage abgesehen von dem Schema a—b—a eigentlich ist, im Unklaren. Daß es sich aber bei unserem Stück wie bei den großen Da-capo-Arien bis Händel und Bach nicht nur um dies Schema handeln kann, ist jedem verständnisvollen Hörer klar. Auch die Feststellung von gegensätzlichen Teilen führt nicht weit, da es dergleichen auch in älterer Musik gibt. Ebenso wenig kann in der Wiederholung des Anfangsteiles etwas Besonderes liegen. Eine solche Wiederholung finden wir z. B. auch in dem Gesang „In questo lieto“ des Orfeo (XI, S. 9/10), ohne daß man hier von Da-capo-Anlage sprechen würde. Wir dürfen uns also nicht

⁴¹⁾ Die Bezeichnung „Da Capo“ begegnet schon in den Sonate von Pellegrino Possenti, Venedig 1628 (Bologna, Conservatorio).

⁴²⁾ Zur Geschichte der Arien- und Symphonie-Form, M. f. M. XXXIII 1901, S. 61 ff.

⁴³⁾ Aufführungspraxis, S. 144.

⁴⁴⁾ Die venezianische Oper in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1937, S. 38, Anm. 34.

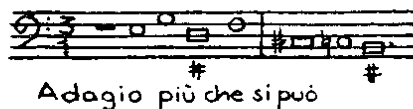
⁴⁵⁾ Barockmusik, Jahrbuch Peters 1919, S. 15.

auf das Schema beschränken, sondern müssen von der musikalischen Struktur des Duettes ausgehen, um den Begriff der Da-capo-Anlage zu präzisieren.

Sehen wir zunächst auf den Text, der entgegen der üblichen Meinung nicht von Monteverdi stammt⁴⁶⁾, so finden wir im Hauptteil *versi piani*, im Mittelteil *versi tronchi* (jedenfalls lassen sie sich, wie Monteverdis Komposition zeigt, als *tronchi* auffassen), also „weibliche“ und „männliche“ Schlüsse. Nicht um einen Affektgegensatz des Wortinhaltes handelt es sich, sondern um zwei ganz konkrete gegensätzliche Haltungen des Verses, damit aber auch um zwei konkrete sprachliche Gebärden. Deren Gegensatz vollzieht Monteverdis Musik nach, es entstehen die Motive ♪♪|♪♪ und ♪♪|♪. Hierin erschöpft sich der Gegensatz der musikalischen Haltungen aber noch nicht. Das gleichmäßige Motiv für die *versi tronchi* würde über dem Quartbaß zu einformig wirken. Andererseits eignet es sich in viel stärkerem Maß als das erste Motiv zur Sequenzierung und damit zur harmonischen Modulation. Monteverdi gibt also das Baßgerüst im Mittelteil auf, beschränkt sich auf modulierende Stützbässe und führt über ihnen die alternierenden Singstimmen durch verschiedene harmonische Räume, wobei er vor allem von dem Mittel der Sequenz Gebrauch macht. Dies Verhalten hat aber etwas weiteres zur Folge: das Tempo im Mittelteil ist schneller. Das liegt sehr nahe, wenn man das völlige Fehlen der Viertel im Gegensatz zum Hauptteil bemerkt. So wird der warnende Hinweis „*adagio*“ (249; 4, 2) bei der Wiederkehr des Hauptteiles sinnvoll⁴⁷⁾. Zur weiteren Stütze dieser Auffassung darf man in diesem Fall von der Praxis des späteren Generalbaßzeitalters auf

⁴⁶⁾ Vgl. W. Osthoff: Die venezianische und neapolitanische Fassung, S. 95 und 96.

⁴⁷⁾ Bei den Tempobezeichnungen dieser Zeit hat man sich immer von Fall zu Fall zu fragen, ob lediglich eine warnende Verdeutlichung des bereits in der Musik selbst liegenden Bewegungswandels oder eine Modifizierung des absoluten Tempo gemeint ist (vgl. Irmgard Herrmann-Bemgen: Tempobezeichnungen). Im Falle des *Incoronazione*-Schlußduettes nehme ich an, daß der Mittelteil tatsächlich schneller genommen werden muß als die Rahmenteile (vgl. hier Tempo-Kapitel, S. 211 ff.). In anderen Fällen handelt es sich nur um eine warnende Verdeutlichung, wie z. B. bei der *Largo*-Bezeichnung des Schlußteiles „*S'apre la Tomba*“ von Monteverdis „*Voglio di vita uscir*“ (W. Osthoff: Monteverdi-Funde, S. 267/268). Jedenfalls können wir sowohl diesem Beispiel als auch der *Incoronazione*-Stelle entnehmen, daß der Quartbaß (*Passacaglia*) eher langsam aufzufassen ist. Das gilt natürlich auch besonders für die Moll-Form, bei der wir z. B. in dem Duett „*Ardo ma non ardisco*“ (Schlußteil „*Soffri e taci*“) aus Martino Pesentis *Quarto Libro de Madrigali* die Bezeichnung „*adagio*“ finden. In dem gleichen Werk ist die Dur-Form des Quartostinato bei dem schon erwähnten Schlußteil „*O bacio*“ des Terzettes „*Ferma il piè*“ mit „*adagio*“ bezeichnet. Bei dem erweiterten chromatischen Quartostinato in dem *Pianto d'Erinna* aus Nicolo Fonteis *Bizzarrie Poetiche Libro Terzo op. 4*, Venedig 1639 (Bologna, Conservatorio) findet sich sogar die Vorschrift „*Adagio più che si può*“:



Monteverdi zurückschließen, da die strukturelle Anlage des Duettes den späteren Da-capo-Anlagen im Grundsätzlichen entspricht. Von diesen Feststellungen ausgehend können wir schließlich für die instrumentale Begleitung annehmen, daß hier wie in so vielen späteren Fällen der Klangkörper beim Mittelteil wesentlich sparsamer zu besetzen ist als beim Hauptteil, ja daß der Mittelteil wahrscheinlich nur von den Generalbaß-Instrumenten zu begleiten ist.

Fassen wir diese Beobachtungen zusammen, so können wir feststellen, daß es sich bei den verschiedenen Teilen des Duettes in jeder Beziehung um einen Wechsel der musikalischen Techniken handelt. Auf der einen Seite haben wir ein starres gleichbleibendes harmonisches Schema, über dem sich ein metrisches Spiel der Singstimmen entfaltet; auf der anderen Seite ein in rhythmischer Beziehung unverändert durchlaufendes Motiv der Singstimmen über einem vielfältig kadenzierenden harmonischen Gerüst. Trotzdem bleibt die Anlage ein Ganzes, der Mittelteil kann sich nicht verselbständigen, gerade weil seine harmonische Unruhe das Eingebettetsein in den Hauptteil bedingt. Mit dem Schlußduett der *Incoronazione* ist der Typ der Da-capo-Anlage fixiert, der noch ihren spätesten Verwirklichungen zugrunde liegt. Wir besitzen keine Monographie der Da-capo-Arie, doch wenn sie einmal geschrieben werden sollte, hätte sie wohl von unserem Stück und von ähnlichen Beobachtungen auszugehen. Wir halten als wesentlich fest, daß die Da-capo-Anlage einen Affektwechsel enthalten *kann*, daß dieser jedoch nicht mit ihrem Begriff unlösbar verbunden ist. Dagegen birgt sie auf jeden Fall etwas viel konkreteres im Sinne echter Musikdramatik: einen Wechsel der musikalischen Techniken. So sehen wir auch hier im größeren Zusammenhang jene Theaterhaltung Monteverdis verwirklicht, welche die *Incoronazione* kennzeichnet. Die Da-capo-Anlage ist allerdings eines der wenigen von uns aufgezeigten Phänomene, die wir legitim weiterentwickelt in der Musik der ganzen Generalbaßepoche wiederfinden, und die wir deshalb am klarsten erkennen, wenn wir von späteren, uns vertrauteren Werken ausgehen, etwa von Scarlatti, Händel oder Bach.

Wir haben das Entscheidende dieses Duettes in der musikalischen Verwirklichung der menschlichen Gebärde gesehen, die das Hauptanliegen des Monteverdischen Musiktheaters ist. So ist es auch sehr bezeichnend, daß am Ende des Werkes — und zwar in beiden Fassungen der Oper (vgl. XIII, S. 280) — dieses Duett steht und kein pomphafter Schlußchor wie in zahlreichen andern Opern der Zeit.

b) Die Anlage der Szenen I, 4; II, 3; II, 6 und II, 13

Wir haben bei der Betrachtung des Schlußduettes der *Incoronazione* gesehen, daß die gebärdenhafte Gliederung der Monteverdischen Musiksprache sich sowohl in der speziellen Führung, im Rhythmus der Singstimmen, als

auch in der Gesamtanlage eines Stückes verkörpert. Wir stellten anhand der Da-capo-Anlage fest, daß in ihren einzelnen Abschnitten nicht nur eine Verschiedenartigkeit der musikalischen Einfälle, sondern vor allem eine Verschiedenartigkeit der Haltungen und damit der musikalischen Techniken vorliegt. In Anbetracht der Bedeutung der Da-capo-Anlage im 17. und 18. Jahrhundert ist ihr Vorkommen in der Incoronazione stets besonders hervorgehoben worden. Es wäre jedoch einseitig, deshalb andere in der Incoronazione vorkommende Anlagen zu übersehen, an die sich zwar keine Tradition angeknüpft hat, die aber in sich viel kunstvoller sind als das Da-capo.

Wenden wir uns der Szene I, 4 (S. 38 ff.) zu, so werden wir dort zunächst an jenes Phänomen erinnert, das Riemann „Devise“ genannt hat. Doch es besteht ein Unterschied zur Devise. Die von Riemann zitierten Arien von Pasquini⁴⁸⁾ und Cavalli⁴⁹⁾ weisen die typische Fortspinnungstechnik auf, welche die Musik des späteren Generalbaßzeitalters charakterisiert. Dort wird mindestens ein Hauptteil der Arie von einem einzigen Bewegungsimpuls ausgelöst und durchgehend bestimmt. Zur Hervorhebung dieses Impulses als Grundansatz dient die Devise. Bei Monteverdi ist die Situation anders. Die zwischen den beiden Ritornellen stehende Stelle „Speranza . . .“ (S. 39) ist nicht das Impulsmotiv einer aus ihm gesponnenen Arie, sondern im Gegensatz zu den von Riemann angeführten Devisen-Stellen ein ganzer Satz, eine musikalische Phrase. Auf S. 40 bemerken wir dann, daß die Stelle im durchgehenden Gesangsteil kaum länger ist als zwischen den Ritornellen, sie geht mit den Worten „Si ma“ in einen neuen Kleinabschnitt mit völlig neuer Haltung über. Wir sehen daraus, daß die Monteverdische Anlage überhaupt nicht dem späteren Arientyp gleichgesetzt werden kann.

Die geschlossenen Anlagen der frühen Monodisten und auch des Orfeo werden überwiegend von einem einzigen Affekt regiert. Darin sind sie der späteren instrumentalen Technik vergleichbar. In unserer Szene finden wir jedoch etwas nur dem späten Monteverdi und seiner venezianischen Opernschule Eigenes. Trotz ihrer gebundenen Anlage verwirklicht sie in sich völlig verschiedene Haltungen und Techniken. Natürlich hängen diese auf das engste mit der dramatischen Situation zusammen. Was Poppea bewegt, wird prägnant in der Musik wiedergegeben. Zunächst gibt sie sich dem ausladenden Hoffnungsgefühl hin, welches so stark ist, daß sie beinahe verstummt. So fällt in erster Linie den Instrumenten die Aufgabe zu, auszudrücken, was in Poppea vorgeht. Nur mit der kurzen eingeschobenen Phrase kann sie sich in Worten Luft machen. Nach Wiederholung dieser Worte setzt schon der Zweifel ein. „No no non temo“ verstehen wir psychologisch richtig, wenn wir die ganz ähnliche Stelle im VIII. Madrigalband (S. 83) „Non è più tempo“ heranziehen. Wir sehen, daß mit dieser Tonfigur eine hastige Aufgeregtheit ausgedrückt wird, und es ist nicht anzunehmen, daß Monteverdi

⁴⁸⁾ Handbuch, S. 410.

⁴⁹⁾ Goldschmidt: Studien I, S. 389.

mit der gleichen Musik zwei verschiedene Affekte verwirklicht. Auch diese Stelle wird nicht fortgesponnen, sondern geht sehr bald in das Trompetenmotiv „Per me guerreggia Amor“ über. Nachdem dies dann unmittelbar abbricht (S. 41), schließt das Speranza-Ritornell den ersten Teil der Szene ab.

Es folgt eine Überleitung mit zwei Rezitativen der Arnalta und der Wiederholung der Stellen „No no non temo“ und „Per me guerreggia“ (S. 42/43), die jedoch leicht modifiziert werden. Auf S. 43 beginnt der nächste Teil der Szene, dessen Anlage folgendermaßen aussieht:

1. Strophe der Arnalta „La pratica coi Regi“ (S. 43)
Ritornell (S. 44)
2. Strophe der Arnalta „Se Neron t'ama“ (S. 44)
„No no non temo“ der Poppea (S. 44/45)
3. Strophe der Arnalta „Il Grande spira honor“ (S. 45)
Wiederholung des Ritornells (S. 45)
4. Strophe der Arnalta „Perdi l'honor“ (S. 46)
Wiederholung des Ritornells (S. 46)
5. Strophe der Arnalta „Con lui tu non puoi mai“ (S. 46/47)
„No no non temo“ der Poppea (S. 47).

Es folgt die Arie der Arnalta „Mira mira Poppea“ (S. 47/48) und nun erscheinen Poppeas Worte „Non temo“ mit einer neuen Musik (S. 48), deren Sieghaftigkeit der Trompetensteile „Per me guerreggia“ verwandt ist, die auch unmittelbar folgt. Die ganze Szene wird abgeschlossen mit dem Gesang der Arnalta „Ben sei pazza“ (S. 48/49).

Diese verschiedenen Teile der Szene weisen auch musikalisch ganz verschiedene Techniken auf. Das einleitende Ritornell und der Speranza-Teil Poppeas sind durch den auftaktigen und ausladenden Gedanken in Dreierbewegung gekennzeichnet. Er ist in Gesangs- und Instrumentalteil gleich, nicht nur die Bässe, sondern auch weitgehend die Oberstimmen entsprechen sich. Dieser Teil steht somit auf der Stufe von Gesangsmusik, die schon ganz aus instrumentalem Geist geboren ist, was sich auch in der Periodik zu erkennen gibt. Das Ritornell ist in 3 mal 2 Takte gegliedert, die Speranza-Stelle beim ersten Mal (S. 39) in 2 mal 2 Takte, beim zweiten Mal in 3 mal 2 Takte. Hieran schließen sich noch zwei überleitende Takte in gerader Bewegungsart.

Die nächste Stelle „No no non temo“ bedient sich einer einfacheren Technik, die noch durchaus von der tanzartigen Kanzone mit ihren kleinen Imitationen her zu verstehen ist⁵⁰). Die dritte Stelle „per me guerreggia“

⁵⁰) Vgl. die Stelle „Non posso più no no“ aus Monteverdis Kanzone „Se non mi date aita“ von 1594 (12 Composizioni, S. 5). Solche Figuren kommen übrigens schon früh in die Instrumentalmusik, vgl. z. B. Biagio Marinis Violinsonate von 1626 in Scherings Beispielen S. 214, 4. und 5. System. Wir bemerken hier wieder die gegenseitige Befruchtung von Vokal- und Instrumentalmusik in dieser Zeit.

Nach der zweiten und fünften Strophe wirft Poppea ihr „No no non temo“ ein, das in seiner ganz anderen Haltung und Technik sehr deutlich zu den Betrachtungen Arnaltas kontrastiert. Nachdem Arnalta eingesehen hat, daß ihre theoretischen Ausführungen keinen Erfolg haben, wendet sie sich einer bilderreichen Sprache zu, um Poppea zu überzeugen. Es ist für Monteverdis sensibles Sprachgefühl bezeichnend, daß er sofort beim Auftauchen von Wörtern wie *prato*, *ameno*, *diletto* auch musikalisch wieder eine andere Haltung einnimmt: Arnalta singt jetzt (*Mira mira*, S. 47) eine liedhaft-fließende Arie. Poppea läßt sich aber von ihren Vorsätzen nicht mehr abbringen. Sie ist nun so sicher geworden, daß ihre Worte (*Non temo non temo*, S. 48) nicht mehr dem aufgeregt-furchtsamen musikalischen Gedanken wie bisher unterlegt werden, sondern einem Motiv, das der Trompetenstelle „*per me guerreggia*“ verwandt ist, die denn auch unmittelbar folgt.

Doch das letzte Wort behält Arnalta mit ihrer höhnischen Skepsis. Noch einmal hält Monteverdi eine bisher in dieser Szene nicht angewandte Technik bereit: ein ostinatohaftes Pendeln auf den Stufen I und V mit einer ebenso ostinaten Führung der Singstimme (*Ben sei pazza*, S. 48/49). Auch der Mittelteil (*che ti possano*) mit seiner Kanonik hält den ostinaten Wiederholungscharakter fest. Zweifellos soll diese Stelle, wie die ganz ähnliche „*accorrete o servi*“ (II, 14; S. 196/197), die groteske Alte charakterisieren. Ihr Geplapper wirkt musikalisch wie ein *Perpetuum mobile*, was besonders in dem plötzlich abreißenden Schluß deutlich wird, den ich für beabsichtigt und nicht für einen Fehler der Manuskripte halte, die ihn beide aufweisen. Vielleicht haben wir uns hier regiemäßig vorzustellen, daß Poppea erzürnt abgeht und die aufdringliche Alte ihr folgt. So würden deren letzte Worte hinter der Bühne verhallen, während der offen bleibende Schlußklang auf a zur folgenden Szene der Ottavia überleitet, wo er ins Pathetische umgedeutet wird. Überblicken wir diese Szene als Ganzes, so ist sie mit keiner Anlage späterer Operntypen zu vergleichen. Sie besteht aus dem stetigen Wechsel kurzer und in prägnanten Gesten gefaßter Affektsituationen, die nicht rezitativisch zerfließen, sondern sich in durchdachter Gliederung (z. T. durch Wiederholungen) zu einer musikalisch gebundenen Szene zusammenschließen, wie sie dem Monteverdischen Musiktheater entspricht, — nicht dem Theater der Zeit schlechthin, denn „*Monteverdi* läßt die Poppea auf alle Einwendungen der Amme gegen die Verbindung mit Nero immer wieder antworten: *No, non temo di noia alcuna, per me guerreggia Amor e la Fortuna*. Bei dem Dichter kommen diese Worte nur *einmal* vor . . .“⁵¹). Ähnliche Anlage und ähnliche Techniken finden wir in der Parallelszene I, 5 (S. 49 ff.) zwischen Ottavia und der Nutrice. Doch nicht alle Szenen der *Incoronazione* sind

⁵¹) Goldschmidt: Studien II, S. 16. Dieses Beispiel einer aus musikalisch-tektonischen Gründen erfolgten Abweichung von der Anlage des Textes ließe sich natürlich durch unzählige Fälle vermehren. Vgl. auch hier S. 163.

in ihrer Architektur von solchem Rang. Wir beschränken uns deshalb im folgenden auf einige besonders hervorragende Beispiele.

Vielgestaltig, wenn auch nicht in dem Maß wie die soeben behandelte Szene, ist Senecas Abschied von seinen Familiari (II, 3). Die Szene wird durch die Gesänge Senecas „Amici amici“ (S. 127/28) und „Itene tutti“ (S. 134) eingeschlossen, über die nicht viel zu sagen ist. Die Partie des Seneca gehört zu den musikalisch schwächsten des ganzen Werkes. Dies ist wohl damit zu erklären, daß Monteverdi bei den Baßarien in Bezug auf das Verhältnis von Gesangbaß und Generalbaß noch weitgehend der Basso-seguente-Technik verpflichtet ist, daß also Gesang- und Generalbaß meistens zusammenfallen. Dies entspricht aber nicht mehr Monteverdis neuer musikdramatischen Haltung, die auf dem Dualismus von Melodiestimme und Harmoniebaß beruht.

Interessieren also diese Solostellen weniger, so bietet der von ihnen eingeschlossene Chor der Familiari wieder ein um so reicheres Bild. Neben der Stelle der Consoli e Tribuni (S. 240—42) ist er der einzige Chor im venezianischen Manuskript der Incoronazione. Daß wir hier nur zwei Chorsätze finden, hängt sicherlich zunächst mit der zeitweise geringen finanziellen Leistungsfähigkeit der öffentlichen Opernhäuser Venedigs zusammen. Darüber hinaus entspricht dieser äußere Mangel aber einem inneren Sinn. Es darf daran erinnert werden, welche eine relativ geringe Rolle der Chor in der Opera buffa und damit auch in der aus ihr hervorgegangenen höchsten Verwirklichung musikalischen Theaters, in Mozarts italienischen Opern spielt. In seinen deutschen Opern gehören die Chöre, obschon bedeutend, nicht zur eigentlichen Dramatik. In der Entführung geben sie Lokalkolorit, in der Zauberflöte verkörpern sie die ideelle Grundlage des Werkes. Betrachten wir die Incoronazione als Theater, als Spiel von plastischen Gebärden, so hat der madrigalistische Chor in ihr keinen Platz mehr. Beim Orfeo bewirkte noch das Vorbild der Florentiner Camerata und ihre klassizistische Tendenz der Tragödienerneuerung, daß sich Aktion und Reflexion, Sologesang und Chor die Waage hielten. In der Incoronazione ist die Entscheidung eindeutig zugunsten der Aktion, des handelnden Einzelmenschen, gefallen, so daß Chöre nur eine nicht in der dramatischen Absicht liegende Retardierung herbeiführen würden. In der Incoronazione entfaltet sich dramatisch-musikalisch das Individuum. Von seiner Verwirklichung führt der Weg weiter zum großen solistischen Ensemble, das in der Incoronazione allerdings noch nicht vorkommt.

Schon in den Werken nach dem Orfeo gibt es allerdings Chorstellen, die etwas von der neuen Aktionshaltung realisieren. Sie sind zwar nicht in das Monteverdische Theater der Spätzeit eingegangen, wurden aber doch in anderer späterer Musik fruchtbar. So läßt sich eine Stelle wie die der Ombre d'Inferno des Ballo delle Ingrate (VIII, 327) über Schützens Matthäuspassion (GA I, S. 53) bis zu Bachs Matthäuspassion („Herr, bin ich?“) verfolgen. In den beiden deutschen Werken bedient sich die gleiche Vorstel-

lung erregten Fragens ähnlicher Mittel zu ihrer Verwirklichung: sequenzartige Baßführung, kurze Motive in „hoquetierender“ Manier, am Schluß alle Stimmen zusammengefaßt kadenzierend.

Kehren wir jedoch zur *Incoronazione* zurück. Lediglich wenn die Chöre eine dramatische Funktion erhalten, haben sie auch in diesem Werk einen Sinn. Sowohl bei den *Famigliari* als auch bei den *Consoli e Tribuni* ist das der Fall. Die *Famigliari* bieten den notwendigen Hintergrund, von dem sich die stoische Ruhe des Philosophen abheben kann. Die *Consoli e Tribuni* stellen in ihrer starren Zeremonialität den Gegensatz dar zu der sonstigen Haltung der Schluß-Szene, die in der freien menschlichen Gebärde des Duettens gipfelt.

Abgesehen von diesem Unterschied der Funktion haben die Chöre der *Incoronazione* auch für sich genommen eine andere Struktur als die des *Orfeo*. Sie ist die Folge der Wandlung, die das Madrigal seit der *Orfeo*-Zeit durchgemacht hat. Nicht nur der *Basso continuo* ist hinzugetreten, sondern innerhalb des Einzelstückes werden nun auch ganz verschiedene musikalische Haltungen eingenommen.

Der Chor der *Famigliari* beginnt mit einem Abschnitt, der ganz ähnlich im gleichen Dreiertakt, in der gleichen Chromatik, in der gleichen Imitationstechnik und in der gleichen Dreistimmigkeit schon in dem Madrigal „*Non partir ritrosetta*“ (VIII, 307/08) anzutreffen ist. Hier wie dort handelt es sich um den Affekt starker Unruhe („*tu non senti i lamenti*“ im Madrigal, „*non morir Seneca*“ in der *Incoronazione*). Die beschwörende Haltung dieses Abschnittes entspricht der Spätstufe des *a-cappella*-Madrigals. Sie ist ganz vom Affekt bestimmt und in ihrer Orgelpunkttechnik gegen Schluß schon stark von instrumentaler Vorstellung beeinflusst, ohne daß die Konsequenz des Generalbasses gezogen ist. Denn der instrumentale Baß dieses Abschnittes ist lediglich ein *Basso seguente*.

Im folgenden Abschnitt (S. 129) bedient sich Monteverdi einer weniger vom Affekt bestimmten Technik, er bringt einen einfachen Generalbaß-Kanonensatz. Dies entspricht der simplen, wenn auch nachdrücklichen Feststellung des Textes „*Io per me morir non vo*“, im Gegensatz zu der drängenden Aufforderung des ersten Teiles und der besonderen Haltung des dritten Abschnittes. In diesem spiegelt sich die Lebenslust der *Famigliari* (S. 130):

The image shows a musical score for a section of Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*. It consists of two staves: a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is in treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics are: "Questa vita è dol - ce troppo" and "Questo ciel trop-po è se-reno etc.". The basso continuo line is in bass clef with a 3/4 time signature. The music is in a simple, rhythmic style, characteristic of the *Basso seguente*.

Es stechen bei ihm sofort zwei Merkmale ins Auge, die auf eine bestimmte Provenienz hindeuten. Zunächst das Alternieren von Solo und Chor, dann jener eigentümliche Rhythmus, den man nach moderner Terminologie als Wechsel von 6/8- und 3/4-Takt bezeichnen würde. Diese beiden Beobachtungen führen zu den Fragen, die mit dem französischen Einfluß auf Monteverdi zusammenhängen.

Henry Prunières hat an verschiedenen Stellen⁵²⁾ das Problem behandelt, das bei jener Stelle der den Scherzi musicali von 1607 beigegebenen Dichiarazione Giulio Cesare Monteverdis auftaucht, die von den Verdiensten des Bruders spricht: „. . . haverebbe non pochi argomenti in suo favore, mio fratello, in particolare per il canto alla francese in questo modo moderno che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando, hor sotto a parole de motetti, hor de madregali, hor di canzonetta & d'arie, chi fu il primo di lui che lo riportasse in Italia di quando venne da li bagni di Spà, l'anno 1599? & chi incominciò a porlo sotto ad orationi lattine & a volgari nella nostra lingua, prima di lui?“ (GA X).

Nehmen wir die von Prunières abweichende Deutung Schrades (S. 170 ff.) vorweg, der das Hauptgewicht auf „*canto alla francese*“ legt (S. 175 f.), in dem er weniger „a specific category“ als „a manner of performance“ vermutet. Er zieht hierzu die beiden Madrigale „Dolcissimo uscignolo“ (VIII, 271—79) und „Chi vol haver felice“ (VIII, 280—85) sowie dessen geistliche Parodie „Confitebor terzo alla francese“ (XV, 352—67) heran. Den beiden Madrigalen ist die Bezeichnung „cantato a voce piena, alla francese“ beigelegt. In der Sopranstimme des ersten Madrigals findet das „a voce piena“ noch die Erläuterung „Canto in tuono“. Schrade deutet beides als „singing with full voice“ (S. 176). Ich möchte dagegen annehmen, daß „a voce piena“ im Sinn des 16. Jahrhunderts zu verstehen ist, d. h. sich auf die Lage der in den Sätzen verwendeten Stimmen und damit auf den Gesamtambitus der Stücke bezieht. Dieser Ambitus ist in allen drei Stücken besonders groß, der Sopran ist im Violinschlüssel, der Baß im F-Schlüssel (normale Lage) notiert. Siegfried Hermelink (Dispositiones Modorum, 2. Kapitel) ist geneigt, unter Berufung auf Glarean und William Byrd bei solcher Ausweitung des normalen Tonbereichs an ein stärkeres Heranziehen von Instrumenten zu denken. Dem entspräche die Überschrift des „Confitebor terzo alla francese a 5 voci quali si può concertare se piacerà con quattro viole da braccio lasciando la parte del soprano alla voce sola“. Die Bemerkung „Canto in tuono“ bei „Dolcissimo uscignolo“ (wohl mitgemeint für das folgende „Chi vol haver felice“) könnte das gleiche bedeuten, nämlich: Oberstimme gesungen im Gegensatz zu den Unterstimmen „in suono“ (von Instrumenten gespielt). Träfe diese Erklärung den Sachverhalt, so wäre es einleuchtend, daß beim „Confitebor“ die Bemerkung „Canto in tuono“ fehlt, da sie nur die

⁵²⁾ Vgl. besonders Monteverdi, S. 20 ff. und 54 ff. und Musica francese.

Anweisung in der Überschrift des geistlichen Stückes wiederholen würde. — Die Bezeichnung „canto in tuono“ im 8. Madrigalband wäre also gleichbedeutend mit dem Aufführungsvorschlag des „Confitebor“: Oberstimme vokal, Unterstimmen instrumental.

Das „Canto in tuono“ könnte aber auch eine Warnung davor darstellen, das Stück infolge seiner ungewöhnlichen Schlüssel als „Chiavetten“-Satz aufzufassen und deswegen tiefer als normal anzustimmen. Die Bezeichnung „Canto in tuono“ wäre also in diesem Fall gegen eine praktische Transposition des ganzen Satzes gerichtet. Bezieht man dagegen die Bezeichnung auf den Sopran allein, so ergäbe sich eine Übereinstimmung des Sinnes mit dem oben genannten Begriff „a voce piena“ des 16. Jahrhunderts. Dieser taucht im Sinne von „normaler Gesamtambitus eines Satzes“ zusammen mit seinem Gegensatz „a voci pari“ (Stimmen gleicher Lage, geringer Gesamtambitus des Satzes) z. B. im Titel des *Motectorum Quatuor Vocibus partim Plena Voce et partim Paribus Vocibus Liber Secundus* (Venedig 1581) von Palestrina auf (Breitkopf und Härtel-GA 5, 2. Teil)⁵³). Der uns hier interessierende Gegensatz zu „a voce piena“ ist jedoch nicht „a voci pari“, sondern die dritte von den Theoretikern in diesem Zusammenhang stets genannte Möglichkeit: „a voce mutata“ oder „a voci mutate“. So heißt z. B. das 26. Kapitel des 4. Buches von *Vicentinos Antica Musica* (84 recto-verso) „*Modo di comporre a quattro voci, diverse compositioni à voce piena, & à voce mutata*“. Dort lesen wir „*compositione à voce Mutata, cioè, senza soprano*“ und dürfen ergänzen: *composizione a voce piena* = mit Sopran, was auch auf die in Frage stehenden Stücke Monteverdis zutrifft, die sogar einen ganz ausgesprochenen, nämlich übermäßig hohen Sopran haben. Vor was nun die Bezeichnung „Canto in tuono“ bei einem „a voce piena“-Satz warnt, erfahren wir anhand von *Vicentinos* 38. Kapitel (92 recto-verso): „*Regola di comporre ogni compositione che si potrà cantare à voce piena, & à voce mutata, abbassando il Soprano un'Ottava, che verrà un Tenore.*“ *Vicentino* handelt hier von der alten Möglichkeit, bei Mangel an hohen Stimmen den Sopran eine Oktave hinunter zu transponieren⁵⁴), so daß er innerhalb des Satzes praktisch zum Tenor wird. Vor dieser Änderung der Stimmenanordnung, die man „a voce mutata“ nannte⁵⁵), möchte Monteverdi

⁵³) Vgl. hierzu Hermelink: *Dispositiones Modorum*, 1. Kapitel; dort ist auch Zarlinos Erklärung der Termini erwähnt.

⁵⁴) Den umgekehrten Fall, nämlich den Tenor eines „engen“ und tief gelegenen Satzes durch Transposition in die Oberoktave praktisch zum Sopran zu machen, behandelt *Vicentino* im 39. Kapitel (92 verso — 93 recto).

⁵⁵) Schon aus Zarlinos bald nach *Vicentino* gegebener Erklärung der Termini (*Istitutioni harmoniche* IV, 31) läßt sich die Herkunft des Terminus „a voce mutata“ von der Transposition der Oberstimme eines normalen Satzes her nicht mehr erschließen. Bei Zarlino ist die Bezeichnung „a voci mutate“ zur festen Benennung eines Satzes geworden, dessen Oberstimme der Alt ist (hierbei an die Bedeutung „mutierte Stimmen“ zu denken, wäre sicherlich abwegig, da etwas der-

vielleicht mit den beiden Vorschriften „a voce piena“ und „Canto in tuono“ warnen. Beide Bezeichnungen dürften allerdings für die Erhellung des problematischen „canto alla francese“ ohne Bedeutung sein, da sich ihr Gebrauch weit in die italienische Musik des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt. Z. B. begegnet die Bezeichnung „A voce mutate“ bereits bei Michele Pesentis „Si me piace“ im 1. Frottolenbuch Petruccis von 1504⁵⁶).

Führen uns also die beiden bisher behandelten Bezeichnungen auf ein Nebengeleis, so ist Schrades Hinweis auf die Struktur der Stücke um so wichtiger: der Sopran allein trägt die Melodie eines Abschnittes vor, die sodann vom ganzen Ensemble wiederholt wird. Dies berührt sich auch mit der in den „Avvertimenti“ freigestellten Alternierungsmöglichkeit bei den Scherzi musicali von 1607, denen ja die Dichiarazione beigegeben ist, und in gewisser Weise auch mit der Struktur des Teiles „Questa vita“ (4 Verse solistisch, der letzte vom Ensemble wiederholt) aus dem Famigliari-Chor der Incoronazione, der uns zu dieser ganzen Betrachtung anregt. Auf das Alternieren von Solo und Chor bei den „alla francese“-Stücken macht schon Prunières aufmerksam, der ein den Stücken des 8. Bandes ähnliches Beispiel von Pierre Guédron zitiert⁵⁷). Daß am Hofe zu Mantua Interesse an den Kompositionen dieses französischen Musikers bestand, geht aus einem französischen Brief an den Herzog vom Jahre 1611 hervor, den Schrade (S. 177) erwähnt. Dieses Interesse an französischen *Airs* scheint indessen schon wesentlich früher geweckt worden zu sein, wie andere Briefe an den Gonzagahof aus den Jahren 1596/97 zeigen⁵⁸). Dies spricht dafür, daß die Stelle der Dichiarazione doch eine bestimmte musikalische Gattung meint. Einem Brief aus dem Jahre 1606⁵⁹) können wir auch entnehmen, daß es sich bei der aus Paris gewünschten Musik um „arie francesse sì per cantare come anche per sonare“ handelte, was wiederum den Scherzi von 1607 entspricht. Aber auch die Vor-

artiges im Italienischen anders ausgedrückt würde). Vgl. zu diesem Fragenkomplex im Zusammenhang mit Willaert auch Armen Carapetyan: *The Musica Nova of Adriano Willaert*, *Journal of Renaissance and Baroque Music* I, 1946/47, S. 210/11.

⁵⁶) Publikationen *Älterer Musik* 8 (1935), S. 30/31; *Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci . . . Tomo I: Libri I, II e III . . .*, Cremona 1954, S. 32. Ebenso wie R. Schwartz im Revisionsbericht der PÄM (S. XIX) führt R. Monterosso in der italienischen Ausgabe (S. XCV) zu der Bezeichnung die Erklärung Zarlinos an, die er jedoch merkwürdigerweise nicht auf die Frottola Pesentis anwenden will. Der Fall ist aber ganz eindeutig und entspricht der Definition der Theoretiker. — Terminologisch unpräzis wird die Bezeichnung gebraucht im *Terzo Libro dei Madrigali novissimi di Archadeth a quattro voci, Insieme con alchuni di Constantio Festa, & altri dieci bellissimi a Voci mudate . . .*, Venedig 1539 (München, Staatsbibliothek). In Wirklichkeit handelt es sich um die 11 tiefgeschlüsselten Schluß-Stücke, die aber auf der Inhalts-Tavola als „A Voce pari“ erscheinen. Offenbar hielt der Verleger Geronimo Scotto beide Bezeichnungen für identisch.

⁵⁷) *Musica francese*, S. 491.

⁵⁸) Bertolotti, S. 73.

⁵⁹) Bertolotti, S. 80/81.

tragsart wird in diesen Briefen erwähnt. So schreibt Gio. Maria Lugharo am 2. 9. 1606 an den Herzog: „mi parti assai presto per Parigi per arichirmi meglio delle più belle arie di Francia e della maniera del cantarle . . .“⁶⁰⁾

Nehmen wir aber alle diese Zeugnisse zusammen, so fällt es schwer, dem „canto alla francese in questo modo moderno“ nicht doch auch eine substantielle Bedeutung beizumessen. Das „sotto a parole . . .“ läßt auf eine bestimmte Kompositionsgattung schließen. So bleibt Prunières' Behandlung dieser Frage, besonders in seinem Aufsatz in der Rassegna, einleuchtend. Prunières bringt die Scherzi musicali von 1607 in Verbindung mit den *Airs de Cour* der Didier le Blanc, Tessier, Cerveau etc. Die betreffenden Kompositionen verwenden wiederkehrende rhythmische Formeln, die wohl durch die *Musique mesurée* des Kreises um Baïf angeregt wurden. Prunières widerspricht ausdrücklich⁶¹⁾ einem primären Einfluß der *Musique mesurée* auf Monteverdi und sagt: „Ma ciò che v'è di più notevole in queste arie è la forma ritmica: molte sembrano destinate alla danza, ma altre si ispirano liberamente alle formule ritmiche in uso per le arie misurate, senza tener conto delle lunghe e delle brevi del testo, bensì avendo gran cura che ogni verso ubbidisca nell'insieme ad una stessa formula.“⁶²⁾ Wie sich bei den Meistern der *Airs de Cour* antikisierende Theorie (Baïf) und Elemente des Volks- und Tanzliedes zu einer neuen Gattung verbinden, so mögen sich auch bei Monteverdi die versverdeutlichenden Formeln der *Airs de Cour* mit dem ursprünglichen Musikantentrieb italienischer weltlicher Musik zu dem vereinigt haben, was uns in den Scherzi von 1607 vorliegt.

Eine gewisse Schwäche der These von Prunières liegt darin, daß es wenige Beispiele in der betreffenden französischen Musik zu geben scheint, die eine evidente Verwandtschaft mit den Scherzi Monteverdis aufweisen. Dennoch scheint mir Prunières' Ansatz wenigstens eine Seite der Sache der Klärung näher zu bringen.

Der dem Chor der *Famigliari* und vielen Scherzi von 1607 entsprechende Wechselrhythmus ist auch der älteren Musik nicht fremd. Er begegnet in Italien bereits häufig bei den Frottolisten des frühen Cinquecento⁶³⁾ und ist auch der spanischen Volksmusik des 16. Jahrhunderts keineswegs fremd, wie z. B. aus Salinas' Zitaten der Lieder „Oyd me un poco señora“ und „Rosa fresca con amores“ (S. 354 und 411) hervorgeht, die neben zahlreichen, etwas weniger eindeutigen Beispielen stehen. Zur Zeit der von Prunières zitierten französischen Komponisten findet sich der Rhythmus auch in ähnlich humanistisch eingestellter deutscher Musik, so z. B. in der Komposition „Quid gaudio putemus“ des Joachim à Burgk aus dem Sammelwerk *Crepundia*

⁶⁰⁾ Bertolotti, S. 81.

⁶¹⁾ *Musica francese*, S. 487.

⁶²⁾ *Musica francese*, S. 485/486.

⁶³⁾ Vgl. Einstein: *Madrigal I*, S. 81/82 und *III*, S. 5.

sacra (Mühlhausen 1596)⁶⁴). Besonders häufig aber und in Verbindung mit einer ganz bestimmten Vorstellung finden wir diesen Rhythmus zur Zeit Monteverdis: 1600 in Caccinis⁶⁵) und Peris⁶⁶) Hirtenchor „Se de boschi i verdi onori“ aus der Euridice, 1607 in Monteverdis Orfeo-Gesang „Vi ricorda o boschi ombrosi“ (XI, 48—55), 1608 in Gaglianos Dafne bei den Stellen „Se la sù tra gl'aurei chiostri“, „Almo Dio che'l carro ardente“, „Nud'Arcier che l'arco tendi“ und „Bella Ninfa fuggitiva“⁶⁷), 1616 in Domenico Bellis Orfeo dolente bei dem Gesang „Qui d'Orfeo la dolce cetra“⁶⁸), 1626 in Domenico Mazzochis Catena d' Adone bei dem Nymphen-gesang „Lieti in grembo a queste herbette“⁶⁹) und 1637 in Michelangelo Rossis Erminia sul Giordano bei dem Najadendor „S'alcun prova afflitto e stanco“⁷⁰), um nur leicht zugängliche Beispiele zu nennen. Bei allen diesen Stücken sind Stichworte wie „bosco“, „erbette“ etc. entscheidend. Es handelt sich gleichsam um einen musikalischen Topos, der mit der Vorstellung des Bukolischen zusammenhängt. In „Della Maga il grave accento“ aus der Catena d'Adone⁷¹) scheint dagegen eine der speziellen Situation entsprechende Umdeutung (adagio) der allgemeinen Vorstellung ins Schaurig-Zauberhafte stattzufinden.

Verwandt hiermit — auch „ikonographisch“ — ist ein anderer Typus. Wir finden ihn z. B. im „Ecco pur“ des Orfeo (XI, 41) oder in Peris Euridice bei den Stellen „Quel bel volt'almo fiorito“, „Fiammeggiar di negre ciglia“ und „Non più non più lamenti“ (Torchì VI, S. 49/50 und 104). Mischformen aus beiden Typen begegnen z. B. in Salomone Rossis dreistimmigem Balletto „Spazziam pronto“, dem Schluß-Stück der Musik zu Andreinis „Maddalena“ (1617)⁷²), und in Apollos Lied „Di bevanda pretiosa“ aus Luigi Rossis Orfeo von 1647 (A. A. Abert, S. 215).

Es fällt auf, daß Caccini und Peri den von Prunières besonders oft für seine Deutung des „Canto alla francese“ herangezogenen Wechselrhythmus, der dem des Famigliari-Chores entspricht, bereits 1600 bringen, also 7 Jahre vor dem Erscheinen der Scherzi musicali. Hierauf könnte sich der Satz „che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando“ der wahrscheinlich

⁶⁴) Vgl. Arthur Prüfer: Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1890, S. 127.

⁶⁵) Eitner: Publikation X, S. 73/74.

⁶⁶) Torchì VI, S. 64/65.

⁶⁷) Eitner: Publikation X, S. 81—83, 91—93, 100—102 und 114—117. Der Rhythmus des letzten Chores ist in Jacopo Corsis Komposition des gleichen Textes (Dafne von 1594) bereits deutlich vorgebildet (vgl. das Stück bei Max Schneider: Die Anfänge des Basso Continuo, Leipzig 1918, S. 109).

⁶⁸) Riemann: Handbuch, S. 293/94. Riemanns rhythmische Interpretation ist allerdings gewagt und trifft nur bedingt den Sachverhalt.

⁶⁹) A. A. Abert, S. 175.

⁷⁰) Goldschmidt: Studien I, S. 258.

⁷¹) Goldschmidt: Studien I, S. 172 f.

⁷²) Salomone Rossi: Cantiques . . . publiées par S. Naumbourg II, Auswahl aus Rossis 4. Madrigalbuch, Paris 1876, S. 49.

schon 1605 konzipierten Dichiarazione, ja überhaupt die ganze fragliche Stelle Giulio Cesares beziehen. Man hat den Zusammenhang, in dem sie steht, bisher nicht beachtet. Giulio Cesare spricht hier von der „Seconda Prattica“ und betont mit Nachdruck, daß sein Bruder Claudio der geistige Urheber dieses Begriffes sei. Den Wert dieser Erfindung versucht der Gegner Artusi dagegen anzuzweifeln, indem er ironisch bemerkt, Monteverdi sei so eifersüchtig auf diesen Begriff, als ob er fürchte, daß er ihm gestohlen werden könne. Giulio Cesare erläutert nun diese Invektive: „Quasi voglia dire [der Gegner Artusi] in suo linguaggio, non occorre che temiate di rappina tale, perche non sete sogetto meritevole da essere imitato non che rubbato; li faccio [ich Giulio Cesare] sapere che se si avesse a considerare la cosa per questo verso, haverebbe non pochi argomenti in suo favore, mio fratello, in particolare per il canto alla francese in questo modo moderno che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando . . .“ Der Sinn der Stelle ist also: wenn Artusi die Sache so darstellt, als ob ein geistiger Diebstahl des Begriffes „Seconda Prattica“ nicht zu befürchten sei, dann könnte mein Bruder mit nicht wenigen Argumenten entgegenen, besonders was den „Canto alla francese“ betrifft, den man seit 3 oder 4 Jahren in den Drucken findet. Monteverdi kann sich also auf seine schlechten Erfahrungen berufen. 1599 hat er den „Canto alla francese“ von der flandrischen Reise nach Italien gebracht. 3 oder 4 Jahre vor 1605 erscheinen Drucke, die den „Canto alla francese“ enthalten. Man könnte somit durchaus diese ganze Stelle auf Caccini und Peri beziehen, deren Euridice-Drucke allerdings schon 1600 herauskamen. Auf jeden Fall spricht auch gerade der Zusammenhang, in dem die Stelle innerhalb der Dichiarazione steht, dafür, daß es sich bei dem „Canto alla francese“ um eine musikalische Gattung mit charakteristischen Kennzeichen handeln muß.

Daß Prunières' vom Rhythmus ausgehende Deutung des „Canto alla francese“ mindestens eines dieser charakteristischen Kennzeichen trifft, scheint sich mir an Claudio Saracinis Aria in stile francese (1614)⁷³⁾ und Francesco Rasis Aria alla francese (1620) „O del arco“⁷⁴⁾ zu erhärten. In beiden Beispielen haben wir zugleich die Bezeichnung francese und einen mit den Scherzi von 1607 verwandten Wechselrhythmus. Doch scheinen die Bezeichnungen zu jener Zeit auch weniger genau gebraucht worden zu sein. Z. B. bemerken wir in Carlo Milanuzzis Sesto libro delle ariose vaghezze . . ., Venedig 1628 (Bologna, Conservatorio) bei den beiden Scherzi „Ohimè che l'ama“ und „Già morta“⁷⁵⁾ die Bezeichnung „Franzese“, ohne daß sich hier der

⁷³⁾ Riemann: Handbuch, S. 296 f.

⁷⁴⁾ Riemann: Handbuch, S. 301. Genauso gebaut ist Rasis Aria „Bel mattin che l'Alba indori“ (Text von ihm selbst) aus seiner Musica da Camera et Chiesa 1612 (Ms. Autograph in Regensburg, Proske-Bibliothek B. 241). Allerdings fehlt hier die Bezeichnung „francese“.

⁷⁵⁾ Luigi Torchi: Eleganti Canzoni . . ., Mailand o. J., S. 28/29.

Wechselrhythmus findet oder daß an ein Alternieren von Soli und Chor gedacht werden kann. Lediglich der Tanzcharakter mit seinen rhythmischen knappen Perioden ist als Gemeinsamkeit mit den Scherzi von 1607 zu verzeichnen. Das Gleiche gilt für die Aria Francesa „O begli occhi o pupilette“ aus den Musiche e Balli (Venedig 1621) von Sigismondo d'India (Oxford, Christ Church). Eine gewisse Verwandtschaft mit den „francese“-Madrigalen des VIII. Bandes zeigen einige ebenfalls in gerader Bewegungsart verlaufende, ebenfalls auftaktige und einer scharfen Periodisierung nicht entbehrende Instrumentalstücke der Zeit: Salomone Rossis Sonata Quinta sopra un'Aria Francese aus seinem Quarto Libro de varie Sonate . . . , Venedig 1642 (zuerst 1622) und Carlo Farinas Aria Franzesa aus seinem Libro delle Pavane . . . , Dresden 1626 (beide Werke auf der Kasseler Landesbibliothek). Interessant im Zusammenhang mit Monteverdi ist es, daß beide Komponisten aus Mantua stammen. Allerdings entfernen sich Farinas übrige Arie francesi aus seinem 2. und 3. Buch völlig von diesem Schema.

Möglicherweise können wir Schrades und Prunières' Ausführungen noch ein charakteristisches Kennzeichen des „Canto alla francese“ hinzufügen. Der deutsche Musiktheoretiker Wolfgang Schonsleder bringt in seinem Traktat von 1631⁷⁶⁾ eine Solomotette „In te Domine speravi“ von Giulio Bruschi, aus der ich einige Takte zitiere:

Dazu schreibt Schonsleder auf S. 83: „Ubi vides duas notas lunulis esse coniunctas, modus Gallicanus est, cùm iucunda vacillatione una syllaba venit sub duabus notis cantanda.“ Hier erhebt sich zunächst die Frage, was Schonsleder unter „gallicanus“ versteht. Einem humanistisch gebildeten Jesuiten wie ihm wäre es zuzutrauen, daß er das Wort im klassischen Sinn = „umbrisch“ gebraucht. Aber damit würde die Stelle vollends dunkel, zumal der zitierte Komponist Bruschi in sämtlichen seiner erhaltenen Drucke als Piacentino bezeichnet wird, also nicht aus Umbrien stammt; zudem wirkte er — soviel wir wissen — nur in Piacenza. So liegt es näher, „gallicanus“ mit „gallisch-französisch“ zu übersetzen. In diesem Falle fiele Schonsleders Definition des „modus Gallicanus“ mit einem Merkmal sowohl zahlreicher Scherzi Monteverdis von 1607 (besonders „Amorosa pupilletta“, „Vaghi rai di cigli ardenti“, „La violetta“, „Giovinetta ritrosetta“ und „Dolci miei sospiri“, GA X, S. 44—53) als auch der „francese“-Sätze des VIII.⁷⁷⁾ und

⁷⁶⁾ Architectonice Musices Universalis . . . Autore Volupio Decoro Musagete, Ingolstadt 1631, S. 80—82 (München, Bayerische Staatsbibliothek).

⁷⁷⁾ Auch das von Redlich (Madrigalwerk, S. 206) mit Recht in diesen Zusammenhang gestellte „Vago augelletto“ (VIII, 222—245) weist häufige Achtelbindungen dieser Art auf.

XV. Bandes (besonders „Dolcissimo uscignolo“, VIII, 271—279) zusammen: mit den häufigen und wiederholten Bindungen zweier Achtel über einer Silbe. Derartige Achtelbindungen⁷⁸⁾ begegnen auch, obschon weniger häufig, in den genannten „francese“-Stücken Saracinis und Rasis und in „Già morta“ von Milanuzzi. Aber auch für diesen Zug des „alla francese“ — sofern meine Interpretation der Schonsleder-Stelle zutrifft — finden sich nur wenige überzeugende Parallelbeispiele in der französischen Musik. Am ehesten könnten wir noch hierzu Jacques Mauduits Chansonettes mesurées de Jan-Antoine de Baif von 1586 und Claude le Jeunes Le Printemps von 1603⁷⁹⁾ heranziehen.

Ich möchte noch ein auffallendes Merkmal berühren, das viele der Scherzi von 1607 und der anderen genannten Beispiele aufweisen. Es ist die oft statthabende C-Notierung bei gleichzeitig eindeutiger Intention eines auftaktigen Dreiertaktes, zum Teil mit dem Beginn auf der zweiten Halbzeit von Schlag Zwei⁸⁰⁾. Vielleicht reicht die Tradition dieser Gattung in eine Zeit zurück, in der sich ein auftaktiger Dreiertakt dem rhythmischen Bewußtsein noch nicht als solcher enthüllt hatte, vielleicht wußte man ihn lediglich noch nicht zu notieren, da die Mensuralnotation mit dem volltaktigen Anfang wenigstens in einer Stimme rechnet. Die entstandene notations-technische Unsicherheit wird durch Artusis Angriffe auf Monteverdis Takt-

⁷⁸⁾ Ob diese gebundenen Achtel über einer Silbe gleichmäßig ausgeführt wurden, bleibt eine offene Frage. Vielleicht gibt uns hier ein bezeichnenderweise Scherzo genanntes und auch den Monteverdischen Scherzi nicht unähnliches Stück aus Antonio Brunellis Scherzi, Arie . . . Libro 2 op. 10, Venedig 1614 (Venedig, Biblioteca Marciana) einen Hinweis (Facsimile der beiden ersten Systeme bei Jan Racek: Collezione di monodie italiane primarie alla Biblioteca Universitaria di Praga, Sborník Prací Filosofické Fakulty, Brněnské University, Ročník VII, Řada Uměnovědná (F) Č. 2, Brunn 1958, S. 19):

Ebenso verhalten sich die Scherzi „Bella donna mia nemica“ und „Care luci de vaghezza“ aus der Sammlung Brunellis (S. 19 und 26), der diese Vortragsart ausführlich in den Avvertimenti zu seinen Varii Eserciti, Florenz 1614 (Florenz, Biblioteca Nazionale) — einer Art Gesangsschule — begründet.

⁷⁹⁾ Henry Expert: Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française, Band 10 und 12—14.

⁸⁰⁾ Wenn moderne Übertragungen einen Sinn haben sollen, so müssen sie konsequent sein und den latenten Rhythmus auch gegen die Originalnotierung sichtbar machen (vgl. auch den Ballo Grave von Antonio Brunelli bei Paul Nettel: Eine Sing- und Spielsuite von Antonio Brunelli, Z. f. Mw. II 1919/20, S. 388/389). Eine Ausgabe der Scherzi musicali von 1607 wie die im Bärenreiterverlag erschienene ist sowohl wissenschaftlich als auch praktisch unbrauchbar. Z. B. sollte man merken,

vorzeichnung charakterisiert⁸¹⁾). Möglicherweise behalf man sich mit einer solchen Notierung, um ein Zeitmaß zu suggerieren, das wesentlich langsamer ist als die den sonstigen Dreiertakt-Notierungen entsprechenden Tempi. Daß es solche Notbehelfe gab, zeigt uns z. B. die Gagliarda Terza detta la Favorita und La sua Corrente aus Salomone Rossis Quarto Libro de varie Sonate. Hier erscheint die Gagliarda in C-Notierung, während der Corrente selbstverständlich eine 3 vorgezeichnet ist. Ich zitiere den ersten Teil der Gagliarda und den Anfang der Corrente, indem ich die originalen Einzelstimmen untereinander setze:

daß ein Stück wie „La violetta“ (X, 48/49) folgenden latenten Rhythmus hat, der in der Neuausgabe notiert werden müßte:

Faßt man das Stück so auf, dann ist Redlichs Bemerkung (Madrigalwerk, S. 131): „... die Periodisierung des Verses sehr unregelmäßig infolge des eigensinnigen Metrums“ gegenstandslos. Vgl. dagegen die richtige Rhythmisierung eines Parallelfalles bei Riemann: Handbuch, S. 339 („Ich habe mir die Welt“ von Adam Krieger). Auch Carl Orff überträgt in seiner Orfeo-Bearbeitung das original mit C notierte „Ecco pur“ als auftaktigen Dreiertakt.

⁸¹⁾ S. Vogel: Monteverdi, S. 338.

Wie aus dem Notenbeispiel ersichtlich, weist die 2. Canto-Stimme der Gagliarda die 3-Vorzeichnung auf, und in der Tat gibt sie allein das gemeinte Metrum an. Wahrscheinlich will Rossi durch die C-Notierung der übrigen Stimmen verhindern, daß die Gagliarda in dem gleichen schnellen Tempo wie die zugehörige Corrente genommen wird. Dieses Beispiel ist somit für den Tempounterschied von Gagliarda und Corrente sehr bezeichnend. Er hängt natürlich mit dem ganz verschiedenen Charakter der beiden Tänze zusammen. Schon im Orlando innamorato des Bojardo (Ende 15. Jahrhundert) begegnet die Stelle:

..... è un moto molto adorno,
E chiamasi ballare alla gagliarda.⁸²⁾

Diese „sehr ausgeschmückte Bewegung“ der Gagliarda bedingt gegenüber der Corrente ein langsames Tempo⁸³⁾, das Rossi in unserem Falle nur durch die den zugrundeliegenden metrischen Sachverhalt verschleiende C-Notierung ausdrücken kann. Ähnlich mag es sich mit der Notierung der in Frage stehenden Scherzi musicali Monteverdis und den entsprechenden Stellen der anderen Komponisten verhalten. Ein Analogon zu der verräterischen Stimme des Canto 2 in Rossis Gagliarda bietet Monteverdis Canzonetta „Chi vol che m'innamori“ (XV, 54—58), deren rhythmische Struktur den genannten Scherzi musicali entspricht. Das Ritornello primo S. 57 (= zweiter Teil des Ritornello secondo S. 58) gehört — wie die ganz ähnlichen Baßanfänge zeigen — zu dem ersten Teil der Canzonetta (S. 54, 1. und 2. System), der in C-Takt notiert ist. Das Ritornell hat dagegen die Vorzeichnung $\Phi 3$. Hier ist die C-Vorzeichnung, trotz intendierter ungerader Bewegungsart, aber vielleicht deswegen gewählt, weil das Stück auf S. 54 vom 3. System an wirklich in gerade Bewegung übergeht.

Auf Grund einer derartigen metrischen Ambivalenz konnten dann auch bewußte Kunststückchen entstehen, d. h. aus der Not wurde eine Tugend gemacht. So finden wir in den Madrigali concertati op. 4, Venedig 1627, von Galeazzo Sabbatini (Ferrara, Biblioteca Comunale) eine Canzonetta „Concertata in doi Tempi, ò in numero Binario, & all' hora andaranno doi minime alla misura, ò in numero Ternario, & all' hora andaranno tre minime alla misura. Nel numero Binario vuol esser la misura presta. Nel Ternario si può battere in tre se piace“. Ich gebe den Anfang des Stückes, indem ich den Canto in „numero Binario“ und den Baß in „numero Ternario“ übertrage:

Pastorel - le Vezzo - sette Che si belle e si di - lette Concor - rete Conglia - etc

⁸²⁾ Vgl. den Artikel „Galliarde“ von E. H. Meyer in MGG 4, Sp. 1285.

⁸³⁾ Vgl. auch Meyers Bemerkungen zu Choreographie und Tempo der Galliarde, MGG 4, Sp. 1287. — Noch in einem späten Zeugnis, den Arie in stil francese,

Es ist anzunehmen, daß das intendierte Tempo der Minima in beiden Fällen gleich ist. Im „numero Binario“ hat die Misura 2 Minimen (Alla breve), sie wird demnach als „presta“ empfunden. Im Gegensatz dazu wird das Tempo des „numero Ternario“ für einen Dreiertakt wohl eher als langsam empfunden, da die 3 Minimen hier ausgeschlagen werden können und nicht etwa — wie es dem damaligen Musiker anscheinend nahegelegen hätte — in einem Schlag zusammengefaßt werden.

Wir führen mit Absicht diesen und ähnliche Exkurse so weitläufig aus, weil sie die historische Breite und Tiefe der musikalischen Vorstellungswelt Monteverdis anhand der in seinem dramatischen Hauptwerk vollzogenen Synthese beleuchten. Im vorliegenden Fall nähern wir uns erst auf diese Weise einer Vorstellung von dem Charakter des Abschnittes „Questa vita“ im Chor der Familiari. Wir haben es mit einer bukolischen Gattung zu tun, die wohl auch mit einer Tanz-Vorstellung verknüpft ist. Mit Schrades Deutung des Canto alla francese stimmt das Alternieren von Soli und Tutti überein. Wichtiger aber ist der Scherzi-musicali-Rhythmus in Gesangsteilen und Ritornell⁸⁴). Was aber ist das für eine merkwürdige Haltung im Hin-

Lucca 1698, von Gio. Lorenzo Gregori (Florenz, Conservatorio) begegnet folgende Anweisung: „. . . Per chi non hà certa cognizione de i Balli, si accenna, che le Gagliarde sogliono cantarsi in tempo assai largo . . .“

⁸⁴) Vom Ritornell bringt die venezianische Fassung nur den Baß, während die GA dem 4-stimmig ausgeführten Satz der neapolitanischen Fassung folgt. Man kann nicht daran zweifeln, daß das Ritornell in dieser Gestalt verderbt ist. Giacomo Benvenuti (Il manoscritto veneziano, S. 178/179) hat entdeckt, daß hier auf Grund einer Verwechslung zwei völlig verschiedene Stücke zusammengebracht worden sind. Die drei Oberstimmen des Chorritornells finden sich nämlich mit zwei belanglosen Varianten (letzter Akkord des ersten Taktes in allen Stimmen Ganze statt Halbe, letzter Ton der dritten Stimme a' statt f') ebenfalls in der neapolitanischen Fassung des ersten Ritornells von I, 4 (S. 254). Der Schreiber hat — verleitet durch den tonal gleichen Baßanfang — die drei Oberstimmen dieses Ritornells über den Baß des Chorritornelles gesetzt. Dem Schreiber scheint aber, als er das Ritornell in der Chorszene zum letzten Mal zu schreiben hatte, aufgefallen zu sein, daß hier etwas nicht stimmt. So brachte er — aber auch nur bei diesem letzten Mal — gewisse Retuschen an, welche die schlimmsten Mißklänge beseitigen:



(In dieser Form hätten die 4 letzten Takte auf S. 134 abgedruckt werden müssen. Malipiero hat aber diese Abweichung von der ersten Form des Ritornelles — S. 130 und 131 — überschen.) Es ergibt sich also für uns, daß wir den Baß des Chorritornelles als dessen einzigen authentischen Bestandteil anzusehen und somit völlig neu

blick auf die tragische Situation des vor seinem Ende stehenden Seneca? Es ist die eminent theaterhafte Ironie der neuen musikalischen Dramatik Monteverdis, einer Dramatik, die aus der Distanz gestaltet und sich nicht mehr — wie etwa noch im Orfeo — unbedingt mit den Situationen ihrer Gestalten identifiziert⁸⁵). Ich könnte mir vorstellen, daß bei dieser Stelle an einen realen Tanz auf der Bühne zu denken ist, an ein schauerlich-groteskes Spiel im Angesicht des Todes. Es ist so, als ob sich die Famigliari bei dem doch zuerst als ernsthafte Vorhaltung gemeinten Gedanken an die Süße des Lebens vergäßen und in einen Rausch gerieten, der unheimlich zu der stoischen Todesbereitschaft des Philosophen kontrastiert. Dann aber erlischt der Tausel. Wie der Chor durch die verschiedenen Affekte bis zum Tanz vorgestoßen ist, so klingen diese nun in umgekehrter Reihenfolge ab, um im Aufschrei des „Non morir“ zu enden (S. 132/133). Damit ist der Boden der Realität wieder erreicht, mit den abschließenden Worten des Seneca rundet sich die ganze Szene zu einer Einheit von hohem dramatischen Rang.

Eine weitere, in ihrer Gesamtanlage für die Dramatik Monteverdis bezeichnende Szene ist II, 6 (S. 141—150). Sie ist ein Beispiel dafür, wie Monteverdi durch die Zusammenstellung verschiedener Techniken selbst eine Szene zur dramatischen Aktion erhebt, die vom Text her gesehen lediglich einen affekthaften Zustand darstellt: die Freude über Senecas Tod. Doch die Musik macht einen Vorgang daraus. Schon der Anfang nach dem einleitenden Rezitativ „Hor che Seneca è morto“ ist ein Muster gebärdenhafter Gliederung durch einen kurzen Impuls und ein daraus abgeleitetes breiteres Motiv:

The image shows a musical score for three parts: Nerone, Lucano, and B.C. The Nerone part is in the treble clef and features a rhythmic pattern of sixteenth notes. The Lucano part is in the alto clef and features a rhythmic pattern of sixteenth notes. The B.C. part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of sixteenth notes. The lyrics are: "Hor che Seneca è morto cantiam cantiam Luca - no can- etc. cantiam". There are sharp signs below the staff for the Lucano and B.C. parts.

Diese beiden Gesten werden im folgenden verarbeitet. Auf S. 141; 2, 2 entwickelt sich aus ihnen die Sechzehntelkette des Nerone. Diese Sechzehntel sind nicht mehr Kolorierung eines Gerüsts, sondern bilden einen substantiellen Gedanken. Das zeigt sich darin, daß sie in einem echten Haltungsgegensatz zu den von ihnen eingeschlossenen Achteln (141; 3, 1) stehen. Dieser Gegensatz — melismatisches Fließen und syllabisches Skandieren — bringt in diese Phrase das Leben im Sinn der dramatischen Musiksprache.

auszusetzen haben. — Ein ähnlicher Irrtum des Schreibers des neapolitanischen Manuskriptes liegt im Ritornell der Nota 12 (S. 256) vor, vgl. W. Osthoff: Die venezianische und neapolitanische Fassung, S. 101.

⁸⁵) Vgl. hierzu die Ausführungen in meinem Aufsatz „Monteverdi-Funde“, S. 268/269.

Mit „in lode di quel viso“ (142; 1) schließt sich ein neues Motiv in Achteln an, das im Baß imitiert wird. Auch dies Motiv wird verarbeitet, zerstückelt (nel cor), bis sich der Anfangsgedanke des Duettes etwas abgewandelt wiederholt (142; 2, 4). Schon im bisherigen Teil stehen wir einer Mehrzahl von Gebärden gegenüber. Mit „che spira glorie“ (143) beginnt aber wieder etwas Neues. Im Baß finden wir nur noch eine Folge von langen kadenzierenden Stütztönen, ihre Klänge werden von den Singstimmen ekstatisch auskoloriert. Auch diese Kolorierung aber hat nichts Improvisatorisches mehr an sich, sondern kristallisiert sich zu einem prägnanten Motiv. Auch „che spira glorie“ birgt in sich den schon vorher bestimmenden Gegensatz von Achteln und Sechzehnteln, gleichsam Stauung und Entladung:

The image shows a musical score for the phrase "che spira glorie". It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line starts with a whole note "te" followed by a melodic phrase "che spira glo — ri — e". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The bass line consists of long, sustained notes, some marked with a sharp sign (#). The score is divided into two measures by a vertical line. The second measure ends with "etc.".

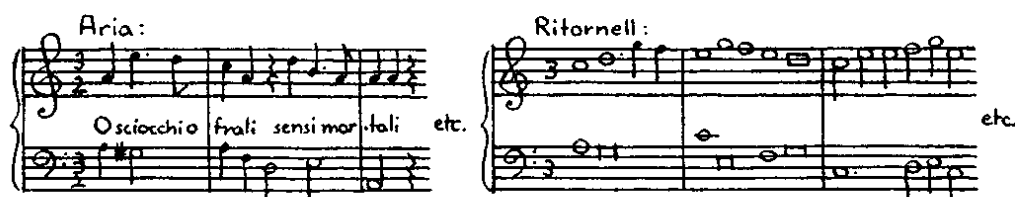
Mit dem „cantiam“ in ungerader Bewegung (143; 4) weicht die Ekstasik breit ausschwingenden Linien. Doch auch sie bilden nur einen kurzen Abschnitt. Eine neue Bewegungsart beginnt mit „che seppe su le nevi“ (144; 3, 2). Wie beim Schlußduett finden wir hier zwei Grundmöglichkeiten der Dreierbewegung kontrastiert: im ersten Gedanken (cantiam) triolierte punktierte Breven, im zweiten dagegen (che seppe)

o o o | o o o

Ich würde deshalb die erste Stelle im 6/8- oder 6/4-Takt übertragen, wofür auch die Monteverdischen Gliederungsstriche sprechen, die zweite Stelle dagegen im 3/4- oder 3/2-Takt.

Nach der modifizierten Wiederholung des Anfangsteiles des Duettes (S. 145/146) stehen wir bei „bocca bocca“ (146) wieder einer anderen Technik gegenüber: Quartbaß-Ostinato mit Variationen der Singstimmen, die sich in immer dichter Bewegung und mit synkopischen Einwüfen (Ahi, Ahi destin) entfalten. Damit erreicht das zynische Bacchanal seinen Höhepunkt. Doch Monteverdi läßt die Szene nicht damit schließen. Nach einem kurzen beruhigenden Rezitativ (148/149) wandelt sich Nerones Affekt von triumphierender Besitzesfreude zur innigen Liebe, und in einer kantablen Arie klingt die Szene aus (149/150). Natürlich wendet Monteverdi hier wieder eine ganz andere Technik an. Sprechende Thematik aus instrumentalem Geist bildet die Substanz für Ritornell und Gesangsteil. Sie ist charakteristisch für die eigentlichen Arien der Incoronazione, in denen sich weniger die Aktion als das innere Empfinden des Menschen ausspricht.

Auch die Szene II, 13 (S. 187—191) ist vom Text her gesehen keine Aktion, sondern bloße Betrachtung. Doch auch sie wird durch Monteverdis Musik zu innerer Dramatik erhoben. Nach dem einleitenden ariosen Rezi-tativ „Dorme“ (S. 187) begegnen wir bei der Stelle „O sciocchi o frali“ (S. 188) zum einzigen Male in der *Incoronazione* der Bezeichnung *Aria*. Mir scheint diese Bezeichnung hier noch einen ganz prägnanten Sinn zu haben⁸⁶). Erinnern wir uns der auf S. 104 genannten Arien von Saracini und Rasi, und erinnern wir uns der Beschreibung, die Michael Praetorius⁸⁷) von der „*Aria vel Air*“ gibt: „Ist eine hübsche Weise oder Melodey, welche einer aus seinem eignen Kopffe also singet: Sind bey uns auch Deutsche weltliche Lieder mit schönen zierlichen Texten. Und solche und dergleichen schöne Arien nennen die Itali jetzunder Schertzi.“ Diese Definition erhellt den Zusammenhang der Bezeichnungen *Scherzo*, *Aria* und *Air*. Wir haben also auch bei der *Aria* des *Amore* an *Airs de Cour* und *Scherzi musicali* von 1607 zu denken, denn die Bemerkung des Praetorius entstammt dem Jahre 1619 und ist sicherlich nicht auf den späteren, schon freieren Begriff „*Scherzo musicale*“ von 1632 zu beziehen. Der Zusammenhang unserer *Aria* mit den *Scherzi* von 1607 erschließt sich aber auch unmittelbar von der musikalischen Seite her. Ihre rhythmische Struktur gleicht einigen der oben genannten *Scherzi* (vgl. z. B. „*La violetta*“, hier S. 107). Auch hier fällt die C-Notierung bei intendierter auftaktiger Dreierbewegung auf, womit auch dieses Stück in den Zusammenhang des „*Canto alla francese*“ tritt. Auch hier scheint also eine Tanzvorstellung zugrundezuliegen. Wie bei „*Chi vol che m'innamori*“ schwankt übrigens die Notierung, denn sowohl das zugehörige Ritornell (S. 188, 189 und 191) als auch die zweite Strophe der *Aria*: „*Già s'avvicina*“ (S. 191) weisen die 3-Vorzeichnung auf. Allerdings bleibt auch bei diesen Stellen die Notierung irreführend, denn die immanente rhythmische Struktur scheint mir unzweifelhaft diese zu sein:



Und tatsächlich beginnt die erste Wiederholung des Ritornells (S. 189) im venezianischen Manuskript (Facsimile-Ausgabe, 78 recto, unten) im Gegensatz zu Malipieros Wiedergabe mit dieser Notierung.

Von „*sonno è vigilante*“ der ersten und „*si ma onnipotente*“ der zweiten Strophe an entspricht die C-Vorzeichnung wieder dem Sachverhalt.

Dieser *Aria* mit ihrem tanzartig-prägnanten Gedanken wird ein Mittel-

⁸⁶) Im neapolitanischen Manuskript findet sich auch bei „*Chi professa virtù*“ (S. 4/5) die Bezeichnung *Aria*. Hier hat sie schon ihren prägnanten Sinn verloren und wird in unserem heutigen, allgemeinen Sinn für eine geschlossene, virtuose Gesangsnummer gebraucht.

⁸⁷) Syntagma III, S. 17.

teil von ganz anderer Art entgegengesetzt: variiertes Strophengesang über gleichbleibendem Baßgerüst nach Art der Florentiner Monodisten. Die Gleichheit des Baßgerüsts der beiden Strophen ist im Hören kaum wahrnehmbar:



Wieder bringt Monteverdi also einen Umschlag der Haltung, einen Wechsel der Gattung. Französisches und italienisches Erbe stehen sich gegenüber. Der damalige Hörer wird etwas hiervon gespürt haben, während es sich unserem Verständnis erst nach historischer Überlegung erschließt.

Dieser Umschlag ist nicht vom Versmaß her zu erklären. Der Text bot Monteverdi von „O sciocchi o frali“ an vier gleich gebaute Strophen (2 Fünfsilbler plus 2 Elfsilbler). Ein anderer Musiker hätte bei ihrer Komposition vielleicht eine einzige musikalische Strophe variiert. Monteverdi gebraucht aber für die vier Strophen nach dem Schema A — B — B — A die erwähnten verschiedenen Gattungen, womit er weit mehr als Variation bringt. Bei dieser Disposition mag das Dantezitat Busenellos „Amor che move il sol e l'altre stelle“ für die Komposition der Mittelstrophen in der alten monodischen Technik mitgesprochen haben.

Die Beschreibung dieser Szenen mag ausreichen, um einen Begriff davon zu geben, wie sich die musikalische Dramatik Monteverdis in der Disposition und Anlage auf größerem Raum auswirkt. Daß musikalisch geschlossene Szenen dieser Art nicht durchgängig in der *Incoronazione* vorkommen, hängt mit der Stufe zusammen, welche die Musik dieser Zeit als Sprache erreicht hat und die selbst ein Monteverdi nicht überspringen kann. Die Musik ist noch ganz mit dem Wort verbunden, sensibel vollzieht sie es als affektvolle Gebärde nach. Diese Einstellung dem Wort gegenüber führt musikalisch zu kleinen und kleinsten Abschnitten wechselnder Haltung, die sich nicht allzu oft einer geschlossenen musikalischen Anlage einfügen. Daß die Zeitgenossen ähnlich empfanden, zeigt die Stelle aus Caberlottis Nekrolog auf Monteverdi: „E nella varietà de suoi componimenti per cagione di Nozze de Prencipi, o ne' Theatri di questa Serenissima Città rappresentati, non variano di momento in momento gl'affetti?“⁸⁸⁾

⁸⁸⁾ Matteo Caberlotti, *Laconismo delle alte qualità di Claudio Monte Verde*, in: G. B. Marinoni, *Fiori Poetici* (1644), Neudruck bei Malipiero: Monteverdi, S. 53/54. — Zur Ergänzung dieses Abschnittes vgl. auch die Beschreibung der Szene I, 12, hier S. 162 ff.

Bei unserer letzten Szenenbeschreibung haben wir auf die Bezeichnung *Aria* aufmerksam gemacht, sie in Verbindung mit der Gattung der *Airs de Cour* gebracht und auf eine eventuell zugrundeliegende Tanzvorstellung hingewiesen. Ganz eindeutig wirkt diese Vorstellung aber in einigen Stellen der Schluß-Szene auf die musikalische Gestaltung ein. Wir begegnen hier zweimal der Bezeichnung *Passacaglio* (S. 235 und 236). Nehmen wir sogleich das neapolitanische Manuskript hinzu, so finden wir auch in ihm an einer zusätzlichen Stelle der gleichen Szene (S. 274) die Bezeichnung *Passacagli*. Keine dieser Stellen entspricht jedoch der üblichen Bedeutung von *Passacaglia* für ein Variationsstück mit ostinatem Baß. Auch in diesem Fall ist die Geschichte der Gattung zu betrachten, um Monteverdis Vorstellung und Absicht zu begreifen. Ich beschränke mich hier im wesentlichen auf die Zusammenfassung dessen, was ich in meinem Referat „Die frühesten Erscheinungsformen der *Passacaglia* . .“ ausgeführt habe.

Das Wort „*Passacaglio*“ (*Passacallo*, *Passagallo*, *Passacaglie*, *Passacaglia* etc.) ist aus dem spanischen „*Pasacalle*“ entstanden, das wir mit „Gassenhauer“ übersetzen können, womit noch Johann Gottfried Walther „*Passacaglia*“ verdeutscht. Es taucht zuerst 1606 in der Gitarrenliteratur bei Girolamo Montesardo⁸⁹⁾ auf und bezeichnet dort eine kurze, meist viertaktige kadenzierende Akkordfolge in ungerader Bewegungsart. *Passacagli* dieser Art (die sich möglicherweise bis nach Südamerika zurückverfolgen lassen) dienten als Einleitung von Gesängen oder als Zwischenspiel (seltener auch in gerader Bewegung). Montesardo erwähnt in seinen Regeln „*le passacaglie cosi chiamati à lingua Spagniola; overo ritornelli in lingua nostra . .*“ Fast überall gebraucht Montesardo die beiden Termini zusammen. „*Passacaglio o Ritornelli*“ als Synonyme finden sich auch in dem aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts stammenden Ms. Magl. XIX, 143 (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale)⁹⁰⁾. In dieser Ritornellbedeutung werden bisweilen die *Passacagli* lediglich gefordert, ohne aufgeschrieben zu werden. So werden etwa in Pietro Antonio Giramos Pazzo con la pazza mehrfach (z. T. handschriftlich) *Passacagli*, einmal auch „*passacagli in b, fa*“ als Ritornell gefordert. Ebenso heißt es im Prolog zu Vergilio Mazzocchis und Marco Marazzolis *Chi soffre spero* von 1639 (Rom, Biblioteca Vaticana, ms. Barb. lat. 4386, folio 2 verso) einfach *Passacaglie*, ohne daß dieses Ritornell aufgezeichnet wäre. Öfter erscheinen in dieser Oper aber ausgeschriebene *Passa-*

⁸⁹⁾ Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li Balletti sopra la Chitarra Spagniola senza Numeri e Note, Florenz 1606 (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). Vgl. Helga Spohr, S. 118, dort auch zwei Beispiele. — Nach Abschluß der vorliegenden Arbeit lerne ich folgenden Aufsatz kennen, der hier wenigstens genannt werden soll: Kurt von Fischer: Chaconne und *Passacaglia*. Ein Versuch, *Revue Belge de Musicologie* XII 1958, S. 19—34.

⁹⁰⁾ Vgl. Helga Spohr, S. 121, ferner Beispiel 46 im Anhang ihrer Arbeit.

cagli als kleine Ritornelle, so z. B. an einer späteren Stelle des Prologes (6 recto):



Unwesentlich modifiziert und um einen Ton tiefer transponiert finden wir die gleiche Baßgruppe als „Passagagli“ vor dem Duett „Ombra lieve“ vom Anfang des 2. Aktes (100 verso). Auch hier handelt es sich um ein Zwischenspiel; bei diesem steht die Bezeichnung, die nicht — wie von Goldschmidt⁹¹⁾ — dem Duett zugeordnet werden kann. Ähnlich ist auch der Ritornell-„Passagaglio“ aus der 2. Szene des 3. Aktes (261 recto und verso). Die Baßgruppe von 100 verso findet sich noch 1654 als „Passagaglio“ im 2. Akt (1. Szene) von *Dal Male il Bene* (Bologna, Conservatorio, Ms. V/32), der wiederum von Marazzoli komponiert ist (ebenso ohne Bezeichnung dort in der 11. Szene des 2. Aktes). In diesem Werk findet sich die Bezeichnung Passacaglio aber auch am Anfang des Stückes „Si sciolghin le vele“ aus der 3. Szene des 2. Aktes⁹²⁾. Hier bezieht sie sich offensichtlich nicht nur auf die vorangeschickte Baßgruppe, sondern auf das ganze Stück, dem diese Baßgruppe (eine Mischung von Ciaccona und Passacaglia im sonst üblichen Sinn⁹³⁾) zugrundeliegt. Wir sehen also, daß sich die Bezeichnung Passacaglio entweder auf das Ritornell oder aber auch auf ein ganzes ostinates Stück beziehen kann. Diese Frage ist aber nicht immer klar zu entscheiden. So finden wir z. B. am Anfang eines Duettes aus dem 3. Akt von *Chi soffre spera* (272 recto — 274 recto) die Bezeichnung Passagaglio, ohne daß ersichtlich wäre, ob sie sich lediglich auf den Anfang oder auf das ganze Stück bezieht:

⁹¹⁾ Studien I, S. 323.

⁹²⁾ Abgedruckt bei A. A. Abert, S. 229/30. Das vatikanische Manuskript der Oper, das A. A. Abert benutzte, bringt die Bezeichnung anscheinend nicht. Vgl. Abert, S. 230.

⁹³⁾ Eine solche Mischung bringt auch der Baß des „Passacaglio“ genannten Zwischenspiels der Serenata „Guerra non porta“ aus Filiberto Laurenzis *Concerti et Aric*, Venedig 1641, S. 57 (Wroclaw, Universitätsbibliothek).

Ich möchte in diesem Falle annehmen, daß das ganze Stück gemeint ist, zumal wir in ihm häufig den auch sonst Passacaglia genannten Quartbaß finden. Außer ihm bemerken wir aber auch andere sich wiederholende oder doch wenigstens korrespondierende Baßgruppen, wie z. B. am Anfang des Gesanges. Ein Kennzeichen dieser Gruppen ist unter anderem, daß sie jedes Mal entschieden kadenzieren.

Von hier ließe sich nun eine Brücke zu den Passacaglio-Stellen der Incoronazione schlagen. Es erscheint mir heute nicht mehr zweifelhaft, daß die Bezeichnung Passacaglio auf S. 235; 4, 1 sich *zunächst* auf ein nicht aufgeschriebenes, aber an dieser Stelle gefordertes Ritornell bezieht. Die Bezeichnung ist im venezianischen Manuskript (vgl. Facsimile, 100 verso) dem Baß-System vorangestellt, im neapolitanischen Manuskript heißt es sogar an dieser Stelle: „si sona passacaglie“. Zweifelhaft muß es auf Grund der Manuskripte bleiben (vgl. Facsimile 101 recto), ob das zweite „Passacaglio“ (S. 236) etwa wieder ein den Gesang „Per capirti negli occhi“ abschließendes (also S. 236 vor dem 3. System zu spielendes) nicht aufgeschriebenes Ritornell fordert oder aber im Sinne Malipieros zu interpretieren ist, der es auf die Stelle „Giove nel tuo bel volto“ bezieht. Aber selbst wenn die Bezeichnung sich auch beim 2. Mal zunächst lediglich auf ein gefordertes Ritornell bezöge, würde ich doch beiden Gesängen („Per capirti negli occhi“ und „Giove nel tuo bel volto“) einen ausgesprochenen Passacagliacharakter im Sinne der entschieden kadenzierenden Baßgruppen des zitierten Che soffre speri-Duettes zusprechen. Der Baß der Stelle S. 236/237 gliedert sich in vier Gruppen: 8 — 7 — 6 — 4 punktierte Semibreven. In jeder dieser Gruppen ist jeweils eine rhythmische Figur bestimmend, die meistens in Sequenztechnik auf verschiedenen Stufen wiederholt wird. Am Abschluß jeder Gruppe findet sich die Kadenz IV — V — I. Nicht so klar, aber doch deutlich erkennbar, ist diese Anlage bei der Stelle S. 235/236:

The image shows three staves of musical notation in bass clef, labeled '1. Gruppe', '2. Gruppe', and '3. Gruppe'. Each staff contains a sequence of notes with stems and beams. Below the notes are rhythmic markings and fingerings. The first group has markings '4 3' and '6'. The second group has markings '4 3' and '6'. The third group has a marking '6'. The notation includes various note values and rests, typical of a bass line in a historical style.

Bei allen Gruppen fällt das häufige Vorkommen des Rhythmus „kurz-lang“ auf.

Wenn wir diese Gruppentechnik als eine zwischen der alten Gruppentechnik der Gitarren-Passacagli und den üblichen (allermeist mit dem Quartbaß verbundenen) ostinaten Passacaglien stehende besondere Art von Passacagliatechnik ansprechen wollen, so müssen wir diese These an ähnlich gebauten Stücken erhärten, bei denen sich die Bezeichnung eindeutig auf das Ganze

bezieht. Solche Stücke, eine Sonderentwicklung aus den frühen Gitarren-Passacagli, finden wir in den Pasacalles des Spaniers José Marin⁹⁴). J. B. Trend erwähnt im Artikel „Marin“ der 5. Auflage von Grove's Dictionary (Tom. V, S. 579), daß „other songs by him are found in a manuscript in the Bibl. Marciana, Venice (Cod. 470, Gir. Contarini)“. Um welche Stücke dieses spanischen Kantatenbandes es sich hierbei handelt, kann ich nicht ausmachen. Auf jeden Fall finden wir in ihm viele Gesänge, die eine ähnliche Passacaglia-Haltung aufweisen. Ein Stück wie das folgende von S. 126/127 klingt sogar an Monteverdis „Per capirti negli occhi“ von ferne an:

Mas violando ama- rilis Mas violando amarilis te-ma nai- de — te-ma nai- de — que el A-
 bril en su planta fenix fenix re- nace fe - nix re- na-ce que el A- bril en su planta fenix re-
 na - ce fenix fe - nix re - na - ce

Einen letzten Nachklang dieser freien Passacaglia-Vorstellung finden wir in der Passacaille aus Mozarts Ballettmusik zu Idomeneo⁹⁵). Hier begegnen im Baß streckenweise Wendungen, die an Monteverdis aufsteigende, mit dem Sarabandenrhythmus verbundene Passacaglio-Bässe gemahnen.

Die Hauptentwicklung von den Akkordgruppen der frühen Gitarrenpassacagli zur üblichen ostinaten Passacaglia (Quartostinato, vgl. hier S. 77 ff.) scheint über Frescobaldi zu gehen, um in die venezianische Schule Monteverdis zu münden (hierüber ausführlich im zweiten Band der vorliegenden Studien). Frescobaldis Gestaltungen haben mit der nichtostinaten Passacaglio-Technik, wie sie Monteverdi an diesen Stellen der Incoronazione verwendet, einige Züge gemeinsam, z. B. den häufig auftretenden Rhythmus „kurz-lang“ (sarabandenartig) oder aufsteigende (nicht-ostinate) Baßgruppen, die z. T. auch chromatische Schritte bringen. Beiden Arten gemeinsam ist vor allem aber eine gewisse tänzerische Haltung.

Auf der gleichen Stufe nichtostinater Gruppentechnik wie die beiden bisher betrachteten Passacaglio-Stellen Monteverdis stehen die Passacagli des ne-

⁹⁴) S. I. M. G. V, 1903/04, S. 88—90; S. I. M. G. XI, 1909/10, S. 94/95; Lavignac: Encyclopédie de la Musique I, 4, S. 2080.

⁹⁵) GA 12, Anhang S. 37 ff.

apolitanischen Manuskriptes (S. 274/275)⁹⁶). Sie gliedern sich in vier fast gleichlange Gruppen, an deren Schlüssen jeweils die Kadenz IV — V — I steht:

1. Se i consoli e i tribuni Poppea t'han coronata coronata sopra provincie e regni, hor
2. hor hor ti corona Amor, Donna donna felice,
3. come sopra le belle Imperatrice,
4. come sopra le belle Imperatrice.

Am Schluß dieser Passacagli finden wir wieder die rein instrumentale aufsteigende Baßlinie im Sarabandenrhythmus wie am Schluß der Passacaglio-Stelle S. 236/237. Diese gleiche Anlage läßt mich vermuten, daß auch die Passacagli des neapolitanischen Manuskriptes von Monteverdi stammen⁹⁷).

Wenn wir nun von diesen aufsteigenden Schlüssen im Sarabandenrhythmus ausgehen, so bemerken wir, daß sie sich in der Szene III, 8 nicht nur bei den Stellen finden, die ausdrücklich mit Passacaglio bezeichnet sind. Wir finden solche instrumentalen Schlüsse ebenfalls auf S. 234 und 238, ferner mit Gesang auf S. 239. Weiterhin beherrscht der Sarabandenrhythmus den ganzen Gesang der Venere S. 244—246. Nimmt man das Schlußduett hinzu, so kommt man zu dem Eindruck, daß diese ganze Schluß-Szene der Incoronazione auf einer choreographischen Vorstellung beruht⁹⁸). Folgende Gliederung mag das verdeutlichen:

- | | |
|---|---------------------|
| A) Liebesszene | |
| 1. Einleitendes Arioso-Recitativo des Nerone | S. 232—233; 4 |
| 2. Passacagli des Nerone | S. 233; 5—234; 2 |
| 3. Arioso-Recitativo der Poppea | S. 234; 3—235; 3 |
| 4. Passacagli des Nerone (mit rezitativischem Einschub S. 236; 3) | S. 235; 4—237; 2 |
| 5. Introduzione und Passacagli der Poppea | S. 237; 3—238; 2 |
| B) Überleitung zur Krönung | |
| 6. Introduzione und Passacagli des Nerone | S. 238; 3—239; 2 |
| C) Krönung durch die Consoli e Tribuni | |
| 7. Sinfonia: Marsch der Consoli e Tribuni | S. 239—240 |
| 8. Chor der Consoli e Tribuni | S. 240—242 |
| D) Krönung durch die Götter | |
| 9. Sinfonia: Amor und Venus steigen vom Himmel zur Erde herab | S. 243 |
| 10. Anrede der Venus durch Amor | S. 243; 4—244; 1, 3 |
| 11. Passacagli der Venus | S. 244; 1,4—246; 3 |
| E) Liebesszene | |
| 12. Schlußduett über Quartostinato | S. 246; 4—250 |

Eindrucksvoll wölbt sich der Bogen dieser von einer einheitlichen choreographischen Vorstellung bestimmten Szene. Fragen wir uns nun abschlie-

⁹⁶) Auch hier halte ich es nicht für unmöglich, daß sich die Bezeichnung *zunächst* auf ein gefordertes Vorspiel am Anfang des Gesanges bezieht.

⁹⁷) Vgl. hierzu W. Osthoff: Die venezianische und neapolitanische Fassung, S. 111 und 112.

⁹⁸) Vgl. A. A. Abert, S. 82 und 93.

ßend, ob Monteverdi mit dieser Passacaglio-Haltung in seiner Schluß-Szene etwas bestimmtes gemeint hat. Ich möchte meine Gedanken hierüber in Form einer Hypothese formulieren. Kein Zweifel kann über den starken erotischen Gehalt dieser Szene bestehen, der auch durch die Musik eingefangen ist. So wäre Monteverdis Passacaglio-Haltung, die der spanischen so verwandt ist, allein schon von dieser Seite her zu verstehen, denn noch in der Gegenwart ist die spanische Pasacalle der Gattung der Liebesgesänge eng verbunden⁹⁹). Auch zur Zeit Monteverdis taucht das Wort Passacaglia bisweilen im Sinn von „Ständchen“ auf. In der Dichterakademie Giulio Strozzi erzählt z. B. 1638 der Florentiner Padre Giovanni Battista Torretti einen Traum von der „Università d'Amore“. Einige Musiker, die mehr dem Trunk als der Liebe ergeben sind („i quali fanno miglior passaggi in una quarta di vino, che in una terza del glorioso, e celebre Monteverde“), bemühen sich vergeblich, in die von Dienerinnen der Liebe bevölkerte musikalische Fakultät dieser Universität einzudringen. Eine der Schönen hält ihnen vor: „Musici innamorati, che pretendete innamorar con la voce, e possederne con passacaglie . . . Far serenate ad una Dama, non è darle, mà levarle la quiete . . .“¹⁰⁰)

Ich möchte jedoch auf eine andere Deutungsmöglichkeit der Passacagli in der Incoronazione hinweisen. Bei dem spanischen Gitarrenmeister Luis de Briçeño erscheinen Pasacalles auch als Präludien bei Theatermusiken¹⁰¹). Wenn man nun sieht, daß die Passacagli der Incoronazione in erster Linie dem Part des Nerone angehören, so könnte man sich vorstellen, daß bei ihrer Anwendung die Erinnerung an den geschichtlichen Nero eine Rolle gespielt hat. Nero war als Sänger und Tänzer ausgebildet und ist 64 n. Chr. öffentlich als Sänger mit der Cithara im Theater von Neapel aufgetreten¹⁰²), vor seinem Tode soll er den Ausspruch getan haben: *Qualis artifex pereo!*¹⁰³) Ich könnte mir vorstellen, daß Monteverdi bei der Komposition der hochstilisierten Verse, die den Passacagli zugrundeliegen, an dieses Bild des Nero gedacht hat:

Per capirti negl'occhi
 Il Sol s'impiccioli,
 Per albergarti in seno
 L'alba dal ciel partì,
 E per farti sovrana a donne, e a Dee,
 Giove nel tuo bel volto
 Stillò le stelle, e consumò l'idee.

⁹⁹) Vgl. Enciclopedia Universal Ilustrada, Tomo 42, Artikel „Pasacalle“.

¹⁰⁰) Veglie De' Signori Unisoni . . . in Venetia in Casa del Signor Giulio Strozzi . . ., Venedig 1638, Veglia seconda, S. 40/41 (Venedig, Biblioteca Marciana).

¹⁰¹) Machabey, S. 12.

¹⁰²) Tacitus: Annales 13,3; 14,16; 15,33.

¹⁰³) Sueton: Vitae duodecim Imperatorum, cap. 49.

Das Darstellerische, Schauspielerhafte dieser Verse, das sich auf den historischen Nero berufen kann, hat bei Monteverdi möglicherweise die musikalische Vorstellung der Passacagli angeregt. Der Charakter dieser Stelle hätte dann die Komposition weiterer Teile der Szene bestimmt. Anregungen dieser Art sind ebensowenig von der Hand zu weisen wie etwa Sartoris (S. 228 bis 231) Vermutung, daß die Incoronazione eine letzte Verherrlichung des Mantuaner Hofes darstellt: „. . . era così facile sostituire Mantova a Roma, Nerone con Vincenzo Gonzaga, Ottavia con la Farnese ripudiata, Poppea se non con la seconda moglie, la saggia Medici, con una delle tante amanti e Ottone con un qualsiasi marito . . . Era . . . l'ultimo omaggio del cortigiano innamorato, l'ultimo saluto a Mantova scomparsa . . .“ (S. 229).

d) Die Klanggliederung der Szenen I, 3; I, 10 und III, 7

Wir haben noch eine Seite der Szenengliederung zu behandeln, die sich nicht so sehr auf die Folge verschiedener Haltungen und Techniken, wie auf die konstruktive Gesamtplanung bezieht. Diese Planung macht sich in der Anordnung sinnbezogener Klangräume bemerkbar, die den Einzelabschnitten zugrundeliegen. Bei I, 3 (S. 29—38) sind alle entscheidenden Stellen außer den beiden geschlossenen Nummern (S. 32—34) aus einer einzigen Baßgruppe, somit Klangfolge entwickelt. Diese Klangfolge erscheint sofort am Anfang der Szene:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a bass line in bass clef. The music is in C major and 3/4 time. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "Signor, signor deh, non parti-re sostien che queste bracciate circondino il collo come le". The second staff contains the lyrics: "tue bellezze cir-condano il cor mio".

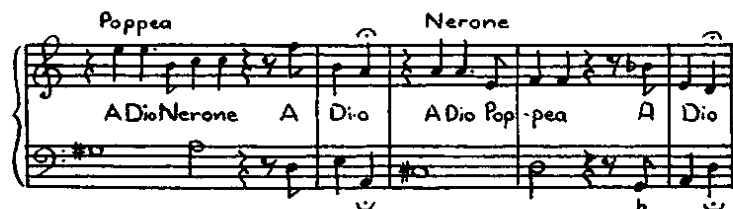
Diese Baßgruppe besteht aus drei Elementen: der Folge Grundton — Leitton — Grundton — Dominante (A), der Verkürzung dieser Folge: Leitton — Grundton (A 1), dem Tetrachordbaß (B) und der Kadenz IV — V — I (C). Aus der Tetrachordfolge werden weiterhin die drei ersten Töne (B 1) und der isolierte Halbtonschritt (B 2) im Verlauf der Szene wichtig. Von diesen Elementen sind A 1 und B 1 konkret sinnbezogen. A 1 hängt meistens mit dem Stichwort „non partire“ zusammen, während sich B 1 an Stellen des Lobes und Preises (le tue bellezze) findet.

Die ganze Szene gliedert sich in drei Teile: S. 29—31, S. 32—34, S. 34—38. Die beiden Außenteile weisen keine größeren Nummern auf, während der Mittelteil aus zwei geschlossenen Arien mit Ritornellen besteht. Diese symmetrische Gliederung wird dadurch unterstrichen, daß sich am Schluß des

ersten und des dritten Teiles die Verbindung der beiden Klanggruppen A 1 und C findet, die gleichsam eine Zusammenfassung der ganzen am Anfang der Szene stehenden Klangfolge darstellt (S. 31):



S. 38:



Ich führe nun alle Stellen der Szene an, bei denen sich Elemente der genannten Klangfolge finden.

- | | |
|-------------------|---|
| 29; 1—2 | = die zugrundeliegende Klangfolge als Ganzes |
| 29; 3, 4—4, 1 | = A 1 (non partir) |
| 29; 4, 2—4, 3 | = B |
| 29; 4, 4—30; 1, 2 | = B 1 (l'incarnato mio sole) mit Kadenz nach F-Dur |
| 30; 2, 2—2, 4 | = A 1 (da me partita) und B 2 |
| 30; 3—4 | = A 1 (Deh non dir di partir) und zweimal B (a—e, d—a, Abschluß d) |
| 30; 5, 1—31; 1, 2 | = B 1 (La nobiltà de nascimenti tuoi) mit Kadenz über F nach C-Dur (entspricht also S. 29; 4, 4—30; 1, 2 ¹⁰⁴) |
| 31; 3, 4—4 | = A 1 (Vanne vanne) und C |
| 34; 5, 2—5, 3 | = A 1 und B 2 (entspricht also S. 30; 2, 2—2, 4) |
| 35; 1—2 | = Variierung von S. 30; 3—4 |
| 35; 4, 2—5, 4 | = viermal B (4, 2—4, 3; 5: dcbagfedcba) |
| 36; 1, 4 | = A 1 (Tornerai?) |
| 36; 2, 1—2, 3 | = C |
| 37; 3, 1 | = A 1 (e me l'osserverai?) |
| 37; 4, 3—38; 1 | = Verkürzung von C (V—I—V); Kadenz, die gleichsam keinen Abschluß finden kann |
| 38; 2 | = A 1 (A Dio) und C (entspricht also S. 31; 3, 4—4); zusammenfassende Abschlußkadenz. |

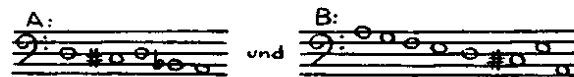
Alle diese Stellen sind somit aus dem ersten Baßgedanken entwickelt. Das folgende Schema soll zeigen, wie sich die aus dem ersten Baß entwickelten Stellen, die über freiem Baß gebauten Partien und die geschlossenen Nummern auf die ganze Szene verteilen:

- | | |
|-------------------|--------|
| 29; 1—2 | = Baß |
| 29; 3, 1—3, 3 | = frei |
| 29; 3, 4—31; 1, 2 | = Baß |
| 31; 1, 3—3, 3 | = frei |
| 31; 3, 4—4, 6 | = Baß |

¹⁰⁴) Schon Kretzschmar: *Incoronazione* S. 517/518, hat auf den Zusammenhang dieser beiden Stellen auch in der Führung der Singstimme aufmerksam gemacht.

| | | |
|----------------|---|---------|
| 32—34; 3 | = | Nummern |
| 34; 4—5, 2 | = | frei |
| 34; 5, 2—35; 2 | = | Baß |
| 35; 3—4, 2 | = | frei |
| 35; 4, 2—5, 4 | = | Baß |
| 36; 1, 1—1, 3 | = | frei |
| 36; 1, 4—2, 3 | = | Baß |
| 36; 2, 4—37; 2 | = | frei |
| 37; 3, 1 | = | Baß |
| 37; 3, 2—4, 2 | = | frei |
| 37; 4, 3—38; 2 | = | Baß |

Eine ähnliche klangliche Gliederung können wir im ersten Teil der zweiten Liebesszene I, 10 (S. 84—92) — bevor mit der Erwähnung des Seneca ein neuer Teil beginnt — feststellen. Ich möchte mich hier kürzer fassen. Am Anfang der Szene bemerken wir zwei miteinander verwandte Baßgerüste, auf die im weiteren Verlauf oft zurückgegriffen wird:



A steht bei Stellen mehr passiver Haltung: *Come dolci . . . riuscirono . . . i baci*. B steht bei Stellen mehr aktiver Haltung: *Più cari i più mordaci*.

A findet sich an folgenden Stellen der Szene:

85; 3, 3—4, 2: i dolci amplessi
85; 4, 3—86; 1, 2: Idolo mio . . .

Außerdem wird der Halbtonschritt b—a bedeutsam bei der Stelle „i sensi si soavi“ (88; 2) der Arie der *Poppea* (87—89).

Aus B sind folgende Stellen der Szene entwickelt:

84; 4: di questo seno i pomi
85; 1—2, 2: Mertan le mamme tue . . . (fast genaue Entsprechung der Stelle „più cari i più mordaci“, 84; 3)
85; 2, 3—3, 2: Di queste braccia (fast genaue Entsprechung der Stelle „Di questo seno i pomi“, 84;4)
86; 1, 3—3, 2: respiro appena miro le labbra . . . e . . . recupero . . . quello spirto infiammato . . .

Ferner der Anfang der Arie der *Poppea* (87—89), der erweitert bei der kurzen Stelle der *Poppea* (91/92) noch einmal erscheint.

Bevor die geschlossenen Nummern beginnen (ab S. 87), sind also auch in dieser Szene die konstruktiven Klangfolgen das entscheidende Gliederungsmittel.

Schließlich sei noch auf die Abschiedsszene der *Ottavia* III, 7 (S. 229—232) hingewiesen, die aus zwei Großklangräumen besteht, die in einer bestimmten Folge erscheinen. Ich gebe sofort die Gliederung:

| | | Klangraum: | | |
|------|---|--|-----------------------|---------|
| I | { | A Dio Roma, a Dio patria, amici a Dio | a — E ¹⁰⁵⁾ | |
| | | Innocente da voi partir conviene | | |
| | | Vado a patir l'esilio in pianti amari | c — H | |
| | | 6 | gis — a | |
| | | 6 | | |
| II | { | L'aria che d'ora in hora | G — C | |
| | | Riceverà i miei fiati | | |
| | | Li porterà per nome del cor mio | | |
| | | A veder a baciare le patrie mura | | |
| II a | { | Et io starò solinga | g — C | |
| | | Alternando le mosse ai pianti ai passi | | |
| | | Insegnando pietade ai freddi sassi | | |
| I a | { | Demigate hoggi mai perverse genti | a — a ¹⁰⁶⁾ | |
| | | Allontanarmi dagli amati lidi | | |
| II b | { | Ahi sacrilego duolo | G — C | |
| | | Tu m'interdici il pianto | | |
| | | Quando lascio la patria | | |
| | | interdici il | | |
| | | pianto | | |
| I b | { | Quando lascio la patria | a — E ¹⁰⁷⁾ | |
| | | Ne stillar una lacrima poss'io | | |
| | | Mentre dico ai | | |
| | | parenti e a Roma | | c — H |
| | | 6 | | gis — a |
| | | 6 | | |

Es ergeben sich also zwei Großklangräume: I (a) und II (G — C). Die Gliederung dieser Klangräume hängt mit dem Text zusammen. Bei I handelt es sich um die unmittelbare Anrede von Rom, Vaterland, Freunden, Volk und Verwandten; bei II um allgemeine Klage und Anklage gegen Nerone. Schon Malipiero bemerkte, daß der Text von „demigate“ bis „lidi“ korrumpiert ist. Im gedruckten Libretto Busenellos von 1656 fehlt die Stelle. Hier geben das neapolitanische Manuskript und das neapolitanische Libretto von 1651 die Aufklärung. Dort heißt es:

Remigate hoggi mai perverse genti,
Allontanatemi pur da questi lidi.

Damit ist der Sinn der Stelle hergestellt, wenn auch der zweite Vers nicht ganz zu stimmen scheint, da er 12 Silben hat und somit das hier herrschende Schema des Endecasillabo durchstößt.

¹⁰⁵⁾ Bordun und Tetrachordbaß (mit ausgelassenem zweiten Ton und hinzugefügtem Wechselton dis).

¹⁰⁶⁾ Bordun auf a, Kadenz d-e-A.

¹⁰⁷⁾ Tetrachordbaß (mit hinzugefügtem Wechselton dis).

Die an diesen drei Szenen beschriebene Klanggliederung scheint mir innerhalb der Tonsprache der Incoronazione ein Element zu sein, das in die Vergangenheit zurückweist. Es ist bekannt, in welchem Maß das frühe 17. Jahrhundert mit konstruktiven Bässen arbeitete. Szenengliederung von Bässen und Klangräumen her finden wir auch im Orfeo, obwohl das bisher noch nicht dargestellt worden ist. Ihr Vorkommen in der Incoronazione beleuchtet somit Monteverdis unmittelbaren Zusammenhang mit der Tradition. Wir wenden uns nun dem Element der Incoronazione zu, in dem sich am stärksten die Haltung des späten Monteverdi ausdrückt: dem dramatischen Gesang im Einzelnen.

IV. Der dramatische Gesang Monteverdis als Typus

a) Textdeutende Figuren und Personencharakteristik

Der überwiegende Teil der dramatischen Musiksprache Monteverdis ist mit den späteren Kategorien Arie und Rezitativ nicht zu erfassen. Er ist ein zwischen den Zeiten stehender Vokalsatz, der die affekthafte Gebärde auf der Bühne in verschiedenartigen kleinen musikalischen Gliedern verwirklicht. Im folgenden soll versucht werden, einige typische Merkmale dieses Vokalsatzes als Ausdruck der Theaterhaltung des späten Monteverdi zu begreifen.

Wir wollen in der Betrachtung dieses Vokalsatzes nicht lange bei denjenigen Elementen verweilen, die nicht Monteverdi allein, sondern der Zeit angehören, also bei all jenen Mitteln der Wortinterpretation, die schon vom a cappella-Madrigal bereitgestellt und ausgebildet wurden: Figuren und Formeln. Figuren etwa wie „sommergiti“, „ascende“, das schaukelnde „navigar“ (S. 6), „verso“ (S. 6/7), „Tempestò di ruine“ (S. 22), „Su su su“ (S. 23), „venti“ (S. 217) oder auch Guerra-Figuren wie „La Pannonia“ (S. 25) und „Per me guerreggia“ (S. 40/41, 43, 48) — um nur einige Beispiele zu nennen — sind aus der älteren Vokalmusik durchaus bekannt. Ebenso sind synkopische und komplementäre „contrasto“-Führungen (z. B. S. 83) nicht neu, eine der charakteristischsten Stellen dieser Art haben wir schon in dem Duett-Madrigal „Armato il cor“ aus den Scherzi musicali von 1632 kennengelernt¹⁰⁸). Diese Figur findet sich auch bei verwickelten Situationen, bei denen Widerstände im Spiel sind. Z. B. charakterisiert sie die ganze Stelle „Ringrazia la fortuna“ (S. 62/63), wo bei „la cote non percossa“ (S. 62 unten) auch das hartnäckige tonale Pendeln auf zwei Stufen das „non percossa“ unterstreicht. Ausgefallener ist schon eine Figur wie „sbadi-a-e-a-o-e-glia-iglia“ (S. 68), bei der die Gegenbewegung von Singstimme und Baß das Gähnen des Valletto nachvollzieht.

Auch charakteristische Zusammenklänge treten in den Dienst der Wortdeutung, z. B. bei der frei einsetzenden None oder Undezime auf „deh“ (S. 29; 1, 2 und S. 85; 4, 3) und der frei einsetzenden Septime auf „afflitta“ (S. 49; 4, 3). Die ganze Szene der Ottavia (I, 5) ist reich an solchen frei einsetzenden Dissonanzen. Sie sind nicht ein Novum der Incoronazione, sondern bereits viel früher Hauptanlaß der Auseinandersetzung um die *Seconda prattica* und z. B. auch in der römischen Oper nicht selten¹⁰⁹). Bemerkenswert ist es hierbei, daß Monteverdi offenbar die frei einsetzende kleine

¹⁰⁸) Vgl. hier S. 43.

¹⁰⁹) Vgl. Stefano Landis San Alessio I,5; Goldschmidt: Studien I, S. 214/215.

Dominant-Septime auch noch als Dissonanz empfindet, wie die Stellen „adultere breme“ (S. 58) und „infausti rai“ (S. 72) zeigen. Besonders charakteristisch für frei einsetzende Dissonanzen ist die Stelle „inasprisca la morte“ (S. 207).

Chromatische Erniedrigungen finden wir bei Stellen der Scham, Süßigkeit, Trauer oder des Schaurigen (i pomi, S. 84; dolci, S. 87; 2, 4; come baci io le godo, S. 87/88; il vaso, S. 95; 4, 1¹¹⁰); funeste, S. 47; 5, 2). Für chromatische Rückungen seien die beiden Stellen „Deh non dir di partir“ (S. 30 und 35) genannt. Die Schlußformeln dieses Vokalsatzes sind ebenfalls Gemeingut der Zeit. Mit Recht hat man sie aus den Schlußformeln der einzelnen Stimmen in der a cappella-Musik abgeleitet. Wir werden einige von ihnen in späterem Zusammenhang behandeln. Mit ihnen hängen die Frageformeln zusammen, die Riemann¹¹¹) als typisch für die Zeit erkannt hat. Nach dem Bewegungsmuster

(S. 22)

ist in der Incoronazione etwa ein Viertel aller Fragen komponiert, wobei die Stimmlage keine Rolle spielt¹¹²). In den übrigen Fällen verfährt Monteverdi frei.

Alle diese genannten Figuren und Wendungen beziehen sich auf den konkreten Wortinhalt. Monteverdi wendet jedoch auch Figuren an, die über dies gegenständliche Verhältnis zum Wort hinausgehen und eine bestimmte der jeweiligen dramatischen Situation entsprechende Art des Sagens verdeutlichen. Einer solchen Stelle begegnen wir in I, 1 (S. 20):

Bezeichnend ist hier zunächst, daß die Wiederholung des „quell' Ottone“ in Busenellos Libretto nicht vorkommt. Monteverdi hat diesen Einschub vorgenommen, um der bloß reihenden Aufzählung des Ottone eine Gliederung und Zusammenfassung zu geben. Musikalisch bringt der Einschub nicht

¹¹⁰) Diese Figur verselbständigt sich in den weiteren Strophen zu einem rein musikalischen Bestandteil.

¹¹¹) Vgl. Riemann: Handbuch, S. 212 ff.; Paul Mies: Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert, Z. f. Mw. IV 1921/22, S. 286 ff.

¹¹²) Vgl. hierzu die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Eingeleitet und herausgegeben von Josef Maria Müller-Blattau, Leipzig 1926, S. 83: „Die Fragen werden gemeinem Brauche nach am Ende eine *Secunde* höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt“.

nur nach den drei kurzen Motiven „che ti seguì — che ti bramò — che ti servi“ zum Abschluß eine längere Phrase, nicht nur den gestischen Gegensatz zu den drei kurzen Motiven, sondern auch die Umstellung der beiden einzigen an der ganzen Stelle verwendeten Baßtöne zur zusammenfassenden Kadenz. Die drei kurzen Motive haben jeweils die Sextakkorde auf a und gis, also etwas Offenes. Bei der Schlußphrase mit der Wiederholung des Subjektes heißt es aber gis-a (Grundakkord), wobei die Singstimme von vornherein auf e beginnt und nur „t'adorò“ als affektgeladenen Vorhalt (f) bringt. So macht Monteverdi in seiner Musik eine Affektgebärde deutlich, die über den Inhalt des Textes weit hinausgeht. Auch der größere Zusammenhang dieser Stelle (von „Ah ah“, S. 20 bis „voti“, S. 21) ist ein Muster von Monteverdis Einfühlung in die Situation. Die Ausweglosigkeit ist in dem akkordlichen Pendeln auf a-h-a (erste Hälfte) und a-gis-a (zweite Hälfte) und in der ausbrechend klagenden Schlußkadenzierung von d' nach A (Baßtöne) eindringlich wiedergegeben. Eine weitere charakteristische Stelle ist „per chi ubbidisce et no, non per chi comanda“ (S. 77). Hier unterstreicht nicht nur die Verlegung des Motivs in eine höhere Lage, sondern auch seine wertmäßige Verbreiterung um das Doppelte den rhetorischen Effekt des Gegensatzes.

Andere Stellen, die über den Wortinhalt hinaus die Art des Sagens musikalisch verwirklichen, führe ich lediglich an: Figuren des Zögerns (Pausen) aus Scham, Koketterie, verhaltener Leidenschaft oder auch um komischer Wirkungen willen, z. B. „i pomi“ (S. 84), „i dolci amplessi“ (S. 85), „I sensi sì soavi e sì e sì vivaci“ (S. 88), „sul cor“ (S. 89), „fammi sposa“ (S. 183), „cor, vezzo“ (S. 34), „d'abbracciar“ (S. 55), „Fa riflesso“ (S. 56 und 60), „io io vo' sfogar“ (S. 65), „s'ei ei ei ei“ (S. 68), „mi batte“ (S. 136), „del cor mio“ (S. 221) und „A Dio Roma“ (S. 229). Abgesehen von der letzten Stelle, die der Ottavia angehört, verteilen sich diese Figuren des Zögerns auf Stellen des Nerone (einmal), der Nutrice (dreimal), des Valletto (dreimal) und der Poppea (fünfmal). Wir finden sie also fast nur in ausgesprochenen Liebesszenen oder in komischen Szenen. „Monteverdi läßt diese Frau (Poppea), die wie alle Heldinnen der Venetianischen Schule einen sonoren Alt singt, stark pointirt und gefühlskoquett sprechen. Zu diesem Zweck bedient er sich ganz besonders stark der Pausen, nicht bloß zwischen Wort und Wort im selben Satz, sondern auch zwischen Silbe und Silbe. Am häufigsten geschieht dies in den Liebesszenen, vornehmlich in I, 10, in Augenblicken, wo gewagte Worte nicht über die Lippen der Dame wollen, wo sie verschämt und verlegen ist. Dieses Deklamationsmittel war der Venetianischen Oper sehr geläufig; aber fast ausschließlich für komische Fälle. Von der musikalischen Zeichnung der Stotterer ging es aus. Monteverdi ist der erste und ziemlich der einzige Komponist, der es für höhere Aufgaben anwendete.“¹¹³⁾)

¹¹³⁾ Kretzschmar: Incoronazione, S. 522.

Die Häufigkeit dieser Figuren bei der Poppea weist auf die musikalische Individualisierung der Personen hin, die in der Literatur meistens als das Hauptverdienst der *Incoronazione* dargestellt wird. Bleiben wir zunächst bei der Gestalt der Poppea. Die Musik, mit der Monteverdi diese Liebeskünstlerin zeichnet, ist reich an Vorhalten und Vorausnahmen, ihre Grundtonalität entspricht dem späteren Moll. Zu diesen Beobachtungen möge man besonders I, 3 (S. 29—38), I, 10 (S. 84—94), den Anfang von I, 4 (S. 39/40) und II, 12 (S. 180—184) vergleichen. Poppeas leidenschaftliche Ausbrüche, deren Harmonik auf der Stufe des späten a-cappella-Madrigals steht, unterscheiden sich von anderen — etwa denen der Ottavia (z. B. S. 49 ff.) — dadurch, daß sie in der Singstimme nicht kurze abgerissene Motive bringen, sondern oft frei strömende, fast ununterbrochene Führungen, häufig in chromatischen Schritten, wie etwa bei „Deh non dir di partir“ (S. 30 und 35). Auch viele ihrer geschlossenen Nummern wie „Signor“ (S. 87—89), „Hor che Seneca è morto“ (S. 180/181) oder „Hoggi hoggi“ (S. 217/218) haben diese strömende, wenig Sprünge und Unterbrechungen kennende Melodik. Gleichzeitig ist die Gestalt der Poppea durch eine Koketterie charakterisiert, wie sie aus der Arie „Signor sempre mi vedi“ (S. 33/34) oder der Stelle „no no non temo“ (S. 40, 42, 44/45, 47) spricht, die wir schon beschrieben haben¹¹⁴). Auch in der Arie sind die beiden Erniedrigungen auf „mirata“ (S. 34) bezeichnend. Naturgemäß tritt jedoch die musikalische Individualisierung im freien Satz stärker hervor als in den mehr geschlossenen Anlagen.

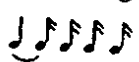
Ähnlich profiliert ist Poppeas unglücklicher Liebhaber Ottone. Auch für ihn ist ein schwingendes Melos kennzeichnend, an besonders sprechenden Stellen in Dur, wie in der ersten Arie „E pur io torno“ (S. 12/13). Schon Kretzschmar macht darauf aufmerksam¹¹⁵), daß eine dem Anfang dieser Arie ähnliche melodische Wendung bei den Stellen „Otton Otton“ (S. 105 und 106) und „Mio cor“ (S. 105) wiederkehrt. Verharren auf einer Tonstufe und elegisch absteigende Schlußkadenz sind bezeichnend für Ottone. Hierzu gesellt sich oft ein besonderes Hervortreten des instrumentalen Partes, der zur Charakterisierung keiner Gestalt der Oper so wichtig wird wie für die des Ottone. Für die Arie „E pur io torno“ haben wir das schon beschrieben¹¹⁶). Es gilt auch für die strophische Arie „Apri apri un balcon“ (S. 14 bis 18), die Szene I, 11 (S. 95—104) — bei der Poppea durchaus unter dem musikalischen Ausdrucksgesetz des Ottone steht —, die strophische Arie „Sprezzami quanto sai“ (S. 153—156) und für die Stelle „e solo tuo sarò“ (S. 109). Auch Ottones ariose Lamenti sind untereinander harmonisch ähnlich, so etwa die Stellen „Ah ah“ (S. 20) und „Io non so“ (S. 172) in ihrem häufigen Pendeln der Bässe a-h-a oder a-gis-a. Ferner sind für Ottone elegische Vorhalte charakteristisch, z. B. an den Stellen „il passo e 'l cor“ (S. 14),

¹¹⁴) Vgl. hier S. 72 ff. und 93 f.

¹¹⁵) *Incoronazione*, S. 518/519.

¹¹⁶) Vgl. hier S. 64 ff.

„Ah ah“ (S. 20), „et ho Poppea nel core“ (S. 114) und „Io non so“ (S. 172). Bei den mehr sprechgesangmäßigen Stellen sind die Phrasen des Ottone viel kürzer als die der Poppea, z. B. S. 14, 18 etc. Die häufigen Sechzehntel erinnern an das concitato genere, z. B. S. 18—21, 106/107 und 151—153. Hier begegnet oft die rhythmische Figur des Stauens und Hervorsprudelns:

 als Zeichen für Ottones seelische Erregtheit.

Wenden wir uns nun Ottones siegreichem Rivalen Nerone zu. Da er schon vom Libretto her eine viel differenziertere Gestalt ist als die beiden bisher betrachteten, verwirklicht auch seine musikalische Sprache verschiedene Seiten. Nerone ist der Liebende, der Kaiser und das jähzornige Individuum, als das ihn die Geschichte überliefert. Der Liebende zeigt sich musikalisch in einem ähnlich geschwungenen strömenden Melos wie Poppea — nur daß die Motive oft kürzer sind, von vielen Neueinsätzen unterbrochen — in den Arien und Ariosi „In un sospir“ (S. 32/33), „Ma che dico“ (S. 90/91), „Poppea Poppea“ (S. 94), „Son rubin“ (S. 149/150), „tra i più cari“ (S. 233/234), „Per capirti“ (S. 235/236), „Giove nel tuo bel volto“ (S. 236/237) und „nel solo rimirarti“ (S. 238/239). Auch er hat an zärtlichen Stellen die Pausen des Zögerns wie Poppea, z. B. bei „cor, vezzo“ (S. 34) und mehrfach auf S. 86/87. Seinem Charakter gemäß äußert sich seine Liebe aber auch in leidenschaftlichen Koloraturen, z. B. bei „splendor negl'occhi“ (S. 35) und „più dolci nomi“ (S. 85). Der Kaiser wird durch häufige Dreiklangfiguren charakterisiert, etwa bei „Ma del mondo“ (S. 76), „Quell'eccelso“ (S. 89), „Delibero“ (S. 216), „Per il trono di Giove“ (S. 220), „Ascendi“ (S. 232) und „Ecco vengono“ (S. 238). Neronens jähzornig-eigenwilliges Temperament kommt in den häufigen concitato-Sechzehnteln zum Ausdruck, z. B. bei „e di sposar“ (S. 75), „allo sdegno“ (S. 81), „Levamiti dinanzi“ (S. 83), „O là vada“ (S. 93), „No no“ (S. 204), „conducete“ (S. 207), „provi costei“ (S. 208), „Vivi“ (S. 213), „Mandisi Ottavia“ (S. 217) und „in parola regal“ (S. 221).

Kaiserliches und Individuelles mischt sich in den für Nerone typischen, raketenförmig aufsteigenden rhythmischen Figuren wie „io voglio“ (S. 77), „Tu tu tu“ (S. 80), „Hoggi hoggi hoggi Poppea“ (S. 81), „ch'io vado“ (S. 208), „qualche spalmato legno“ (S. 217) und „e per farti“ (S. 236), oder auch in den jähzornigen Dreiklangfiguren „Flagelli“ (S. 204/205). Das Kaiserliche und Gebieterisch-Eigenwillige liegt auch in der Gestalt der Ottavia. So haben wir auch bei ihr Dreiklangfiguren, z. B. an der Stelle „Cosi sozzi argomenti“ (S. 56) und — dem „disprezzata“ entsprechend in Moll — an der Stelle „Disprezzata Regina“ (S. 49). Diese Szene (I, 5) ist reich an Vorhalten und zusammenklangsmäßigen Härten in der Lamento-Art, wie wir sie aus dem Orfeo, dem Lamento d'Arianna und vielen anderen Stücken kennen, wobei hier natürlich auch das concitato genere eine erhebliche Rolle spielt. Neronens herrischer Diktion verwandt ist das aufsteigende „Voglio“

(S. 157), in dem majestätische Dreiklangsfigur und zorniges concitato genere zusammentreffen, ebenso die Stellen „Poppea Poppea perchè“ (S. 158), „Che discorri“ (S. 159), „Che che che“ (S. 160), „Se tu non m’ubbidisci“ (S. 163) und „remigate“ (S. 231). Charakteristisch für Ottavia ist ferner die Verbindung von Borduntechnik und Tetrachordbaß, die wir an den Anfängen ihrer beiden großen Szenen (I, 5; S. 49/50 und III, 7; S. 229/230) finden.

Ist Poppea die Liebende großen Stils und Ottavia die tragische Verstoßene, so werden diese beiden bedeutenden Gestalten im Libretto abgehoben von der Gestalt der Drusilla, die unglücklich oder glücklich liebend nicht das allgemeine Maß in Empfindung und Aktion übersteigt. Die Gestalt der Drusilla ist in dem wohldurchdachten Drama Busenellos nicht ein *deus ex machina* für irgendeine bestimmte Situation, sondern wohl als eine bewußt farbloser gehaltene Person konzipiert, von der sich die beiden weiblichen Hauptgestalten durch die Höhe ihrer Leidenschaft abheben. Darüber hinaus wird durch Drusillas Einfügung vermieden, daß die Gestalt des Ottone am Schluß ein zu tragisches Gewicht erhält, das die Apotheose Poppeas und Neronas — diesen *Trionfo d’Amore* — zu sehr belasten würde.

Dieser Absicht Busenellos entspricht auch Monteverdis Musik der Drusilla. Der leichtfüßige Kanzonettensatz — oft mit der Vier-Sechzehntel-Verzierung auf „guter“ Schlagzeit — ist für sie bezeichnend, z. B. in „Il tribunal d’amor“ (S. 108), „O felice Drusilla“ (S. 199—201) und „Ch’io viva“ (S. 215/216). Ebenso begegnen wir bei ihr häufig Tanzsätzchen in ungerader Bewegungsart, z. B. bei „gode gode“ (S. 112), „Lieta lieta“ (S. 113/114), „Felice cor mio“ (S. 164/165, 175 und 178/179), „Eccomi“ (S. 173), „corre corre adesso“ (S. 199) und „ch’io tragga“ (S. 214).

Schon bei Drusilla kann das gelegentlich auftauchende concitato genere nicht immer tragisch gemeint sein. Diese Anschauung rechtfertigt sich dadurch, daß auch in den unzweifelhaft komischen Partien der *Incoronazione* das concitato genere öfter erscheint. Wir fassen hier die beiden Soldaten, Arnalta, Nutrice und Valletto zusammen. Der Gesang dieser Personen nähert sich an einigen Stellen dem reinen Sprechen, wenn Monteverdi den Text unter eine lange Note mit Fermate setzt, wie bei „L’offesa sopra il volto“ (S. 59), „ciò che si dica“ (S. 69) und „Se tu non dai“ (S. 70). Dieser Sprechgesang, der nicht mit der feierlichen Psalmodie auf einer Tonstufe — wie wir sie etwa in Monteverdis *Vesper* oft finden — verwechselt werden darf, tritt auch in anderen Werken zur Charakterisierung des Komischen auf, z. B. in Stefano Landis *Morte d’Orfeo* IV, 4 „Volge Orfeo“¹¹⁷). In einem ähnlichen Sinn und nicht etwa als ernste Erregung werden die concitato-Stellen der komischen Partien zu verstehen sein. Einige solcher Stellen seien genannt: „Sia maledetto Amor“ (S. 23/24), „Han poi questo“ (S. 57), „vo’ sfogar la stizza“ (S. 65/66), „dalli dalli“ (S. 197) und „Hoggi hoggi“ (S. 226).

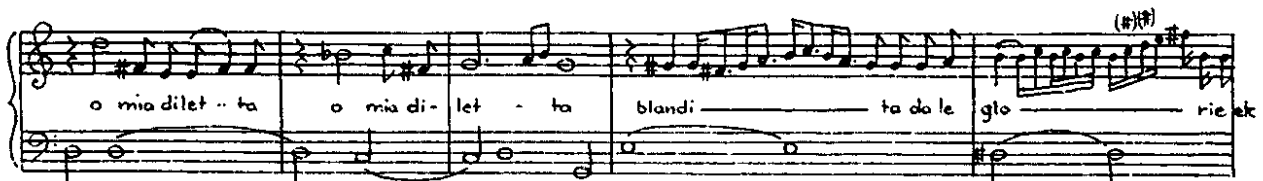
Das *concitato genere* ist nicht das einzige Mittel aus der ernsten Musik,

¹¹⁷) Vgl. Goldschmidt: *Studien* I, S. 200.

das in dem Munde der komischen Personen zur Travestie wird. So begegnen wir auch der Koloratur mit durchaus ironischen Zügen, z. B. bei „et ei se ne ride“ (S. 25) und „riso“ (S. 68), oder dem Zögern mit Pausen als Stottern, z. B. bei „d’abbracciar“ (S. 55), „Fa riflesso“ (S. 56 und 60), „io io“ (S. 65) und „ei sternuta“ (S. 68). Natürlich ist die Koloratur auch bei den Arien über gleichbleibendem Baß in der alten Manier, soweit sie bei komischen Personen erscheint, in diesem Sinne einzufügen. Wir werden von der Arie der Arnalta (S. 43—47) ein Beispiel geben.

Besonders beliebte Mittel zur Charakterisierung des Komischen sind Kanon und steife Imitation zwischen Singstimme und Baß. Kanonstellen finden wir bei „che ti possano“ (S. 48/49), „e tanto l’assottiglia“ (S. 68), S. 138; 3,3¹¹⁸⁾ und „inseguir Drusilla“ (S. 197). Stellen grotesker Imitation bemerken wir bei „vo’ sfogar la stizza“ (S. 65/66), „non posso star al segno no“ (S. 66) und „L’adolcirei“ (S. 139). Mit der Kanonhaltung verwandt ist das primitive Pendeln auf den Stufen I und V bei „Ben sei pazza“ (S. 48/49), „e le regole sue“ (S. 69) und „o servi o damigelle“ (S. 196/197) und eine Ostinatostelle wie „e son canzoni“ (S. 67). Die komische Figur des „sbadigliare“ (S. 68) wurde schon erwähnt. Eine ähnliche Gegenbewegung als charakteristische Figur hat die Stelle „sempr’a contrario“ (S. 69), die den Widerspruch von Theorie und Praxis der Philosophie veranschaulicht. Leichte Kanonnetten wie „Sento un certo“ (S. 135—137) tauchen schon in Stefano Landis Alessio zur Charakterisierung komischer Personen auf, ebenso Dreiertaktstückchen wie „Astutello“ (S. 137 f.)¹¹⁹⁾.

Die Consoli e Tribuni (S. 240 ff.) sind durch steifen Florentiner Ziergesang, gleichmäßige Notenwerte, starre Imitation charakterisiert. Die manieristische Feierlichkeit, die im Orfeo noch an verschiedenen Stellen auftritt, bleibt in der Incoronazione auf die Hofosphäre beschränkt. So finden wir die für diese Gesangsart charakteristische Auflösung des Vorhaltes nach oben und „lombardischen“ Rhythmus¹²⁰⁾ auch an der Stelle des Nerone „o mia diletta blandita da le glorie“ (S. 233), wo er Poppea zur Besteigung des Thrones auffordert:



Ferner bemerken wir solche Stellen bei „su quest’eccelse cime ove mi collocasti per venerarti a pieno io non ho cor che basti“ (S. 234/235), wo

¹¹⁸⁾ Der Text dieser Stelle findet sich im Anhang meiner maschinenschriftlichen Heidelberger Dissertation.

¹¹⁹⁾ Vgl. Goldschmidt: Studien I, S. 210 ff. und 201.

¹²⁰⁾ Dieser begegnet bezeichnenderweise auch bei dem Wort „coronaberis“ in Alessandro Grandis Solomotette „O quam tu pulchra es“ aus Leonardo Simonettis Ghirlanda Sacra, Venedig 1625 (Bologna, Conservatorio).

Poppea ihren Dank für die Krönung ausspricht, bei „a riverirti o cara“ (S. 238), wo Nerone Poppea auf die herannahenden Konsuln und Tribunen aufmerksam macht, und schließlich bei „s’hoggi verrà della tua vita il fine“ (S. 73), wo die hoheitsvolle Göttin Athene Seneca den Tod ankündigt.

Wir wenden uns absichtlich erst jetzt der Hauptgestalt Seneca zu. Man hat ihn bisher immer so gesehen, wie er sich selbst gibt: als den ehrfurchtgebietenden Weisen, der in tragischer Pflichterfüllung in den Tod geht. Aber abgesehen davon, daß seine Verspottung durch die Soldaten und Valletto schon vom Text her diese Interpretation fraglich erscheinen läßt, finden wir auch in seiner musikalischen Diktion Züge, die darauf hindeuten, daß er zum mindesten nicht durchgehend ernst gesehen wird. Jener Pause des Stotterns, die wir bei den komischen Gestalten fanden, begegnen wir auch bei der Stelle des Seneca „è di giorno“ (S. 74), wo sie gar keinen anderen Sinn haben kann, als eine gewisse komische Wirkung hervorzurufen. Eine andere auffallende Stelle ist eine Koloratur, die keinesfalls als textdeutende Figur angesprochen werden kann, sondern lediglich einen grotesken Eindruck bewirkt: die sich über drei Takte erstreckenden Sechzehntelläufe auf dem völlig bedeutungslosen Artikel „la“ (S. 63).

Von diesen Beispielen ausgehend werden wir keine Hemmungen haben, manche Stellen, die zwar figürlich deutbar sind, aber durch eine gewisse Penetranz auffallen, als beabsichtigte Komik anzusprechen. Ich nenne die kanonischen Stellen „che con i colpi“ (S. 62), „la cote non percossa“ (S. 62), „faville“ (S. 63) und „dal destin colpita“ (S. 63). Auch jenes bei den komischen Personen bemerkte Pendeln auf den Stufen I und V scheint bei den Worten „la cote non percossa“ über die erwähnte figürliche Deutung hinaus als komischer Zug interpretiert werden zu müssen. Ähnlich ist das Pendeln auf I-III bei „alla ragion“ (S. 83). Mit den genannten Zügen hängen häufige Textwiederholungen zusammen, die wir in dieser Anzahl nur bei den komischen Personen finden. Von den Seneca-Stellen dieser Art seien erwähnt: S. 62/63 und 73/74. Ich möchte nicht behaupten, daß Seneca lediglich als komische Gestalt gemeint ist, aber zweifellos erhält er in der *Incoronazione* verschiedene Beleuchtungen, von der tragischen und der komischen Seite her. Solche Gestalten sind ja auch dem Shakespeare-Theater nicht fremd.

b) Musikalisches Nachvollziehen des Satzes

Wir haben einen Blick auf Monteverdis Personencharakterisierung geworfen und festgestellt, daß die *Incoronazione* in der musikalischen Individualisierung schon recht weit geht. Dennoch scheint es mir, daß damit noch nicht die eigentliche Leistung Monteverdis genannt ist. Mit allem, was wir in diesem Kapitel bisher beschrieben, haben wir die musikalische Sprache, den musikalischen Satz nur von außen betrachtet. Wir wollen nun im folgenden von Figuren und Personencharakterisierungen ganz absehen und den musi-

kalischen Satz des dramatischen Gesanges als solchen betrachten. Wir gehen dabei vom Sprachsatz aus und fragen, wie ihn Monteverdi musikalisch verwirklicht. Zu diesem Zweck holen wir etwas weiter aus, wobei wir die Entwicklung lediglich andeuten wollen, um die Gestaltung in der *Incoronazione* von der vorangehenden Zeit abzugrenzen. Betrachten wir eine beliebige Stelle aus dem *Orfeo* (S. 61):



Der Sprachsatz wird hier ganz und lediglich vom Affekt her gegliedert. Es gibt Ausbrüche, aber keine Gegensätze der Haltung und der musikalischen Technik. Was dieser Stelle ihre Wucht verleiht, ist das ausdrucks-geladene Wort im einzelnen, im Grunde schon ein Prinzip der Madrigalisten. Dieses Ausgestalten des Wortaffektes führt zu harmonisch besonders kühnen Wendungen, z. B. in der Folge E-g, die schon am Anfang der Überbringung der Todesbotschaft (S. 59) so ausdrucks-voll begegnet.

Schon im *Ballo delle Ingrate*¹²¹⁾ stehen wir einem neuen Verhältnis nicht zum einzelnen Wort, aber zum Sprachsatz als ganzem gegenüber (VIII, 322):



„Questa“, das Subjekt, wird für sich hingestellt. Was ist mit ihr? Die Pause vertritt gleichsam den Doppelpunkt. „gli altri martiri“, das Objekt, ist erzählend, musikalisch konstruktiv in der steigenden Linie der Singstimme und der fallenden Linie des Basses gebaut. Doch erst „narra ridendo“ — Prädikat, Handlung — bringt das eigentliche Leben in diese Stelle, es entfaltet die Bewegung und faßt sie sogleich wieder in der Kadenz zusammen. Eine solche syntaktische Beschreibung wirkt sehr grau. Setzt man aber die abstrakten Begriffe in körperliche Bewegung um, so veranschaulicht sich sofort das von uns Gemeinte: das plötzliche und strenge Zeigen der Venere auf „questa“, ihre spannungsvoll-starre Haltung während der Pause, das Lösen und In-Bewegung-Geraten während „gli altri martiri“; dann führt sie die Bewegung auf sich selbst zurück, sammelt gewissermaßen in weit aus-holender Armbewegung das Bisherige zusammen und legt dann das Abge-tane mit einer aristokratischen Geste beiseite. Im folgenden „e quella“ ist

¹²¹⁾ A. A. Abert (S. 33) vermutet mit Recht, daß uns der „Ballo delle Ingrate“ in einer Umarbeitung Monteverdis anlässlich seiner Publikation im 8. Madrigalband (1638) vorliegt.

dieselbe Situation. Nun steht das Prädikat aber in der Mitte des Satzes, kann also nicht durch jene Schlußgeste dargestellt werden wie im vorigen Fall. Deshalb haben wir hier nur eine rhythmische Raffung, während im Folgenden „pianti e sospiri“ in breiter Bewegung ausgemalt werden. Auch der klaren IV-V-I-Kadenz begegnen wir hier deshalb nicht. Faßt man diese ganze Stelle ins Auge, so wird klar, daß es sich hier nicht nur um den Affekt des Einzelwortes, sondern um das Erfassen der Satzglieder im Satzganzen handelt.

Es ist nun für Monteverdi bezeichnend, daß diese Satzgliederung zu verschiedenen musikalischen Gesten führt. Das ist nicht selbstverständlich. Die allgemeine Entwicklung zum Rezitativ bringt es natürlich auch bei anderen Komponisten der Zeit mit sich, daß in nicht geschlossenen Nummern die Gliederung des Satzes musikalisch nachvollzogen wird. Ich gebe ein Beispiel aus Marco da Gaglianos Flora¹²²⁾:



Die Glieder des Satzes finden sich auch in der Musik. Sie haben dort der Anzahl der Worte entsprechend verschiedene Längen, im übrigen aber keine Gestaltqualität als Gesten. Die rhythmische Bewegung ist in allen Gliedern gleich. Ihre Schlüsse sind meistens durch stereotype Verbreiterung und Tonwiederholung charakterisiert.

Der Ballo delle Ingrate stellt auf dem Weg zu der gestischen Verwirklichung des Satzes noch eine frühe Stufe dar. Aber an einigen Stellen ist die spätere Haltung schon völlig sichtbar. Ich greife noch ein Beispiel heraus: „ritrova in sua faretra Amor saetta“ (VIII, 323). „ritrova in sua faretra“: Prädikat, Aufwärtsbewegung der Singstimme, Sechzehntel, im Baß Viertel; „Amor“: Subjekt, gesangliche Ausschmückung, Weichheit, Fließen. Und was findet er? „saetta“, das Objekt, in diesem Satz das Wichtigste. Es bekommt die Schlußgebärde mit der Kadenz im Baß.

In der Incoronazione finden wir das Prinzip, durch das Nachvollziehen der Glieder des Satzes den musikalischen Satz zu bauen, auf der Höhe seiner Anwendung. Schon im Prolog stehen wir einem sehr plastischen Verfahren der Satzverdeutlichung gegenüber. „Io son la tramontana“ (S. 6/7):



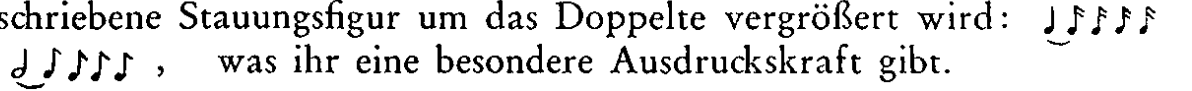
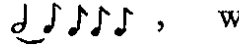
¹²²⁾ Goldschmidt: Studien I, S. 183.



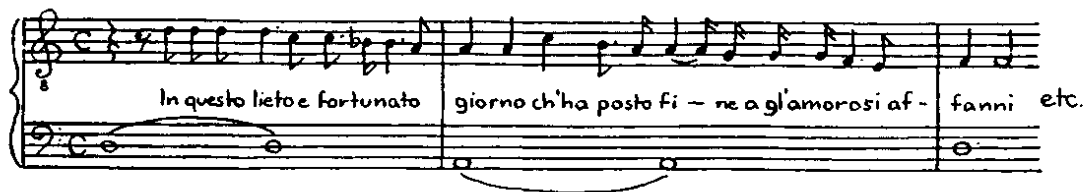
Nach dem Anlauf „io son“, der gleichsam Doppelpunktcharakter hat, bringt Monteverdi bis „humani“ reinen Sprechgesang zu langen, rhythmisch irrelevanten Bässen. Nun kommt das eigentlich Entscheidende des Satzes, nämlich was die *virtù* die *intelletti* *humani* lehrt: „l'arte“ etc. Hier geht der Baß in skandierende Viertelbewegung über, die Singstimme verdichtet sich zu arioser Plastizität. Nicht die rhetorischen Figuren des „navigar“ oder des „verso“ für sich sind hier das wichtige, sondern die Verdeutlichung der Satzgliederung und damit des Inhalts durch verschiedene musikalische Techniken.

Auf der Höhe seiner Meisterschaft, den Satz musikalisch zu verwirklichen, ist Monteverdi bei der Stelle „Caro tetto“ (S. 14). Die Stelle gliedert sich in eine dreimalige Anrede: „Caro tetto — caro tetto tetto amoroso — albergo di mia vita e del mio bene“. Während dieser Anrede bleibt der nur geringfügig unterbrochene Klangraum A maßgebend. Nun folgt die eigentliche Aussage: „il passo e'l cor ad inchinarti viene“. Hier wird das ruhende A im Baß aufgegeben, der Baß steigt ab und kadenziiert zur Dominante e. Dann wird die Aussage in der Singstimme um eine Terz höher verlegt, während der Baß nach d kadenziiert. Die Gliederung dieser Stelle erstreckt sich jedoch nicht nur auf das klanglich-harmonische. Sie erscheint am sinnfälligsten in der Singstimme selbst. Schon die drei Anreden sind unter sich gegensätzlich gehalten. „Caro tetto“ beginnt breit und in sich ruhend und verharret auf e'. Bei „caro tetto tetto amoroso“ haben wir einen drängenden Anfang, danach eine rhythmisch und tonal bewegtere Linie. „Albergo di mia vita e del mio bene“ ist gleichsam die Synthese der beiden ersten Anreden. Tonal verharret es wieder auf e', um erst am Schluß der Phrase zum cis' herabzusinken. Gleichzeitig aber ist der dynamische Anfang der zweiten Anrede wirksam. So stellen diese drei Anreden im Sinn der Satzgliederung eine innere Entwicklung dar. Für die eigentliche Aussage wird nun ein Element der dritten Anrede entscheidend, welches mit dem metrischen Schwerpunktgefühl zusammenhängt, das in Ausdrucksstellen dieser Art zweifellos schon wirksam ist. Die einzelne Schlagzeit (in unserem Fall die Halbe) hat hier einen dynamischen Akzent, der für ihre Untergliederung Bedeutung gewinnt. Mit dem Gefühl für Schwergewichte werden Möglichkeiten der Spannung und Entspannung frei, die etwa der Orfeo noch nicht kannte. Die Stelle „albergo“ besteht aus einem solchen dynamischen Wechselspiel von Spannung (Halbe mit daran gebundenem Achtel) und Entspannung (Achtel).

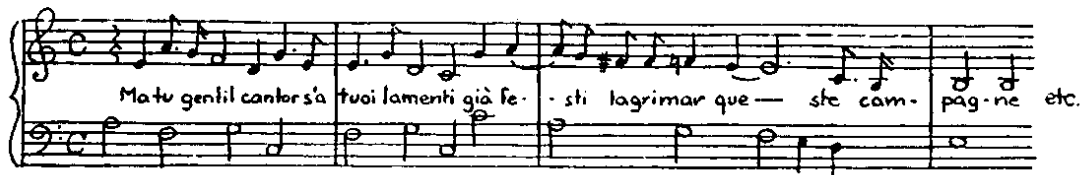
Dieser Stauung auf dem Schwergewicht, dem Herüberbinden zum nächsten Schwergewicht und dem Weiterführen der Linie in gleichmäßigen kleineren Notenwerten begegnen wir schon im Ballo delle Ingrate bei der Stelle

„Ahi vista“ (VIII 330 f.) und in dem Continuo-Madrigal „Zefiro torna“ (IX, 17 f.)¹²³). Diese Stellen haben auch den gemeinsamen Zug, daß die beschriebene Stauungsfigur um das Doppelte vergrößert wird:  zu , was ihr eine besondere Ausdruckskraft gibt.

Dies Element der dritten Anrede „albergo . . .“ wird nun im musikalischen Satz der Aussage „il passo e'l cor“ wirksam, bei der jedoch die Schwerpunktshalben zu Beginn jedes Taktes durch Vorhalte in zwei Viertel geteilt werden, wodurch die Aussage etwas Drängendes, Zusammengefaßtes, Einheitliches bekommt. Die ganze Stelle „Caro tetto“ ist eines der hervorragendsten Beispiele für den neuen musikalischen Satz, der die innere Struktur des Satzes nachvollzieht. Ähnliches finden wir im Orfeo noch nicht. Was bei ihm in dieser Hinsicht schon möglich ist, mögen zwei Stellen zeigen: S. 9



Bei „fine a gl'amorosi affanni“ bemerken wir eine Stauungsfigur. Sie entsteht aber noch gleichsam zufällig aus dem Sprechfall und hat nicht wie bei „albergo di mia vita“ als musikalische Geste die Kraft, eine ihr entsprechende weitere Geste hervorzurufen. Das gleiche gilt von dem Vorhalt des folgenden Beispiels (S. 19):



Er entsteht lediglich als Affektfigur auf „lagrimar“ und ist musikalisch nicht konstitutiv wie „il passo e'l cor“. Man hat den Eindruck, daß die rhythmische Haltung des Orfeo viel schwebender, schwerpunktsloser ist als die der Incoronazione. Damit aber weist der Orfeo noch nicht Gebärden im Sinn der Incoronazione auf und kennt noch nicht die gestische Gliederung des Satzes. Unsere beiden Beispiele sind für seine fließende Melodik bezeichnend.

In der Incoronazione ist Ottone's Part in dieser Beziehung besonders reich. So zeigt z. B. auch die Stelle „dormon profondamente i suoi custodi“ (S. 20) eine meisterhafte Verwirklichung des Satzes: dormon = Prädikat, ruhige Tonwiederholung — profondamente = attributive Bestimmung, rhythmische Figur in die Tiefe — i suoi custodi = Subjekt, Ornament und Kadenz. In ähnlicher Weise sind die Stellen „io di credula speme il seme sparsi“ (S. 21) und „Tempestò di ruine il mio raccolto“ (S. 22) vom Satzbau her gegliedert.

¹²³) Vgl. hier S. 40.

Bei der Stelle „Sia maledetto Amor, Poppea, Nerone e Roma e la milizia“ (S. 23/24) wird der Fluch „sia maledetto Amor“ zu einem Motiv zusammengefaßt und zweimal sequenzartig wiederholt. Erst dann erfolgt die Aufzählung des Übrigen. Monteverdi behält hier nicht das erste Sequenzmotiv bei und unterlegt ihm mehrere Glieder der Aufzählung, sondern er verwendet ein neues, nun natürlich kürzeres Sequenzmotiv für je ein Glied der Aufzählung. Auch hier also ist die Gliederung des gesprochenen Satzes für die musikalische Verwirklichung maßgebend. Auf die Bedeutung der Sequenz nicht nur in der Instrumentalmusik, sondern auch in den vokalen Partien der venezianischen Oper hat Wellesz in vielen Beispielen hingewiesen. Zusammenfassend sagt er: „Diese Durchsetzung des Rezitativs mit Sequenzen, welche den Sinn haben, eine gewisse formale Symmetrie zum Zwecke der Steigerung in den freizügigen Gang des Rezitativs einzuführen, ist eine Folge der stärkeren Heranziehung rein instrumentaler Technik¹²⁴).“ Das ist sicherlich richtig, wenn ich die Sequenz auch weniger als Steigerungs- denn als Gliederungsmittel ansprechen möchte.

Am Anfang von I, 5 (S. 49) erweitert Monteverdi den Busenelloschen Text durch Wortwiederholungen: Disprezzata Regina — Regina — Regina disprezzata — disprezzata Regina del monarca Romano — afflitta, afflitta — afflitta moglie. Durch diese Gliederung erhält die Stelle viel mehr Beleuchtungen als in dem kurzen Busenelloschen Anruf. Beim ersten Glied liegt der Akzent auf dem „disprezzata“: verachtet! Das zweite Glied betont, daß es sich bei dieser Verachteten um eine Königin handelt. Das dritte Glied faßt die beiden ersten zusammen: „*Regina* disprezzata“. Das vierte Glied bringt die nähere Bestimmung: „Disprezzata Regina del monarca Romano“. Soweit geht der objektive Tatbestand. Nun kommt der subjektive Ausbruch: betrübtes Weib! Das fünfte Glied bringt das Adjektiv „*afflitta*“ in affektvoller Wiederholung, und erst das sechste bringt seine Zusammenfassung mit dem Substantiv „*moglie*“.

Schon diese Gliederung des Satzes verrät den Dramatiker. Bewundernswert aber ist es, wie der Musiker diese Gliederung nachvollzieht. Die drei ersten Glieder bauen sich auf den Dreiklangstönen e'—a'—c" bei liegenbleibendem Baß A auf. Das 4. Glied beginnt noch eine Dreiklangsstufe höher (e"), um dann zum h' herabzusinken und zum c" zu kadenzieren. Blieben diese vier Glieder — in denen gleichsam vom objektiven Tatbestand die Rede ist — innerhalb des a-Dreiklangs, so folgt nun im fünften Glied der subjektive Ausbruch „*afflitta*“ zum absteigenden Baß mit Septimendissonanzen in der Singstimme. Das zweite „*afflitta*“ versieht Monteverdi durch die Verbreiterung mit Nachdruck, wodurch sich ein analoger Akzent zu dem ebenfalls breiten sechsten Glied ergibt. Bei diesem sechsten Glied trägt „*moglie*“ den Hauptakzent. „*Afflitta*“ verflüchtigt sich zu drei Achteln, während „*moglie*“ auf den

¹²⁴) Cavalli, S. 20.

langen Septimenvorhalt fällt. Damit verwandelt sich die zunächst auf „Regina“ rückbezogene prädikative Färbung des alleinstehenden „afflitta“ zum vorwärts weisenden Attribut des „moglie“. Diese musikalische Interpretation der Doppelbezogenheit des „afflitta“ verrät ein sensibles Gefühl für die Sprachstruktur. „Afflitta moglie“ ist also im Gegensatz zu Busenellos Libretto isoliert und verlangt mit viel stärkerer Notwendigkeit als das Libretto die Begründung durch die folgende Entfaltung des Monologs. Um die innere Notwendigkeit dieser folgenden Entfaltung auch musikalisch zu begründen, gibt Monteverdi der Kadenz auf E (50; 1, 2) keinen Abschlußcharakter. Die Singstimme (moglie) endet schon über dem vorletzten Ton der Kadenz (F) und vollzieht keinen Schritt zum abschließenden E-Klang:



So bleibt der Schluß offen und hat gleichsam den Charakter eines Doppelpunktes. Wir sehen also, wie Monteverdi an dieser Stelle zuerst eine sprachliche Gliederung der einfachen Textworte herstellt und diese dann musikalisch verwirklicht. Daß dies Verfahren durchaus nicht selbstverständlich ist, kann der Vergleich mit einer ähnlichen Lamentostelle, aus Stefano Landis San Alessio, zeigen. I, 5 dieses Werkes¹²⁵), „Amara invida notte“, ist eine Szene, der ein gesteigerter Affekt durchaus nicht abgestritten werden kann. Auch harmonisch begegnen ähnliche Phänomene wie bei Monteverdi. Trotzdem fehlt jegliche musikalisch sinnfällige Gliederung des Satzes, die Gesangslinie läuft von Anfang bis Ende durch.

Auch die grotesken Szenen der komischen Personen entbehren nicht dieser musikalischen Gestaltung von der Satzgliederung her. Verhältnismäßig einfach, aber sehr sinnfällig ist z. B. die kleine Stelle der Nutrice „Chi ti punge nel senso pungilo nell'honore“ (S. 59) gebaut. Die beiden Glieder der Sentenz sind scharf voneinander abgehoben: *chi ti punge nel senso* = tonal und rhythmisch ruhige Bewegung der Singstimme, liegenbleibender Baß; *pungilo nell'honore* = rhythmisch bewegte abstürzende Figur der Singstimme, kadenzierender Baß. Eine differenziertere Gliederung zeigt die Stelle „Madama“ (S. 65): *Madama* = Anrede, liegender Baß, Terzbewegung der Singstimme; *con tua pace* = Einschub, homophone absteigende Bewegung in Singstimme und Baß; *io io* = Subjekt (grotesk wiederholt), Achtel der Singstimme, I-V-Kadenz im Baß, unterbrechende Pausen; *vo' sfogar la stizza* = Prädikat und Objekt, Kanzonettensechzehntel mit Concitato-Einschlag, Imitation im Baß. Diese Stelle können wir mit einer Szene aus der Komödie *Dal Male il Bene* (Rom 1654) von Abbatini und Marazzoli vergleichen. Der Schluß von III, 9 „Signora con le buone“¹²⁶) bringt zwar Pausen zwischen

¹²⁵) Goldschmidt: Studien I, S. 214.

¹²⁶) Goldschmidt: Studien I, S. 340.

den Satzteilen, aber keine eigenständig musikalische Gliederung im Sinne syntaktischer Sprachdeutung, wie sie den Satz des Monteverdischen Musiktheaters charakterisiert. Bei Monteverdi erhalten oft gerade die Pausen über die Funktion der Gliedertrennung hinaus den Sinn innerer Gliederung, indem sie das Hauptglied eines Satzes, die Pointe, vorbereiten. Einige Beispiele hierfür seien genannt: „Del senato e del popolo — non curo“ (S. 78), „Più muti che farai — più parleranno“ (S. 78) und „Sarà sempre più giusto — il più potente“ (S. 79).

Oft geht Monteverdi in seinem Bestreben, den Satz plastisch zu gliedern, so weit, daß er die Bewegungsart ändert. Als Beispiel greife ich die Stelle „e di mia man travestirti io voglio“ (S. 179) heraus. „E di mia man“ unterlegt er einem tanzliedhaften Dreierhythmus. Dann geht er in die gerade Bewegung über, bringt „travestirti“ als abruptes Überraschungsmotiv in Sechzehnteln und Achteln und schließt kadenzierend mit der breiten Verzierung auf „io voglio“, das die Hauptsache des Satzes bringt: Drusillas Einwilligung in die Verkleidung. Vergleichen wir diese Stelle etwa mit den inhaltlich ähnlichen Takten „Cangerò vesti“ aus II, 4 des Alessio von Landi¹²⁷), so sehen wir auch hier einen fundamentalen Unterschied beider Musiker in der musikalischen Verwirklichung des Satzes, der bei Landi ohne Haltungsunterschied durchkomponiert ist.

Wechsel der Bewegungsart innerhalb der kleinen musikalischen Einheiten findet sich im Orfeo noch nicht. Zuerst erscheint er wohl innerhalb des dramatischen Werkes mit dem Ballo delle Ingrate. Fassen wir die erste auftretende Stelle (VIII, 322) ins Auge, so zeigt sich sofort, daß dies Mittel bei Monteverdi mit der neuen körperhaft-dramatischen Haltung zusammenhängt. Der Satz heißt: „invan gentil guerriero move in campo d'honor leggiadro e fiero“. Adverb und Subjekt „invan gentil guerriero“ stehen in C-Bewegung, doch bei dem Prädikat geht Monteverdi in Dreierbewegung über, die er bis zum Schluß des Satzes beibehält. Die Dreiklangsmelodik der ganzen Stelle ist eine madrigaleske Figur auf das Stichwort „guerriero“, wie wir sie gerade im VIII. Madrigalband sehr häufig finden. Doch sie ist nicht das Bezeichnende, sondern der Wechsel der Bewegungsart, sowie die schöne Schlußgeste: das Abbrechen der Dreiklangsmelodik und das stufenweise Heruntergehen zu dem attributiven „leggiadro e fiero“. Mit Recht bezweifelt A. A. Abert (S. 33), daß gerade eine solche Stelle bereits 1608 entstanden ist.

Als letztes Beispiel für Monteverdis Satzgestaltung sei auf den Anfang von III, 7 (S. 229) hingewiesen, der in seiner musikalischen Struktur dem oben beschriebenen Anfang von I, 5 (S. 49/50) verwandt ist. „A Dio Roma“ und „A Dio patria“ sagen inhaltlich das Gleiche. Monteverdi unterlegt also beides konsequenterweise der gleichen Musik, d. h. eigentlich nur dem einen Ton a in Singstimme und Baß. Mit dem Gedanken an die ebenso zu verlassenden Freunde wird dieser starre Tonraum aufgegeben: „amici a Dio“ bringt

¹²⁷) Goldschmidt: Studien I, S. 225.

stufenweise Aufwärtsbewegung und Halbkadenz. Mit dieser gewiß nicht raffinierten, aber eben doch sehr plastischen Gliederung vergleiche man die Abschiedsszene aus Landis Alessio II, 3¹²⁸). Für alle Glieder der Aufzählung steht hier nur die Dreiklangsfigur zur Verfügung, die lediglich die Lage wechselt, während der Baß überhaupt völlig ruhen bleibt.

c) Die eigenständig musikalische Gebärde

Es könnte nach dem Gesagten nun den Anschein haben, daß Monteverdis dramatischer Gesang sich darauf beschränkt, den Sprachsatz musikalisch zu interpretieren, differenzieren, aber doch letzten Endes lediglich nachzuvollziehen. In Wirklichkeit geht er aber oft darüber hinaus, um zu einer ganz eigenständig musikalischen Gebärde vorzustoßen. Eine Stelle dieser Art ist der Abschnitt „disusata“ (S. 3). Es hätte hier nahegelegen, die kurzen Glieder:

Disusata, disprezzata,
Abborita, malgradita

musikalisch ebenfalls einheitlich kurz nachzuvollziehen. Monteverdis Musik gliedert aber die ganze Stelle symmetrisch:

| | | | |
|-----|---------------------------------|---|---------------|
| A 1 | disusata | } | |
| A 2 | disprezzata | } | Lange Glieder |
| B 1 | abborita | } | |
| B 2 | malgradita | } | Kurze Glieder |
| C | et in mio paragon sempre sempre | } | |
| D | sempre sempre schernita | } | Lange Glieder |

A1 bringt ein auf- und abwärts schwingendes Motiv, das in A2 — sequenzartig verrückt — wiederholt wird. B 1 und B 2 stehen ebenfalls in Sequenzverhältnis, aber es handelt sich bei ihnen um ein kürzeres und absteigendes Motiv. Mit C und D wird die Sequenz aufgegeben, es sind wieder zwei längere Glieder, die in ihrem Bewegungsansatz entgegengesetzt sind. Die gewollte Symmetrie dieser Anlage und die Gegensätzlichkeit ihrer Glieder ist nicht mehr lediglich von der musikalischen Verwirklichung des Satzbaues her zu verstehen. Es liegt eine eigengesetzliche musikalische Anlage vor. Die Verschiedenheit der Glieder zeigt aber, daß es sich um eine musikalisch-dramatische Anlage handelt. Nachdem Monteverdis Musik in der Verwirklichung des Wortes, des Satzbaus dramatisch geworden ist, kann sie nun in solchen Stücken diese Dramatik als Musik unmittelbar verwirklichen, ohne dabei im einzelnen unbedingt an das Wort gebunden zu sein.

Als Beispiel einer eigenständigen musikdramatischen Anlage kann ferner die Stelle „Se tu non dai soccorso“ (S. 70/71) genannt werden. Monteverdi

¹²⁸) Goldschmidt: Studien I, S. 224.

bringt hier gegenüber dem Libretto zahlreiche Wortwiederholungen an und erhält so auch die Möglichkeit zu einer eigengesetzlich musikalischen Anlage:

- A Se tu non dai soccorso alla = Parlando auf einem Ton
 - B nostra Regina — in fede in fede mia — in fede mia = dreimal ein rezi-tatives Motiv auf den Dreiklangsstufen h', d'' und g'
 - C che vò accenderti il foco dreimal = aufsteigendes Kanzonettenmotiv von der Länge eines Taktes, im Quintenzirkel sequenziert, Imitation im Baß
 - D e nella barba — e nella barba — e nella barba — e nella libreria = ab-steigendes Kanzonettenmotiv von der Länge eines halben Taktes, frei sequenziert mit Abschlußkadenz auf G, im Baß weiterhin das Imitations-motiv aus Teil C
- B1 in fede mia dreimal = annähernd gleiche Musik wie Teil B.

Als ein letztes Beispiel dieser Art sei noch die Stelle „Tu mi sforzi“ (S. 80/81) genannt. Auch hier schafft Monteverdi durch Wiederholungen im Busenelloschen Text die Voraussetzung zu einer größeren Gliederung. Nach dem dreimaligen, in Dreiklangsstufen aufsteigenden und durch Pausen unterbrochenen Anruf „Tu“ entstehen durch die Wiederholungen jeweils Motiv-paare: mi sforzi allo sdegno — mi sforzi allo sdegno = Dreiklangsfiguren in Achteln und Sechzehnteln über liegendem Baß; allo sdegno allo sdegno — allo sdegno allo sdegno = concitato genere in Singstimme und Baß, das zweite Glied in der Singstimme eine Dreiklangsstufe höher; al tuo dispetto e del popolo in onta — e del senato e d'Ottavia e del cielo e dell'abisso = in Sequenzen aufsteigendes Quartmotiv, Baß imitierend; siansi giuste od ingiuste — siansi giuste od ingiuste le mie voglie = neues Sequenzmotiv, Baß imitierend. In der scharf akzentuierten, raketenförmig aufsteigenden Schluß-gruppe „hoggi hoggi hoggi Poppea sarà mia moglie sarà mia moglie sarà . . .“ stürmt die konzentrierte Energie ihrem Höhepunkt g'' auf „sarà“ zu, die Pause vertritt den spannungsgeladenen Doppelpunkt: „sie wird sein . . .“: mia moglie = Zurücknahme des Affektes und Schlußkadenz.

Wir haben gesehen, wie Monteverdi in solchen Stücken durch architekto-nisch gegliederte kleine gegensätzliche Gruppen eine musikdramatische An-lage schafft, durch die die Musik unmittelbar selbst einen dramatischen Zug bekommt, die Dramatik gleichsam in sich selbst hineinnimmt, ohne daß diese durch Nachvollziehen des Einzelwortes oder des Satzbaues erst ent-stünde. Es handelt sich hier um die musikdramatisch eigenständige Gesangs-gebärde Monteverdis. Da diese nicht mehr unmittelbar vom Text her ver-ständlich und auf den Text hin deutbar ist, sehen wir in ihr eine neue Stufe der Musikdramatik gegenüber allen vorangehenden Opern einschließlich des Orfeo. Aber auch bei den Nachfolgern Monteverdis finden wir diese Ge-bärde nicht, denn sie verwenden nicht mehr die kleinen plastischen, gegen-sätzlichen Gruppen, sondern benutzen Monteverdis Errungenschaften, seine

dramatische Musiksprache aus instrumentalem Geist, um die Oper im Sinne weniger, durchgängiger Affekttypen völlig zu instrumentalisieren. So entsteht die konzertierende Oper des 17. und 18. Jahrhunderts, die im strengen Sinn schon wieder kein Theater mehr ist, so wie es die Werke vor der *Incoronazione* noch nicht waren. Was aber ist das Theatermäßige an der Musiksprache der *Incoronazione*? Daß sie den handelnden Menschen nicht nur als Affekträger, sondern in seiner affektvollen *Gebärde*, als Gestenträger auf die Bühne bringt. Und weil sie nicht nur die im Libretto eingefangene Sprachgestik nachvollzieht — dann wäre sie nur musikalisiertes Sprechtheater —, sondern eine eigene dramatische Gestik in der Musik selbst verwirklicht, ist sie *Musiktheater*. Wenn wir die Dinge so sehen, kann es gar keine Frage sein, daß für die gesamt-künstlerische Verwirklichung der *Incoronazione* die der Musik entsprechende Gebärde des Sängers und Darstellers unerlässlich ist.

Innerhalb der Monteverdischen Gestik wollen wir uns nun zum Schluß einer Gebärde zuwenden, die so häufig wiederkehrt, daß ich nicht anstehe, sie als die typische Gebärde des Musikdramatikers Monteverdi anzusprechen. Es handelt sich dabei um das mehrmalige Anlaufen eines Motives, oft in Sequenzen, dem eine entgegengesetzte und gleichsam das Vorhergehende zusammenfassende Schlußgebärde folgt. Diese Anlage hängt oft mit dem Satzbau zusammen, löst sich aber dann in der Mehrzahl der Fälle von ihm, um ihre eigengesetzlich musikalische Gestalt anzunehmen. Mit dem Satzbau verbunden ist sie noch bei den beiden letzten Stellen „Se protetto non è da la fortuna“ (S. 5). Die Komposition gliedert die Stelle in Prädikat und attributive Bestimmung. Da aber Monteverdi an beiden Stellen zweimal das „non è“ wiederholt, kommt er zu dem, was ich die typische Gebärde nenne:

Der Gegensatz von Anlaufmotiv und Schlußwendung wird besonders beim zweiten Mal deutlich, wo das Anlaufmotiv auf dem d'' verharret und die Schlußwendung absteigend kadenziert. Eng mit dem Satzbau verbunden ist auch die Stelle „e in grembo di Poppea dorme Nerone“ (S. 19), bei der Monteverdi durch die Wiederholung des „e in grembo di Poppea“ zu der

typischen Gebärde kommt. Die Stelle „Io son quell'Ottone che ti seguì“ etc. (S. 20) haben wir bereits betrachtet¹²⁹⁾. Auch hier handelt es sich um dreimaligen Anlauf und zurücknehmende Schlußgebärde. An der Stelle „e tu che sei l'incarnato mio sole, la mia palpabil luce, e l'amoroso di — de la mia vita“ (S. 29/30) entsteht die typische Gebärde aus der Aufzählung des Satzes. Besonders schön ist die Vorbereitung der Schlußwendung durch den Hochtön d' am Schluß des letzten Anlaufmotives.

Auf S. 31 läßt Monteverdi im Gegensatz zum Busenelloschen Libretto *Poppea* zweimal zwei Worte von Nerones Satz „In sin ch'Ottavia non rimane esclusa“ vorwegnehmen. So entsteht zweimal die typische Gebärde: Sequenzen — Kadenz. Auch die Stelle „Vanne ben mio“ (S. 31) wird durch Wortwiederholung zu der typischen Gebärde erweitert: zweimal „vanne vanne ben mio ben mio“ = Pendeln des Basses auf *gis* und *a* — „vanne ben mio“ = Schlußkadenz. Dem Satzbau folgen ferner die Stellen „si vendica, si vendica — col ferro e con la morte“ (S. 59) und „si divertisca, si divertisca, si divertisca — se divertir si può“ (S. 70).

Die Stelle „del navigar verso l'Olimpo“ (S. 6/7) dagegen ist völlig unabhängig vom Satzbau:



Hier ist das erste Anlaufmotiv noch Verzierung von „navigar“, das zweite fällt auf „ver...“, und die Schlußwendung schließt sich unmittelbar daran an, fällt also mitten in ein Wort hinein. Das Verständnis dieser typischen Gebärde scheint mir wichtiger zu sein als die Feststellung der wortdeutenden Figur auf „verso“.

Bei der Stelle „Ah, ah — so ben io...“ (S. 12/13) liegt der Gegensatz von Anlaufmotiven und Schlußwendung nicht nur im Wechsel der Bewegungsart, sondern ebenso in der tonalen Gestalt: Aufwärtsschwingen des Anlaufmotives „Ah“, Abwärtsbewegung der Schlußwendung „so ben io che sta il mio sol qui dentro“. Am Schluß von I, 1 haben wir die typische Gebärde gleich zweimal (S. 21): *io, di credula speme — il seme sparsi; l'aria, l'aria — e'l cielo a danni miei rivolto*. Im ersten Fall liegt die Gegensätzlichkeit von Anlaufmotiv und Schlußwendung in der weiblichen (*io, speme*) und männlichen Endung $\downarrow \uparrow \downarrow$, im zweiten Fall in der tonalen und rhythmischen Gestalt. *sparsi* $\downarrow \uparrow \downarrow$

Die Stelle „ei se ne ride“ (S. 25) ist wieder eine wortdeutende Figur. Aber

¹²⁹⁾ Vgl. hier S. 126.

nicht die Koloratur ist das besondere, sondern der dreimalige Anlauf und die zusammenfassende und sich gleichsam verbeugende Schlußwendung:



Wir sehen hier, daß auch die Sequenzen einer Koloratur die typische Gebärde bewirken können. Dies zeigen ferner die Stellen „il riso“ (S. 68):



„provvede“ (S. 189):



und „consumò“ (S. 236/237):



Die Arie „Signor sempre mi vedi“ haben wir ausführlich betrachtet¹³⁰). Bei dem zweimaligen „non posso, non posso, non posso da tuoi lumi — esser mirata“ (S. 34) handelt es sich um die typische Gebärde. Ebenfalls eingehend behandelt haben wir die Szene I, 4¹³¹). Bei ihren mehrmals wiederkehrenden Stellen „per me guerreggia Amor e la fortuna“ (S. 40/41, 43, 48) finden wir die typische Gebärde: mehrfacher Anlauf des Dreiklangmotives „per me guerreggia Amor“ und zusammenfassende Schlußwendung „e la fortuna“. Ebenso, nur ohne den metrischen Gegensatz, ist die Stelle „Non temo non temo no, non temo non temo no — di noia alcuna“ (S. 48) gebaut.

Die Stelle „Se tu non dai soccorso“ (S. 70/71) haben wir schon berührt¹³²). Anfang und Schluß sind typische Gebärden, wobei der charakteristische Quintsprung nach unten die Schlußwendung anzeigt.

¹³⁰) Vgl. hier S. 72 ff.

¹³¹) Vgl. hier S. 93 ff.

¹³²) Vgl. hier S. 140 f.

Weitere Stellen mit der typischen Gebärde: *che minacciano te, che minacciano te — d'alte ruine* (S. 73); *e di sposar, e di sposar, e di sposar — Poppea* (S. 75); *io voglio, io voglio, voglio — a modo mio* (S. 77); *La forza la forza, la forza la forza — è legge in pace* (S. 79); *Più cari cari, più cari cari — i più mordaci* (S. 84); *che il tuo scettro, il tuo scettro — dipenda sol da lui* (S. 92); *di mie morte speranze, di mie morte speranze — è sepoltura* (S. 102); *e solo, solo, tuo sarò — Drusilla mia* (S. 109); *i miracoli tuoi, i miracoli tuoi — credi a te stessa* (S. 113); *e tratta solo, o violenza — o morte* (S. 120/121); *hor dammi aita, dammi aita — dammi dammi aita* (S. 156); *che uccida, che uccida — che uccida chi?* (S. 158); *Poppea, Poppea — che uccida Poppea?* (S. 158); *Se tu non m'ubbidisci, se tu non m'ubbidisci — t'accuserò* (S. 163); *e pur vedete, e pur vedete, e pur vedete, e pur vedete — addormentato il sole* (S. 187); *ma onnipotente, ma onnipotente — ma onnipotente* (S. 191); *provi provi costei, mille morti hoggi mai — mille ruine* (S. 208); *la tua costanza, la tua costanza — un adorabil mostro* (S. 214); *le virtù di costei saran ricchezze e gloria, le virtù di costei saran ricchezze e gloria — ai giorni miei* (S. 215); *e morendo e vivendo, e morendo e vivendo — ogn'hor t'adoro* (S. 218); *In parola regal, in parola regal — te n'assicuro* (S. 221); *che mi trafisse, che mi trafisse — ohimè* (S. 223); *ma ogn'un così m'adula, credendo guadagnarmi — per interceder grazia di Poppea* (S. 227/228); *e morirò, e morirò, e morirò — matrona* (S. 228); *A, A, A — A Dio Roma; a, a — a Dio patria; a, amici, amici — a Dio* (S. 229); *Ascendi, ascendi — o mia diletta* (S. 232); *Giove nel tuo bel volto, Giove nel tuo bel volto — stillò stillò le stelle* (S. 236); *a divenir, a divenir, — a divenir beato* (S. 239); *a te l'Asia a te l'Affrica s'aterra s'aterra, a te l'Europa a te l'Europa e'l mar che cinge e serra — quest'imperio felice* (S. 241); *imperial, imperial, imperial — corona* (S. 242).

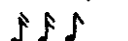
An der Stelle „Le tempeste del cor“ (S. 114) erscheinen zwei typische Gebärden hintereinander:

Le tempeste del cor le tem-
 peste del cor tutte tranquil-la
 d'altr'Otton non sarà, d'altr'Otton non sarà
 che di Drusilla.

4#

Beim ersten Mal besteht das Anlaufmotiv nur aus den beiden Tönen des Terzsprungs und wird ungeachtet der Wortbetonung hinaufsequenziert.

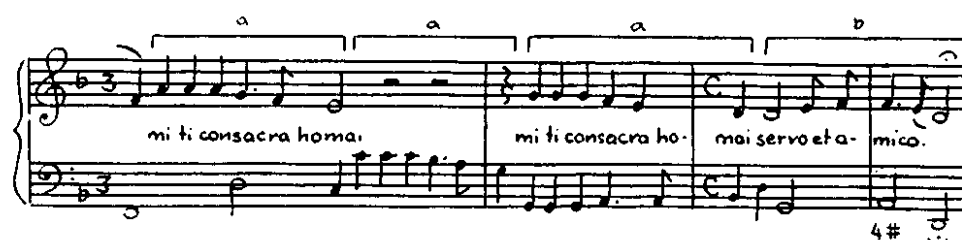
Selbst in dem leichten Scherzo musicale „Sento un certo non so che“ (S. 135) finden wir bei den tändelnden Worten „Ti farei, ti direi, ti direi — ti farei“ (S. 135 und 136) die typische Gebärde: dreimaliges Anlaufmotiv und zusammenfassende Schlußwendung. Wie wir schon bei der Betrachtung

des Scherzos „Maledetto“ sahen¹³³⁾, unterscheiden gerade solche Gesten Monteverdi von seinen Zeitgenossen und machen noch die leichtesten Stückchen kunstvoll. Wir können auch hier zum Vergleich ein Stück ähnlichen Charakters aus Landis Alessio I, 3¹³⁴⁾ anführen, wo der Refrain „diridi“ nur aus dem rhythmischen Motiv  besteht.

Manchmal liegt die Gegensätzlichkeit von Anlaufmotiv und Schlußwendung in ganz kleinen Nuancen, wie z. B. in dem verminderten Quintsprung nach den vorhergehenden reinen Intervallen bei der Stelle „Poppea Poppea t'uccido, Amor rispetto a Dio — a Dio“ (S. 195).

Bei der Stelle „anzi beato, anzi beato — anzi beato“ (S. 215) entsteht die zusammenfassende Schlußwendung einfach durch Vergrößerung des Anlaufmotives, das in der kadenzierenden Schlußwendung durch die Führung des Basses auch noch einen charakteristischen Quartvorhalt erhält, der ihm einen neuen Charakter gibt.

An der Stelle „mi ti consacra homai“ (S. 110) beteiligt sich der imitierende Baß an der typischen Gebärde:



Die Stelle „In braccio di Poppea tu dimori“ (S. 51/52) besteht aus zwei sich verschränkenden typischen Gebärden. Die Schlußwendung der zweiten (felice e godi) faßt die beiden vorhergehenden Impulse im Baß zusammen¹³⁵⁾:



133) Vgl. hier S. 32 ff.

134) s. Goldschmidt: Studien I, S. 210—212.

135) Vgl. hier S. 68.

An der Stelle „Destin se stai ...“ (S. 52/53) haben wir viermal die typische Gebärde hintereinander, zum Teil in Verschränkung:

De-stin destin se stai là su Giove ascolta mi tu se per punir Ne- rone ful - - mini, ful - - mini, ful - -

- - mini, fulmini fulmini tu non ha - - - i d'impaten- - za fucoso d'ingiusti- zia l'in- colpo Ah! trapasso trop

Weitere Verschränkungen finden wir an den Stellen „scegli alcun“ (S. 55):

scegli al- cun sceglialcun sceglialcun che di te degno d'ab- dob- - brac- ciar

d'abbracciarti si con- tenti

„Amor che move il sol“ (S. 190):

che mo- veil sol - - e l'altre e l'altre e l'altre e l'al- tre stel- le

„Dono alla mia fortuna“ (S. 216):

Dono alla mia fortuna tutto ciò che mi die- de dono alla mia fortuna tutto ciò che mi diede purchè tu ri-co-

nasca in cordi donna una co- stan- te fe- de.

Die Schlußwendung der zweiten Gebärde besteht in der feinen Nuance, daß „costante“ im Gegensatz zu „riconosca“ und „donna“ die Tonhöhe der Anfangstöne des Motivs behält und erst dadurch die abschließende Wendung c—h—a ermöglicht. Zwei Stellen mit der typischen Gebärde verschränken sich bei „in te perduta“ (S. 225):

The image shows a musical score for the phrase "in te perduta". It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The vocal line has lyrics: "in te per- duta in te perduta in te per- duta mi - - tro - - o - - ve - rò." The piano accompaniment has lyrics: "- pre in te perduta in te per- duta mi - - tro - - o - - ve - rò." Above the score, there are annotations: "a1" above the first three measures, "a2" above the next four measures, "b1" above the fifth measure, and "b2" above the last two measures. The time signature is 3/4, indicated by a "3" in a circle.

Bei der zweiten fällt die Schlußwendung mitten in das Wort „troverò“. Man kann bei allen diesen Beispielen beobachten, daß die Anlaufmotive etwas Offenes, Vorwärtsweisendes haben. Sie bewegen sich oft in Sequenzen, ihre harmonischen Kadenzierungen haben keine nachdrückliche Abschlußwirkung. Dagegen bringen die Schlußwendungen harmonisch die nachdrücklichen Abschlußkadenzen, wozu sich in der Singstimme bestimmte Schlußklauseln bilden, die wohl auf die alten Klauseltypen zurückgehen. So bemerken wir häufig die alte Tenorklausel, z. B. bei beiden Schlußwendungen (b) des Beispiels „Se protetto non é“ (S. 142 dieser Arbeit). Die typische Gebärde entsteht aber erst durch die Erweiterung dieser alten Klausel durch die Stufenfolge 4—3—2—1 bzw. 6—5—4—3—2—1. Ein anderes Beispiel der Tenorklausel ist „verso l’Olimpo“ (hier S. 143). Hier wird ihr vorletzter Ton d durch die vorangehenden Töne c und e gleichsam eingekreist und dadurch mit Nachdruck versehen. Ein ähnlicher Fall von Einkreisung des vorletzten Tones liegt bei „ei se ne ride“ (hier S. 144) vor. Schon aus diesen Beispielen ersehen wir, daß die alte Tenorklausel nicht mehr an die ursprüngliche Stimmlage gebunden ist.

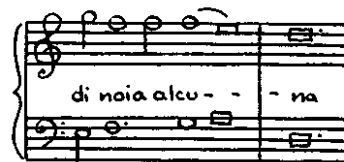
Eine Variante der Tenorklausel haben wir bei „e consumò l’idee“ (hier S. 144), wo die Klausel vor Abschluß der Kadenz vorweggenommen wird. Auch dies ist eine in der Zeit gebräuchliche Wendung, wozu man die Stelle „Io non la riguardassi“ aus Domenico Bellis Orfeo dolente¹³⁶⁾ vergleichen möge. Diese Möglichkeit der Vorwegnahme ist noch weiter getrieben bei „dorme Nerone“ (S. 19):

The image shows a musical score for the phrase "dorme Nerone". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "dorme Nerone". The piano accompaniment has the lyrics "dorme Nerone". The time signature is 3/4. The final note of the vocal line is missing, indicated by a fermata over the final note.

Hier fällt der vorletzte Klauselton (e) ganz fort. Auch dafür gibt es viele Beispiele aus der Musik der Zeit. Ich verweise lediglich auf den Schluß des

¹³⁶⁾ Riemann: Handbuch, S. 214.

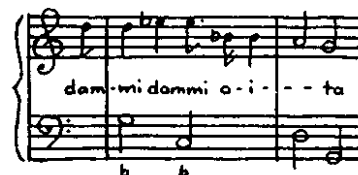
Combattimento und die Stelle „e poi fuggite“ aus Carissimis Kantate „Speranze, non partite“¹³⁷⁾. Oft ist die Abschlußwirkung der Tenorklausel dadurch unterstrichen, daß diese mit dem Quartsextakkord verbunden wird, z. B. bei „Vanne ben mio“ (hier S. 121), „mi ti consacra . . .“ (hier S. 146) und „fortuna“ (S. 48; 4, 3). Der Quartsextakkord erscheint also in Moll und Dur. Eine Variante von ihm besteht darin, daß nicht nur die Singstimme den Vorhalt zur zweiten Stufe, sondern auch der Baß einen unteren Vorhalt zur fünften Stufe bringt, was sich meistens aus der durchlaufenden Stimmführung ergibt, wie z. B. bei „alcuna“ (S. 48; 3, 1):



Eine solche Septdissonanz kann auch dadurch eintreten, daß die Subdominante als Wechselton im Baß erscheint, z. B. bei „Poppea“ (S. 75; 1, 4):



Die Septdissonanz kann auch dadurch entstehen, daß die Singstimme ihren Beitrag zum Quartsextakkord gleichsam zu früh bringt, während der Baß unbeirrt und gleichmäßig kadenziert. Eine solche Stelle bemerken wir bei „dammi aita“ (S. 156; 4, 1):



Die reine Altklausel kommt höchst selten vor. Bei der Stelle „costante e forte“ (S. 73; 4, 2):



ist sie aus der Figur des liegenbleibenden Tones in der Singstimme zu erklären. Bei der Stelle „quell’Ottone che t’adorò“ (hier S. 126) wird sie durch den Septvorhalt ausdrucksmäßig akzentuiert. Bei der Stelle „l’imperatrice“ (S. 114; 1, 4) verliert sie durch den Schluß auf der Terz ihren eigentlichen Charakter.

¹³⁷⁾ Riemann: Handbuch, S. 218.

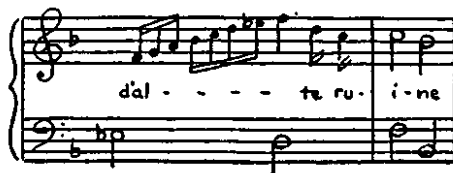
Etwas häufiger finden wir die Diskantklausel. Ich verweise lediglich auf das „casi“ der 1. Gerüst-Strophe aus II, 13 (hier S. 113). Eine Variante der Diskantklausel finden wir an den Stellen „gli spirti a te“ (S. 21; 2, 1):



und „di credula speme“ (S. 21; 4, 2). Hier scheint noch die alte Unterterzklausel wirksam zu sein.

Die Baßklausel ist als einzige noch an ihre ursprüngliche Stimmlage gebunden. Ich nenne die Stellen „esce la morte“ (S. 119; 1, 1) und „il ser-vaggio“ (S. 61/62).

Die weitaus wichtigste Klausel ist die Tenorklausel. In sie münden die meisten der galant hingeworfenen Phrasenschlüsse der typischen Gebärde, z. B. „d’alte ruine“ (S. 73; 1, 2):



Charakteristisch ist auch das Berühren der sechsten Stufe vor dem fallenden Schluß, z. B. bei „da la fortuna“ (hier S. 142) und „e di sposar Poppea“ (hier S. 149). Eine ähnliche Wendung finden wir in Verdis Falstaff:



Der innere Zusammenhang der Musiksprache des späten Verdi mit der Haltung der Incoronazione soll im folgenden Kapitel angedeutet werden.

Ebenso häufig wird die Tenorklausel durch einen Sprung von der fünften Stufe erreicht, z. B. bei „i precipizi tuoi“ (S. 42; 2, 1) und „verso l’Olimpo“ (hier S. 143). Während sich die Beispiele für diese Arten auch in früheren Werken Monteverdis finden lassen, gehört der Sprung aus der kleinen Sext in die Tenorklausel, d. h. der fallende Tritonus völlig der Spätzeit an. Ein besonders schlußkräftiges Beispiel hierfür wird durch die beiden „A Dio“ am Ende von I, 8 (hier S. 121) gebildet.

Fassen wir nun wieder die typische Gebärde als Ganzes ins Auge. Sie scheint etwas dem späten Monteverdi Eigenes zu sein, vor den venezianischen Opern findet sie sich kaum in dieser Ausprägung. Betrachten wir etwa eine Stelle aus dem Orfeo (XI, S. 61/62):



Sie bringt einzelne affekthaltige Glieder, die aneinandergereiht sind, aber nicht in einem dynamischen Verhältnis zueinander stehen wie die Anlaufmotive der typischen Gebärde: Ahi caso acerbo — ahi fat'empio e crudele — Ahi stelle ingiuriose. Das Schlußglied — „ahi ciel avaro“ — faßt zusammen, aber weniger im Sinn einer eigenständigen Schlußgeste, als auf Grund der satztechnisch notwendigen Kadenz, welche die Tenorklausel mit sich bringt. Selbst wenn man annehmen wollte, daß die Klausel hier zu verzieren ist, so würde die Verzierung eben doch Ornament bleiben und nicht res facta, also nicht selbständige Schlußgeste im Sinn der typischen Gebärde der Incoronazione werden. Dasselbe gilt für die Stelle „a dio terra — a dio cielo — e Sole a Dio“ des Orfeo (S. 64). Eine Stelle im Orfeo, die der typischen Gebärde sehr nahe kommt, ist das Dantezitat (S. 80):



Doch kommt auch hier noch nicht der eigentliche Eindruck eines Gestenwechsels auf, da die gravitatische Bewegung zu gleichmäßig schreitet. Bei der Stelle „Rendetemi il mio ben“ (S. 102 und 105) wirkt die Schlußwendung wieder mehr als lediglich satztechnische Notwendigkeit: Kadenz und Schlußklausel. Die gleiche Feststellung gilt für Cavallis verwandte Stelle „non mi tradir“ aus La Didone¹³⁸⁾:



Bei einer Stelle wie „Mi fan lasciar di Pindo e di Pirene“ aus Stefano Landis La morte d' Orfeo¹³⁹⁾ scheint der Schlußnachdruck lediglich durch die Notwendigkeit, nicht in zu hohe Lage zu geraten, entstanden zu sein.

¹³⁸⁾ Haas, Barock, S. 137.

¹³⁹⁾ Goldschmidt: Studien I, S. 200.

An einer anderen Stelle von Cavallis *Didone*¹⁴⁰⁾ finden wir eine Wendung, die Monteverdis typischer Gebärde nahekommmt¹⁴¹⁾:

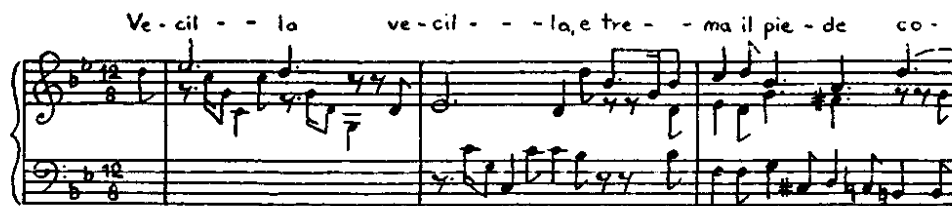


Dem Sprung von der sechsten Stufe in die Tenorklausel begegnen wir auch bei Cavalli, besonders häufig z. B. an einer Stelle aus den *Nozze di Teti e di Peleo*¹⁴²⁾.

Im späteren 17. Jahrhundert finden wir schon öfter das Prinzip der Fortspinnung als voneinander abgesetzte Gesten. Diese verflüchtigen sich auch in der späteren neapolitanischen Arie, wo kleine Glieder in tändelnder Sequenzierung aneinandergereiht werden, wie z. B. bei Alessandro Stradella¹⁴³⁾:



Auch das folgende Beispiel aus Alessandro Scarlatts *Telemaco* (1718)¹⁴⁴⁾ hat nichts mit Monteverdis typischer Gebärde zu tun:



Die Wiederholung des Anfangsmotives (*Vecilla*), das lediglich ein Anruf ohne Gestaltqualität ist, hängt mit der Vorstellung der „Devise“ zusammen, die an den Anfang eines Gesangstückes gestellt wird, bevor es in Fluß gerät.

Wir sehen somit, daß diese typische Gebärde, die nur den dramatischen Gesang des späten Monteverdi charakterisiert, spätestens in der neapolitanischen Opernarie einem neuen Prinzip aus völlig anderem Geiste Platz gemacht hat.

¹⁴⁰⁾ Kretzschmar: Venetianische Oper, S. 42.

¹⁴¹⁾ Über Cavallis dramatischen Gesang ausführlicher im 2. Band der vorliegenden Studien.

¹⁴²⁾ A. A. Abert, S. 242/243.

¹⁴³⁾ Riemann: Handbuch, S. 395.

¹⁴⁴⁾ Haas: Barock, S. 210.

V. Zusammenfassende Bemerkungen über die Incoronazione und über musikalisches Theater

Unsere Betrachtung der Incoronazione di Poppea hat ein konkretes Bild von der dramatischen Satztechnik des späten Monteverdi ergeben. Wir sind von der Instrumentalmusik der Oper ausgegangen, die in der Incoronazione nicht mehr ein Element unter vielen wie im Orfeo ist, sondern den musikalischen Satz im Ganzen bestimmt. Daher stehen die eigentlichen Instrumentalstücke der Incoronazione — für sich genommen — nicht auf so exzeptioneller Höhe wie die des Orfeo. Sie vollziehen aber — was für die dramatische Gesamtanlage wichtiger ist — die substantielle Einheit mit den entsprechenden Gesangstücken. Die ganze Oper steht also unter dem Gesetz einer einheitlichen musikalischen Sprache aus instrumentalem Geist, die das Resultat der Einschmelzung des Instrumentalen in den vokalen Satz ist. Diese Einschmelzung zeigt sich nicht nur in den instrumentalen Ordnungsgerüsten, wie Ostinati, gehenden Bässen etc., von denen sich der Gesang abhebt. Sie zeigt sich ebenso in dem gestischen Gesang selbst. Wir hatten mehrfach Gelegenheit zu dem Hinweis, daß sich seine Gebärden aus instrumentalen Spielfiguren — besonders der Violinmusik — entwickelten, und wir sahen, wie diese Figuren durch ihre Verbindung mit dem Wort mit einer vorher nicht empfundenen Bedeutung erfüllt wurden — ein Prozeß, der dann wohl wieder auf die ganze spätere Instrumentalmusik im Sinn einer Vertiefung ihrer Sprachfähigkeit einwirkt. In diesem Zusammenhang versuchten wir, Monteverdis eigenartige und wohl einmalige Position zu beleuchten, die darin besteht, daß seine Musik wohl schon instrumentalen Geistes ist, jedoch durch ihre stetige und immer wieder von Neuem vollzogene Konkretisierung im Wort einen Damm gegen die völlige Instrumentalisierung aufrichtet. Dieser Damm wird sofort nach Monteverdi eingerissen, der Tendenz zur uneingeschränkten Instrumentalisierung¹⁴⁵⁾ wird freier Lauf gelassen. Vielleicht gerade deshalb, weil ein Werk wie die Incoronazione letzten Endes gegen diese allgemeine Zeittendenz stand, konnte es in den folgenden Zeiten so schnell und gründlich vergessen werden.

Mit der Umschreibung „Musiksprache aus instrumentalem Geist“ ist Monteverdi aber zugleich gegen die ältere Vokalmusik abgegrenzt. Er befindet sich nicht mehr in ihrer Situation, die darin bestand, daß eine oder mehrere Seiten der Wort- und Verswirklichkeit — Klang, Wortgebärde als natürliche Deklamation oder auch der Inhalt — gleichsam objektiv nachvollzogen

¹⁴⁵⁾ Ich spreche hier insbesondere von der Oper, somit in erster Linie von Italien. Der deutsche Sonderfall Heinrich Schütz wird durch diese Ausführungen nicht berührt.

wurden. Monteverdi befindet sich dem Wort gegenüber schon im Zustand der Interpretation. Erfasste diese Interpretation bei den späten Madrigalisten — etwa Marenzio — und auch noch bei der frühen Monodie den Affekt eines Textes als seelische Bewegung, so tut Monteverdi in seinem Spätwerk den Schritt zur Interpretation des Textes als körperliche Bewegung und Gebärde. Dies Anliegen aber erst erfordert die gestische Beweglichkeit des Instrumentalen. Mit dieser sensiblen Interpretation des Wortaffektes als Gebärde entsteht das prägnante Motiv, das sich nach Monteverdi verselbständigt und zum Keim geschlossener Nummern wird, die rein instrumentalen Gesetzen gehorchen. Das ist die Situation der Arien eines Scarlatti, Händel, Bach, um nur die Größten zu nennen. Damit gibt der Text in den geschlossenen Nummern lediglich als Grundaffekt (oder als Inhaltssymbol bei Bach) den Anstoß zu einem — satztechnisch gesehen — eigenständigen musikalischen Gebilde. Es entsteht die Fortspinnungstechnik, die nur die Darstellung von Affektsituationen, nicht von gestischer Aktion erlaubt. Die Aktion findet im Rezitativ ein musikalisch völlig bedeutungsloses Refugium. Das Drama aber erfordert vor allem eine Musik der Aktion, nicht lediglich der Situation. Im Gegensatz zur Camerata und zum Orfeo ist daher in der *Incoronazione* nicht der Wortaffekt als seelische Emotion, sondern das konkrete Nachvollziehen des Vorgangs im Gesprochenen, mithin der Struktur des Satzes maßgebend. Aus ihm entsteht der dramatische Gesang Monteverdis. Über das Nachvollziehen des Satzbaus hinaus nimmt die Musik selbst Züge von Aktion an und gelangt zu musikdramatisch eigenständigen Gebilden. Schließlich erhält das Werk als Ganzes Tiefe, Hintergrund und Farbe durch die Anwendung mannigfacher musikalischer Techniken verschiedener historischer Provenienz, was in der Großanlage einzelner Szenen eine echte Dramatik erst ermöglicht.

Da wir die Musik der *Incoronazione* als Verwirklichung von Sprachgebärde und gestischer Aktion ansprechen, haben wir bewußt den kunstgeschichtlichen Begriff des Barock vermieden. Die Übertragung dieses Begriffes auf die Musikgeschichte findet sich bei den meisten¹⁴⁶⁾, besonders bei deutschen Musikhistorikern. Am entschiedensten hat sich dagegen Andrea della Corte¹⁴⁷⁾ gewendet: „. . . questi esteti tedeschi non precisano l'essenza

¹⁴⁶⁾ Neuere zusammenfassende Ausführungen hierüber, die im Ergebnis mehr oder weniger übereinstimmen, bei Suzanne Clercx: *Le Baroque et la Musique*, Brüssel 1948, die sich in gewisser Weise mit Theodor Kroyer (*Zwischen Renaissance und Barock*, Jahrbuch Peters 1927, S. 45 ff.) und Erich Schenk (*Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, *Z. f. Mw.* 17, 1935, S. 377 ff.) berührt, und in Friedrich Blumes Artikel „Barock“ in *MGG I*, Sp. 1275 ff. Vgl. auch Richard Haselbach: *Giovanni Battista Bassani*, Kassel / Basel 1955, S. 139 ff. (Kapitel „Barockmusik“).

¹⁴⁷⁾ *Il Barocco e la Musica*, *Rassegna musicale VI*, 1933, S. 253 und *Mélanges de Musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Paris 1933, S. 169. Vgl. auch Della Corte: *Nuovi contrasti e accordi sul barocco*, *Rassegna musicale XXII*, 1952, S. 297.

della musica che qualificano barocca, nè la ragione della qualifica. Il loro discorso astratto resta lontano della musica. Ancora una volta lo sforzo di travasare un'arte in un'altra arte riesce a un puerile riconoscimento della somiglianza fisionomica.“ Dieser Ansicht schließen sich Alfred Einstein¹⁴⁸⁾ und D. P. Walker¹⁴⁹⁾ an. Auch E. F. Kenton¹⁵⁰⁾ vertritt die Ansicht, daß „il cosiddetto Barocco“ ein „termine privo di significato in musica“ ist. Wir haben den Begriff Barock um so weniger gebraucht, als bildende Kunst und Musik verschiedenen Ursprungs sind und daher auch eine unterschiedliche Geschichte haben. Man muß aus Nietzsches Satz, daß „alle wahrhaft originale Musik Schwanengesang“ ist¹⁵¹⁾, kein Dogma machen, aber wer wollte bezweifeln, daß Monteverdis Sprachgebärde — mehr als zum Barock — zu den erregten und doch gebundenen Kompositionen der Renaissance¹⁵²⁾, vor allem aber zur dramatischen Kunst Tintoretto's¹⁵³⁾ Parallelen aufweist. Mit seinen Zeitgenossen ist er schwer vergleichbar. Von den italienischen Malern seiner Generation, die sein Alter erreichten, tritt Guido Reni heute wieder mehr in das Blickfeld des allgemeinen Interesses, aber seine Substanz ist zu schwach, seine Dynamik ebenso wie seine Inbrunst zu gewollt, als daß man ihn mit Monteverdi in einem Atem nennen könnte. Der große Bernini dagegen gehört schon einer jüngeren Generation an, wenn auch einige seiner Werke in die Periode von Monteverdis Spätoperen fallen. Aber Berninis humanistisches wie religiöses Pathos ist so unverkennbar von Rom geprägt oder hat sich Rom, es barock prägend, so unlösbar verbunden, daß man davor zurückscheut, es mit dem in so ganz anderem Klima erwachsenen Werk Monteverdis in Zusammenhang zu bringen. Wenn die römische Schule des 17. Jahrhunderts irgendwelchen Rang hätte, ließen sich von ihr aus sicherlich Verbindungslinien zu Bernini finden, der an ihrem Theater teilnahm.

¹⁴⁸⁾ Acta musicologica VII, 1935, S. 173.

¹⁴⁹⁾ Humanismus, S. 5, Anm. 1.

¹⁵⁰⁾ Nel quarto centenario della nascita di Giovanni Gabrieli, Rassegna musicale XXVIII, 1958, S. 30.

¹⁵¹⁾ Menschliches, Allzumenschliches II, 171.

¹⁵²⁾ Ich kann mich hier immerhin auf Ambros berufen, der (S. 285/286) auf seine Weise sagt, daß die Bewegung der Musik um 1600 „das genaue Gegenbild ist der um zweihundert Jahre älteren Bewegung, welche man als die ‚Renaissance‘ bezeichnet. Wie immer kömmt auch diesmal die Musik als Nachzüglerin der anderen Künste . . . Als die Musik sich endlich aufmachte, um sich der Bewegung anzuschließen, war die Jugendfrische, der erste Enthusiasmus der Renaissance lange vorbei, sie hatte ihren Höhepunkt lange hinter sich und hatte sich in der Bildnerei und Architektur bereits ins wildeste Barocco verlaufen . . . Die neue Musik begann bald nach ihrem allerersten Anlauf, welcher mitten in jener seltsam unnatürlichen Welt durch seine reinen, edlen Ziele und sein Streben nach Einfachheit und Wahrheit überrascht, allerdings wenigstens einen Reflex vom ‚Geiste der Zeit‘ zu zeigen. Aber sie steht im ganzen trotzdem den gemeißelten Virtuosenstücken, dem Spiel geschwungener Linien und den zuweilen geradezu tollen Phantasiespielen der Bau- und Dekorierkunst maßvoll gegenüber.“

¹⁵³⁾ Vgl. W. Osthoff: Monteverdi-Funde, S. 271—273.

Aber der Größenunterschied zwischen der damaligen römischen Musik einerseits und Architektur und Plastik andererseits entzieht jedem Vergleich den Boden. Verführerisch wäre eine Parallele zwischen Monteverdi und dem gleichaltrigen, aber viel früher gestorbenen Caravaggio, dessen schöpferische Impulse weit ins 17. Jahrhundert hinein auf die europäische Malerei einwirken. Der Monteverdi der *Incoronazione* ist unter anderem ein Charakterisierer von Personen und Typen, Caravaggio schafft mit Werken wie den „Wahrsagerinnen“¹⁵⁴) und dem „Falschspieler“¹⁵⁵) einen ganz neuen Typ der Charakterstudie. Monteverdis männliche Hauptfiguren sind bisweilen Kastraten, bei Caravaggio finden wir oft eine geschlechtliche Ambivalenz, z. B. bei dem „Bacchus“ der Uffizien. Der Komponist des Nerone und der Otavia ist Realist bis zum äußersten, ebenso der Maler des ungläubigen Thomas¹⁵⁶) und des Johannes¹⁵⁷), die ihren Finger in die Wunde des Heilands drücken. Die *Incoronazione* ist ein Sieg des Amor: „Hoggi in un sol certame / L'un'e l'altra di voi da me abbattuta / Dirà che'l mondo a cenni miei si muta“ (S. 11), eines der berühmtesten Bilder Caravaggios ist der siegende Amor des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums. Schließlich sind Beide auf ihren Gebieten große abschließende Erscheinungen in Italien und wirken auf die Entwicklung der nordischen Kunst ein: Monteverdi über Schütz auf Deutschland, Caravaggio über die Utrechter Schule auf die Niederlande.

Doch all dies sind äußerliche Parallelen, die das Wesentliche nicht berühren. Vergleichen wir etwa die Haltung des zuletzt genannten Bildes von Caravaggio mit dem Amor der *Incoronazione*, so haben wir bei Caravaggio einen verspielten und lüsternen Knaben in anmutig-grotesker Bewegung. Die leicht geröteten Bäckchen dieses römischen Volksjungen, der sinnlich geöffnete Mund, die naturalistischen Bauchfalten, der Flügel, der den einen weichen Oberschenkel streichelt, und die Licht-Schatten-Wirkung, die den anderen um so begehrenswerter erscheinen läßt, zeigen eindeutig, wer hier siegt. Weder Dantes „Amor che muove il sol e l'altre stelle“ noch Monteverdis gebieterischer und schützender Gott, sondern ein kleiner verführerischer und zerstörender Dämon schwingt sich hier vom Lager zurück, auf dem er die verstrickte, welche die Attribute ihrer höheren Menschlichkeit von sich warfen: den Kriegerpanzer, Musikinstrumente und Noten und die Werkzeuge der mathematischen Wissenschaft. Wie gemessen und majestätisch tritt dagegen Monteverdis Amore auf: „Riveritemi / Adoratemi / E di vostro sovrano il nome datemi“ (S. 8/9). In einem abgezeichneten Air de Cour (S. 188, 191) tritt er als Behüter, nicht als Zerstörer der Liebenden auf, und in alt-ehrwürdigen Florentiner Strophen (S. 189, 190) spricht er über sich selbst, wobei das Dantezitat fällt. Mit leichter, aber herrischer Gebärde (S. 197/

¹⁵⁴) Louvre und Rom, Museo Capitolino.

¹⁵⁵) Paris, privat.

¹⁵⁶) Potsdam, Neues Palais.

¹⁵⁷) Rom, Pinacoteca Vaticana.

198) triumphiert er über den vereitelten Anschlag, wir finden bei ihm keinen Ton von menschlicher Sinnlichkeit und Leidenschaft wie bei Poppea und Nerone. Alles was Amore in der *Incoronazione* sagt, ist von nüchterner Lebendigkeit und ungebrochener Farbe, er ist ein denkbar scharfer Gegensatz zum Amor Caravaggios. Dieser, obschon fast ein Halbjahrhundert früher entstanden, spiegelt bereits ein bewußteres und gefährdeteres, ein modernes Menschenbild, dem gegenüber Monteverdi noch archaisch wirkt. Während sich die Malerei am Anfang des 17. Jahrhunderts schon auf einer Stufe der psychologisch und reizhaft interpretierten Situation befindet, ist die Musik noch am Anfang der Bewältigung des Menschlichen: auf der Stufe der plastischen und keuschen Gebärde. Noch stärker macht sich dieser Unterschied bemerkbar, wenn wir ein der *Incoronazione* annähernd gleichzeitiges Werk zum Vergleich heranziehen, etwa die „*Andromeda*“ von Rubens¹⁵⁸). Obwohl wir weder Monteverdis *Andromeda*¹⁵⁹) noch die zweifellos von seinem Geist stark mitgeprägte, gleichnamige Oper von Ferrari und Manelli besitzen, die 1637 das erste venezianische Opernhaus eröffnete, genügt ein Blick auf das Rubenssche Gemälde, um uns die Diskrepanz zwischen dem Menschenbild der damaligen Malerei und der damaligen Musik bewußt zu machen. Jenes Einfangen detaillierter Fleischlichkeit in eine von naturalistischer Körperbiegung und himmelndem Blick bestimmte transzendierende Kurve, jener aus diesem antithetischen Triebgewebe entstehende Reiz, der auf den Beschauer des Rubensschen Bildes wirken soll und wirkt, ist von der ungebrochenen Geste und dem herben Schmerz der großen Klagenden und Leidenden Monteverdis (*Ottone, Ottavia, Penelope*) durch einen Abgrund getrennt. So würde eine Kennzeichnung Monteverdis mit dem Begriff Barock eine Verfälschung seines Wesens bedeuten.

Wir beschränken diese Betrachtung bewußt auf den Vergleich der Menschenbilder, wie sie uns in Musik und bildender Kunst entgegentreten. Sollten sich Kunstwissenschaft und Musikwissenschaft einmal in einer gemeinsamen Terminologie treffen, d. h. von der jeweils autark fachlichen Basis ausgehend eine gemeinsame Sprache finden (das Gegenteil praktiziert oft die Musikwissenschaft durch voreilige Übernahme fachfremder Begriffe), so wäre es denkbar, daß eine vergleichende Strukturanalyse zu einem unserer Betrachtung ähnlichen Ergebnis käme.

Das eigentliche stilkritische Problem entsteht aber erst, wenn wir die isolierte Betrachtung von Musik und bildender Kunst verlassen und ihr Zusammenwirken im Theater ins Auge fassen. Nicht zu Unrecht wird das „Gesamtkunstwerk“ der Oper als typisches Erzeugnis des Barock angesehen. Bei dieser Anschauung geht man von allgemein geistesgeschichtlichen und soziologischen Beobachtungen aus, aber auch von der historischen Stufe des Theater-

¹⁵⁸) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

¹⁵⁹) Vgl. hierüber seine Briefe aus den Jahren 1617—1620, Malipiero, S. 176 bis 192.

baus, der Bühne, des Kulissen-, Dekorations-, Inszenierungs- und Maschinenwesens. Das Schaugepränge gewisser Festopern — vor allem in Frankreich und Wien — wird zum Wesen der Gattung erhoben. Zweifellos handelt es sich, so gesehen, um ein Phänomen eminent barocker Prägung. Für Monteverdi und darüber hinaus für die überwältigende Mehrheit der folgenden historisch bedeutsamen Opern müssen wir aber fragen: ging die Musik von dieser für das Auge entworfenen Konzeption aus? Unterstreicht die Musik primär diese Konzeption, läuft sie zu ihr parallel oder hat sie gar ein ganz anderes Anliegen? Die historische Antwort kann nicht anders lauten, als daß die Musik — am deutlichsten zu Beginn der Operngeschichte — vom Wort ausgeht. Dieses Wort wird in den barocken Theaterrahmen hineingestellt, aber die Musik erfaßt es ganz aus ihren eigenen Voraussetzungen heraus, unbekümmert um das szenische Drum und Dran. Es ist daher unstatthaft, für die einzelnen Elemente des theatralischen Gesamtkunstwerks einen gemeinsamen stilistischen Nenner finden zu wollen. Gefährlich in dieser Hinsicht — um wieder in unseren engeren historischen Bereich zurückzukehren — ist eine entwicklungsgeschichtliche Anschauung, welche die wichtigste Wurzel der frühesten Opern in den Intermedien des 16. Jahrhunderts, speziell in den Florentiner Intermedien von 1589 sieht. Hier ordnet sich die Musik tatsächlich dem szenischen Schaugepränge unter, sie ist nur ein dekoratives Element unter vielen. Demgegenüber bedeutet aber gerade das Auftreten Monteverdis einen entscheidenden Einschnitt, ja mehr als dies: eine völlige Umkehr. Diese Umkehr bahnt sich schon in den Dafne- und Euridiceopern Peri und Caccinis an. Vielleicht aber gilt Monteverdis Orfeo gerade darum im allgemeinen Bewußtsein als die erste echte Oper, weil Peri und vor allem Caccini zu sehr durch ihre Herkunft aus den Intermedienvorstellungen belastet sind, als daß sie die neue Gattung aus dem Wort, und allein aus dem Wort, überzeugend realisieren könnten. Dies geschieht erst durch Monteverdi, und bezeichnenderweise nicht in Florenz.

So hat eine Würdigung der Opernmusik primär von ihrem Verhältnis zum dramatischen Wort auszugehen. Damit kommen wir zu dem von uns oft gebrauchten Begriff des Musiktheaters. Er ist von Thrasybulos Georgiades in einem strengen Sinne nur der Mozartschen Oper zugeordnet worden¹⁶⁰), und wir müssen uns für seine Anwendung auf das Monteverdische Spätwerk ebenso rechtfertigen, wie wir dies für die Vermeidung des Barockbegriffes zu tun hatten. Es ergibt sich also am Ende unserer Betrachtungen über die *Incoronazione* die Notwendigkeit, uns über den Begriff des Musiktheaters klar zu werden, indem wir ihn präzisieren und dadurch in Bezug auf Monteverdi zugleich einschränken. Um hier möglichst konkret zu sein, betrachte

¹⁶⁰) Vgl. Georgiades: Mozart-Theater, S. 72, Zur Musiksprache der Wiener Klassiker, Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953, S. 50, Musik und Sprache, S. 116 bis 121 und Mozart und das Theater, in: Mozart, seine Welt und seine Wirkung, Augsburg 1956, S. 103 ff.

ich einige Klage-monologe der abendländischen Musikbühne, die stofflich einigermaßen vergleichbar erscheinen. Zuvor jedoch erinnern wir uns der dramatischen Technik des Sprechtheaters, um einen Ausgangspunkt und einen Maßstab zu gewinnen. Als Beispiel möge jene kurze Stelle aus Shakespeares Antony and Cleopatra (4. Akt, 12. Szene; in der Tieckschen Übertragung 10. Szene) dienen, in der Antonius seiner Niederlage gewahr wird. Von seinem Beobachterstand zurückkehrend unterbricht er die Betrachtungen seines Waffengefährten Scarus und schließt dessen Vers mit dem Ausruf „All is lost“ ab. Aber dieser vernichtende Abschluß wirkt zugleich wie eine Überschrift, wie das Aufstellen eines Themas, das in den folgenden Versen ausgeführt wird:

This foul Egyptian hath betrayed me:
My fleet hath yielded to the foe; and yonder
They cast their caps up and carouse together
Like friends long lost.

Durch den sich zwanglos einstellenden Vergleich der verräterischen Verbrüderung seiner Soldaten mit dem Feind „like friends long lost“ kommt ein besinnlicher Ton in die Rede. Doch Shakespeare schwenkt sofort auf den Ausgangspunkt zurück und läßt Antonius in verstärkte Anklagen auf Kleopatra ausbrechen:

Triple-turn'd whore! 'tis thou
Has sold me to this novice, and my heart
Makes only wars on thee.

Diese beiden Enjambements bewirken hier eine Intensivierung gegenüber der ersten Erwähnung Kleopatras (This foul Egyptian). Dem entspricht die inhaltliche Konzentrierung (my heart . .). Doch wie vorher die lyrische Nuance, so muß Shakespeare hier die zu starke Verinnerlichung der Klage vorerst abbiegen, indem er den Gedanken des Antonius nach außen richtet: bevor er sich ganz den „wars“ seines Herzens überlassen darf, muß er als Feldherr den äußeren Krieg beenden. Er befiehlt dem Scarus: Bid them all fly. Den gleichen Gegensatz von innen und außen, Verstricktsein in den Gedanken der Rache an Kleopatra und Verantwortung für das äußere Geschehen finden wir noch gesteigert in den beiden folgenden Versen, der Befehl an Scarus ist hier durch ein „begone“ verstärkt. Aber auch das innere Leid ist zu einer Erkenntnis verdichtet:

For when I am revenged upon my charm,
I have done all. Bid them all fly; begone.

Die hier noch verhüllte Andeutung des Selbstmordes tritt nach dem Abgang des Scarus immer deutlicher hervor, der Abschied vom Leben bestimmt bei dieser ganz monologischen Stelle in immer einheitlicherer Poesie den Ton:

O sun, thy uprise shall I see no more:

Die Gestimmtheit dieser Verse ist aber gleichzeitig durch eine starke Gedanklichkeit gekennzeichnet:

Fortune and Antony part here, even here
Do we shake hands.

Mit dieser gedankenreichen Verinnerlichung ist die unmittelbarste Gegenwart erreicht: here, even here. Es ist der Punkt, an dem die Summe gezogen wird: All come to this? Diese Gegenwart, diesen Augenblick des großen Theaters verwandelt Shakespeare in ein Bild

this pine is bark'd,
That overtopp'd them all.

Es entsteht in dialektischer Antithese zur vorangehenden Metapher
The hearts

That spaniel'd me at heels, to whom I gave
Their wishes, do discandy, melt their sweets
On blossoming Caesar; . .

In dem „erblühenden Caesar“ sieht Antonius aber den Nebenbuhler nicht nur um die Herrschaft, sondern auch bei Kleopatra. So wendet sich seine Anklage in unausgesprochener Assoziation wieder der Ägypterin zu:

Betray'd I am.

O this false soul of Egypt! this grave charm,
Whose eye beck'd forth my wars and call'd them home,
Whose bosom was my crownet, my chief end,
Like a right gipsy hath at fast and loose
Beguiled me to the very heart of loss.

Nachdem sich seine Gefühle für Kleopatra in diesen Versen entfaltet haben, werden sie durch die doppeldeutige Anrufung des Freundes Eros und die Reaktion auf das wie eine Antwort wirkende unvermutete Erscheinen Kleopatras auf den kürzesten Nenner gebracht:

What, Eros, Eros! (Kleopatra tritt auf)

Ah, thou spell! Avaunt!

Diese ganze Stelle ist umgrenzt von zwei dramatischen Verknüpfungen, die auf Doppeldeutigkeit beruhen, somit das Moment der Überraschung in sich bergen. Die Doppeldeutigkeit des Anfangs (All is lost) ist technischer Art: Abschluß und Beginn. Die Doppeldeutigkeit des Schlusses (Eros — spell) ist inhaltlich, wird auf der Bühne sichtbar. Demgegenüber ist genau in der Mitte unserer Stelle die dichteste Gegenwart: here, even here . . . All come to this . . . Zwischen diesem dramatischen Zentrum und den Außenstellen finden wir gedankliche Umbiegungen und Gebärdenwechsel, die den dramatischen Rhythmus ausmachen: Besinnlichkeit — Zornesausbruch (Like friends . . — Triple-turn'd whore); Innen — Außen (my heart — Bid them all fly), dies noch verstärkt in dem folgenden Vers (I have done all — Bid them . . begone); Poesie — Gedanklichkeit (O sun — Fortune and Antony); lebendige Gegenwart — Bild (All come to this — The hearts . . .). So entsteht ein sprachlich-gestischer Ablauf, der nicht nur architektonisch gegliedert ist, sondern gleichzeitig in jedem Moment neue Impulse bringt. Diese Ausfüllung

des sprachlichen Raumes mit körperhafter Aktion, die nicht improvisatorischer Willkür entspringt, sondern durch einen einheitschaffenden, übergeordneten Bauwillen bewirkt wird, ist echtes und großes Sprechtheater. Von hier aus können wir uns den Opernszenen zuwenden und fragen, inwieweit ihre Struktur einer solchen Szene des Sprechtheaters entspricht.

Die große Totenklage in Monteverdis Orfeo (XI, 62—64) beginnt mit den Versen:

Tu se' morta mia vita ed io respiro
 Tu se' da me partita
 Per mai più non tornare ed io rimango . .

Monteverdi teilt diese drei Verse in zwei Teile, die er auf annähernd gleiche Größe bringt, indem er im ersten Vers das „se' morta“ wiederholt. Beide so entstehenden Teile bringen die Gegenüberstellung: du bist tot — ich lebe. Monteverdi beginnt beide Teile mit dem gleichen Baßgerüst: G—D—A—e. Über diesem Gerüst deklamiert er ausdrucksvoll:



Im Sinn affektvollen Sprechens ist jedes Glied durch Atempausen vom nächsten getrennt, doch trotz der Pausen werden die Glieder von dem einen, durchgehenden Affekt umklammert. Diese drei ersten Glieder scheinen, was ihren rhythmischen Impuls betrifft, in einem inneren Ableitungsverhältnis zu stehen. Man hat den Eindruck, daß immer wieder von einer anderen Seite, unter einer neuen Beleuchtung, der lange, klagende, weibliche Schluß angestrebt und erreicht wird: morta, vita, (re-)spiro. Der Ausdruck des starken Affektes wird zum Teil durch eine wohl bewußte harmonische Kühnheit unterstrichen: die frei einsetzende große Septime auf dem zweiten „se' morta“ (auch sie steht im Ableitungsverhältnis zum ersten „se' morta“), der Ruck E-Dur — g-moll vor „ed io respiro“, der in dieser Orfeo-Szene beinahe leitmotivischen Rang besitzt (vgl. S. 59, 60, 61).

Der zweite Teil dieser ersten drei Verse — ab „tu se' da me partita“ — beginnt nicht nur über dem gleichen Klangraum wie der erste Teil, auch in der Singstimme sind seine beiden ersten Glieder aus den beiden ersten Gliedern des ersten Teiles abgeleitet:



Es wäre zu wenig, wenn wir dies Ableitungsverhältnis als Variation bezeichnen würden. Es ist vielmehr Entwicklung, ja sogar Steigerung des

Affekts. Dadurch, daß „tu se' da me partita“ im Gegensatz zu seinem entsprechenden Glied „tu se' morta“ des ersten Teils in der höheren Lage der Quint (beim ersten Glied Terz) beginnt, ist die Affektkonzentration geballter und fordert demnach eine erregtere Entladung. So haben wir hier bei „se' da me partita“ Achtel und Viertel. Natürlich ist dies keine selbständige Tat der Musik, sondern entsteht aus dem Nachvollziehen des Textes selbst.

Die erregte Achtelbewegung pflanzt sich nun weiter fort, das erste Klanggerüst wird aufgegeben. Auch im folgenden Verlauf des Monologs finden wir verschiedene Glieder affektvoller Deklamation. Aber wie in dem soeben ausführlich analysierten Teil gibt es keinen Umschlag, keine Gegensätze der Gestik im eigentlichen Sinn. Die einzelnen Glieder sind weitgehend voneinander abgeleitet, entwickelt, wenn auch im Ausdruck differenziert, mit verschieden starken Akzenten versehen. Es genügt für unseren Zusammenhang, das Verhältnis der einzelnen Glieder lediglich anzudeuten: mai più (63; 2, 1) ➤ mai più non tornare ed io rimango (63; 2, 2 — 3, 1), rimango, no (63; 2, 2 — 3, 1) ➤ no, che se i versi . . . (63; 3, 1 — 3, 2), alcuna cosa ponno (63; 3, 2) ➤ n'andrò . . . (63; 4, 1), no, che se i versi . . . (63; 3, 1 — 3, 2) ➤ e intenerito (63; 4, 2 — 5, 1), meco trarrotti ➤ a riveder le (63; 5, 2), a dio terra (64; 2, 3) ➤ a dio cielo ➤ e Sole ➤ a Dio (64; 3).

Durch den ganzen Monolog geht so eine kontinuierliche Entwicklung, der Schmerz des Orfeo wird durch verschiedene Phasen hindurchgeführt und intensiviert sich bis zum Lebewohl an das Leben. Handlung im eigentlichen Sinn wird durch die Musik nicht verwirklicht. Sie bringt breites, farbiges Ausmalen einer Situation, das Drama bleibt Bild und ist nicht mit der von innerer Aktion erfüllten Theaterwirklichkeit eines Shakespeare in einem Atem zu nennen.

Betrachten wir nun die Szene I, 12 (S. 105—107) der Incoronazione di Poppea. Hier handelt es sich um den Wechsel der Affekte des Ottone. Schon vom Text her stehen ein solcher Affektwechsel innerhalb der einen Szene, solche bewußten Brüche innerhalb des Empfindens der einen Person auf einer anderen Stufe dramatischer Differenzierung als die in ihrer Anlage gradlinigen Szenen des Orfeo. In der Incoronazione müssen sich diese wechselnden Affekte des Ottone klar voneinander abheben, um dramatisches Spiel zu werden. So muß aus dem Gegeneinander der Affekte ein Gegeneinander der Gebärden werden. Dies aber ermöglicht die Musik, die sich den Text durch Wiederholungen einzelner Wörter oder ganzer Verse zu-rechtlegt und ihn in gestischer Beweglichkeit interpretiert: Otton Otton torna torna in te stesso = eine gesangliche melancholische Melodie in ungerader Bewegung, verwandt mit der Einleitungsarie des Ottone (S. 12/13)¹⁶¹). Die Linie ist noch unterteilt in Anruf: Otton Otton = Singstimme und Baß-

¹⁶¹) Die ganze Szene I, 12 findet sich bearbeitet in meinen Interpretationsbeispielen. Ich verzichte deshalb hier auf Notenbeispiele.

grundton auf gleichbleibender Tonhöhe, und Imperativ: torna torna in te stesso = schwingende Bewegung der Singstimme, kadenzierender Baß.

Es folgt ein Zornesausbruch auf das weibliche Geschlecht:

I. più imperfetto sesso
Non ha per sua natura
Altro d'human in sè che la figura

= Wechsel in gerade Bewegungsart, erregter Sprechgesang auf e' und f', im Baß klangliches Pendeln auf c und A-Sextakkord, bei der Pointe des Satzes: „che la figura“ aufsteigende Kadenz in Singstimme und Baß. Hierauf ein erneutes Umschlagen des Affektes, das wieder die erste Gebärde zur Folge hat: Mio cor mio cor torna torna in te stesso. Dies ist ein besonders bezeichnendes Beispiel für eine vom Musiker vorgenommene Verswiederholung, die im Text fehlt. Die Bedeutung eines solchen Eingriffs für den dramatischen Charakter des Monologes liegt auf der Hand¹⁶²).

Nun denkt Ottone an die reale Gegenwart und die Folge einer Thronbesteigung Poppeas für sich selbst:

Costei pensa al comando, e se ci arriva
La mia vita è perduta . . .

Diese Stelle ist wieder im Sprechgesang komponiert: aber ruhiger und gegliederter als beim ersten Mal: costei pensa al comando = Singstimme auf d', Baß kadenzierend von g nach d; e se ci arriva, se ci arriva = erneutes Durchbrechen des Affektes, Ottone wiederholt die verhaßte Möglichkeit in einem kurzen Motiv, von den Dreiklangsstufen d'-f' und a' ausgehend; la mia vita è perduta = die vernichtende Folgerung in erregten schnellen Tönen, die zum überraschenden E-Dur führen.

Bevor Monteverdi den zweiten Teil des Gedankens an die Folgen bringt, läßt er den Affekt wieder — entgegen dem Text Busenellos — in den Eingangsgedanken umschlagen: Otton torna torna in te stesso. Nun folgt:

. . . ella temendo,

Che risappia Nerone
I miei passati amori,
Ordirà insidie all'innocenza mia . . .

Das ruhige Ansetzen auf einem Ton „ella temendo“ hat etwas Lauerndes. Was wird sie fürchten? Die Sechzehntelpassagen der Singstimme, die unruhige Modulation des Basses und die Sprünge auf „passati“ und „innocenza“ kennzeichnen das Bedrohliche der Situation. Es folgt die konkrete Vorstellung der zu erwartenden Schritte Poppeas:

Indurrà colla forza un che m'accusi
Di lesa maestà, di fellonia . . .

Zu dem in großen Sekunden (d, e, fis, gis) aufsteigenden und dann nach e kadenzierenden Baß gliedert Monteverdi die Singstimme: zwischen con-

¹⁶²) Ein ebenso psychologischer Eingriff begegnet am Anfang von II, 14 (S. 192), vgl. meinen Aufsatz „Maske und Musik“.

citato-Sechzehnteln („indurrà colla“ und „accusi di lesa maestà“) bringt er im Gegensatz zum Libretto zwei „un“, zwischen denen er eine affekt-hafte Pausengebärde einlegt. Dann folgt das zweite Glied der Anklage: „di fellonia“ als ruhigere Schlußgeste. Die Stelle als Ganzes ist erheblich bewegter als die vorhergehenden.

Im Gegensatz dazu steht die folgende allgemeine Betrachtung:

La calunnia da' grandi favorita
Distrugge agl'innocenti honor e vita.

Sie hat das breite Melos und die ausgefallene Harmonik (Modulation von e nach b) eines Lamento. Nun zieht Ottone seine persönliche Folgerung:

Vo' prevenir costei
Col ferro o col veleno
Non mi vuò più nutrire il serpe in seno.

„Ferro“ ist hier das Stichwort. Die Musik nimmt wieder eine andere, bisher nicht dagewesene Haltung ein: Guerra-Dreiklangsfiguren in unverändertem Klangraum. Aber dieser kämpferische Entschluß kann nicht das Ende sein, da er Ottones Grundempfindung, den Schmerz um die ungetreue Poppea, nur verdeckt. So schließt die Szene mit dem Ausbruch:

A questo, a questo fine
Dunque arrivar dovea
L'amor tuo perfidissima Poppea.

Die Guerra-Stelle hatte auf G geschlossen. Mit einem überraschenden Sextakkord auf gis werden wir wieder in den Bereich des inneren Schmerzes gerissen. Auf den Ottones Leid auch in anderen Szenen kennzeichnenden Klangschritt gis-a folgt eine Stelle der Verzweiflung, bei der sich die Singstimme zu dem in Sekunden absteigenden Baß in ebensolchen Sekunden bewegt hinaufsteigert. Hierbei wiederholt Monteverdi jeweils „l'amor tuo“ und „perfidissima“. Nun fehlt sogar die beruhigende Kadenz V—I oder IV—I, die alle anderen Abschnitte der Szene beschloß.

Diese in ihrer Haltung und Technik wechselnden Affektgebärden, diese Dialektik der Empfindungen und Gesten weisen eine gewisse Parallele zur Struktur der betrachteten Shakespeare-Szene auf. Was fehlt, ist die Zentrierung (here, even here), welche bei Shakespeare die Zeit festnagelt und das Kaleidoskop wechselnder Empfindungen und Gedanken unter das Gesetz einer übergeordneten Einheit zwingt. Aus diesem Zentrum heraus bewirkt Shakespeare die Bezüge und den dramatischen Rhythmus der ganzen Szene. Monteverdis Dialektik dagegen vollzieht sich im Nacheinander, ihre Affekte und Affektumschläge folgen einer im dramatischen Sinn ungegliederten, reihenden Sprache. Ihre Eigenart und ihr Eigenrang bestehen darin, daß sie die sprachlichen Affekte in Gebärden umsetzt. Darin liegt die Tat der Musik, und insofern handelt es sich bei Monteverdi um ein Theater, das nur durch die Musik zustandekommt. Diese Musik hebt somit dramatische Qualitäten, die im bloßen Sprechen liegen, ans Licht, sie nimmt jedoch nicht

den Text als Vorwurf, um ihn aus eigenem Vollzug dramatisch neu zu gebären. Erst eine solche Tat aber entspräche dem Rang der Realisation des Theaters bei Shakespeare. Monteverdis *Incoronazione* wäre demnach als ein musikalisches Theater anzusprechen, das wesentliche dramatische Züge, die beim Sprechtheater aus der Gestaltung des Wortes selbst entstehen, durch musikalische Mittel aus einer dramatisch ungegliederten Sprache herauskristallisiert. Insofern ist sie der Beginn eines autark musikalischen Theaters, dessen weitere, vom dramatischen Blickpunkt aus keineswegs geradlinige Entwicklung wir noch mit einigen Beispielen beleuchten wollen.

Wir betrachten zunächst die Szene II, 5 aus Händels 1709 für Venedig geschriebenen Nero-Oper *Agrippina*¹⁶³); auch dies eine Klageszene des Ottone, der von allen verlassen und verraten ist: vom Kaiser Claudio, der ihm eine versprochene Belohnung aus Eifersucht vorenthält und ihn als Verräter verleumdet, von seiner vormaligen Protektorin, der Kaiserin Agrippina, von der Geliebten Poppea, die ihn untreu glaubt, und von Nerone, der in ihm einen Nebenbuhler in der Thronfolge sieht. Die Szene beginnt mit einem *Accompagnato-Rezitativ* der Anklage:

Otton, Otton,
 Qual portentoso fulmine è questi?
 Ah, ingrato Cesare, infidi amici,
 E Cieli ingiusti!
 Ma più del Ciel, di Claudio, o degl'amici
 Ingiusta, ingrata, ed infidel Poppea!
 Io traditor? io mostro d'infedeltà?
 Ahi Cielo, ahi fato rio!
 Evvi duolo maggior del duolo mio?

Die Musik verwirklicht einen starken Affekt, schon der schmerzliche Anfangsakkord zeigt es. Die Singstimme deklamiert ausdrucksvoll, gelegentlich wird sie von *concitato*-Stellen des Orchesters unterbrochen, die uns daran erinnern, daß diese Oper für Venedig geschrieben wurde. Trotzdem entstehen keine in ihrer Haltung unterschiedlichen Gebärden wie bei Monteverdi, die Achtelbewegung der Singstimme ist fast durchgehend, ihre Tonschritte sind ausdruckschaffende Formeln:

The musical score is for the beginning of the scene. It features a vocal line for Ottone and an orchestral accompaniment. The instruments listed are Violini, Viola, Ottone, and Bassi. The lyrics are: "Otton Ot- ton qual portentoso ful- mine è questi? Ah ingrato Cesare". The score includes a section marked (b) with a repeat sign and a first ending bracket.

¹⁶³) Händel-GA Band 57, S. 79—81.

Tutti

infi-di amici e Cieli ingiusti

Und doch liegt in diesem Rezitativ die eigentliche Handlung der Szene, soweit man überhaupt davon sprechen kann. Die folgende Arie ist Handlungsstillstand, reine Situation, in der sich die Klage verströmt:

Voi che udite il mio lamento,
 Compatite il mio dolor!
 Perdo un trono, e pur lo sprezzo;
 Ma quel ben che tanto apprezzo,
 Ah! che perderlo è tormento
 Che disanima il mio cor.

Die Arie beginnt als Fugato, dessen Thema in Fortspinnungstechnik das ganze Stück beherrscht:

Oboe

Viol. I

Viol. II

Viola

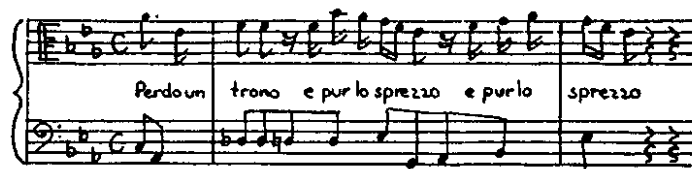
Ottone

Bassi

Voi che u- dite il mio lamento compa- tite il mio dolor il mio do- Lor - - - compa-

Was ist in der Oper seit Monteverdi geschehen? Die Instrumentalmusik hat sich selbständig gemacht, die Singstimme ist zum Instrument geworden, das instrumentale Thema wird verarbeitet, es entsteht somit ein durchlaufender Satz, in dem es harmonische und melodische Überraschungen, aber keinen dramatischen Wechsel der Gebärde, der musikalischen Technik geben kann. Auch der Mittelteil der da-capo-Anlage (Perdo un trono . . .) bringt nicht wie bei Monteverdi im Schlußduett einen Haltungsunterschied, son-

dern nur einen Gradunterschied, die Motive sind kürzer, die Instrumentation ist sparsamer:



Alles Handlungsmäßige ist ins Rezitativ verbannt. Dies aber ist eine Musik zweiter Ordnung, welche nur die Aufgabe hat, zur nächsten geschlossenen Nummer überzuleiten. Mit anderen Worten: hier handelt es sich nicht um musikalisches Theater, sondern um Konzert auf der Bühne. Dies gilt, wenn wir von der Betrachtung der dramatischen Qualität der Musik allein ausgehen. Die Musik ist hier aber nur ein Teil jener großen theatralischen Gesamtdarstellung, welche die barocke Oper ausmacht („barock“ bezieht sich in diesem Zusammenhang eben nicht auf etwas primär oder gar ausschließlich Musikalisches). Optische Prachtentfaltung, die große Schau ist hier ebenso beherrschend wie schon in den Intermedien des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Zu ihr gehören Tanz, Aufzug und das Einfangen all dessen durch eine festliche Al-fresco-Musik. Es heißt daher diese funktionsgebundene Musik überfordern, wenn man ihr — wie dies etwa in modernen Inszenierungen geschieht — den notwendigen Rahmen entzieht, in dem allein sie unbelastet und unverfälscht sich entfalten kann.

Als nächstes Beispiel ziehe ich die Nummer I, 14 aus Glucks *Iphigénie en Aulide* heran. Iphigenie ist mit ihrer Mutter Klytämnestra nach Aulis beordert worden, unter dem Vorwand, dort mit ihrem Verlobten Achill vermählt zu werden. In Wahrheit fordert der Priester Kalchas sie als Sühneopfer für Diana, durch das die Fahrt der Griechen nach Troja ermöglicht werden soll. Achill kennt die wahren Gründe und hält sich verborgen. So glauben Mutter und Tochter ihn untreu, und Iphigenie klagt um den verlorenen Geliebten:

L'ai-je bien entendu? grands Dieux! le puis-je croire,
 Qu'oubliant ses engagements, Achille au mépris de sa gloire,
 Au mépris de l'amour, trahisse ses serments?

Soweit gehen die Worte, die sich auf die Situation selbst beziehen. Gluck bringt sie wie Händel in einem *Accompagnato-Rezitativ*, das von der folgenden Arie abgesetzt ist. Auch hier finden wir Ausdruck und Affekt, aber keine Gegensätzlichkeit der musikalischen Gebärden. Doch das Orchester ist durch *dynamische* Gegensätze und eine individuellere Motivik psychologisch verfeinert:

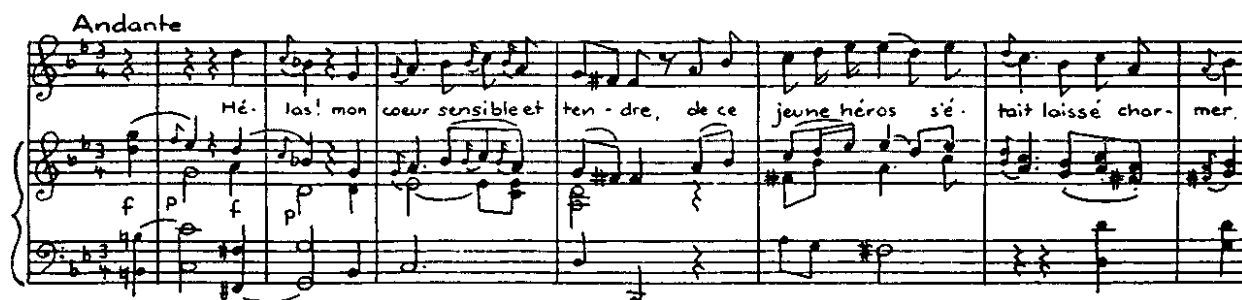


Es folgt Iphigeniens Klage:

Hélas! mon coeur sensible et tendre,
De ce jeune héros s'était laissé charmer,
La gloire et le devoir m'ordonnaient de l'aimer,
Et d'accord avec eux l'amour vint me surprendre.

Auch in der Arie begegnet der dynamische Gegensatz *f*—*p* des Rezitatives, aber auch bei ihr handelt es sich um einen durchgehenden Satz ohne Gestenunterschied im eigentlichen Sinn. Das Wort und der Satzzusammenhang sind allerdings gegenüber Händel mit einer viel größeren Sensibilität behandelt. Man könnte sagen, daß Glucks Oper innerhalb der völlig instrumentalisierten Musiksprache auf einer ähnlichen Stufe steht wie Monteverdis Orfeo innerhalb der noch wesentlich vokal geprägten theatralischen Darstellung seelischer Affekte zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Bedeutung, die Gluck dem Wort, vor allem der Verständlichkeit des Wortes beimißt, bewirkt die Vereinfachung des musikalischen Satzes im Vergleich zu Händel. Glucks Satz verzichtet völlig auf Kontrapunktik und ist ganz homophon. Weiterhin fällt die Unregelmäßigkeit der metrischen Gliederung auf, Gluck bringt folgende Taktgruppen: 4 (1 + 1 + 2), 3, 4 (2 + 2), 3, 4, 3 (Orchesternachspiel). Diese Unregelmäßigkeiten entstehen aus Glucks Bestreben, den Text möglichst natürlich und ausdrucksvoll zu deklamieren, sie wirken jedoch nicht als bewußte dramatische Gebärden:

Andante



Hélas! mon coeur sensible et tendre, de ce jeune héros s'était laissé charmer.

In einem Zornesausbruch folgt die unmittelbare Hinwendung auf Achill:
Parjure, tu m'oses trahir,
Un autre objet a su te plaire,
Je te dois toute ma colère,
Je forcerai mon coeur à te hair!

Schon der Wechsel des Versmaßes legt hier einen Haltungsunterschied nahe. So ändert Gluck Zeitmaß und Taktart, aber die Technik bleibt die gleiche, der Affekt drückt sich im Gegeneinander des *sf* und *p* aus:

Andante Allegro



Parjure, tu m'oses trahir un autre objet a su te

Nun kehrt sich der Zorn wieder in Klage um:

Que sa tendresse avait pour moi des charmes,
Qu'il est cruel d'y renoncer!

De mes yeux malgré moi je sens couler des larmes,
Est-ce pour un ingrat, qu'ils en devraient verser?

Gluck knüpft hier in einem Lento assai an den ersten Teil der Arie an, neue Phänomene begegnen nicht. Noch einmal schlägt der Affekt um in den Teil: „Parjure, tu m'oses trahir“, der wiederholt wird und die Szene abschließt.

Wir stellen fest, daß die Glucksche Szene Haltungsverwechsel wenigstens innerhalb der Großanlage bringt. Das Wort steht im Vordergrund. Aber die dramatischen Gegensätze werden gleichsam von außen an den musikalischen Satz herangetragen: Wechsel des Zeitmaßes und der Taktart. Auch die dynamische Differenzierung des *f* und *p* innerhalb der einzelnen Teile ist ein von außen kommendes Mittel, das Nachdruck bewirkt, aber keine echten Gegensätze schafft. Verglichen mit Händel ist Glucks Musik dramatisch, aber am Stand der großen Instrumentalmusik der Zeit gemessen, wird diese Dramatik durch bewußte Einfachheit und Verzicht auf kunstvolle Mittel erreicht. So drängt sich einem auch bei den in diesem Sinne dramatisch stärksten Szenen Glucks der Eindruck auf, daß die Musik einen akzidentiellen Charakter hat. Äußerlich betrachtet läge es nahe, etwa in der Schluß-Szene der *Armide* eine unserer *Incoronazione*-Szene ähnliche Struktur zu sehen. Hier wie dort handelt es sich um kleine verschiedenartige, die einzelnen Affekte nachvollziehende Abschnitte, die allerdings bei Gluck in Ableitungsverhältnis zueinander stehen. Doch abgesehen davon liegt der fundamentale Unterschied darin, daß Monteverdi — bei aller Unterordnung unter das Wort — als Musiker aus dem Vollen schöpft, während Gluck — wie er selbst bekennt — zu vergessen sucht, daß er Musiker ist. Historisch läßt sich der Unterschied beider Szenen in ihrem Verhältnis zur Arie ausdrücken. Monteverdi kennt die Arie im eigentlichen Sinne noch nicht, er kann seine musikalischen Kräfte ganz frei einsetzen. Gluck hingegen sucht die Fesseln der Arie zu sprengen, aber er muß *seine* Freiheit mit einem Opfer erkaufen, d. h. auf die musikalisch gebundene Anlage, damit aber auf die primäre Musik seiner Zeit verzichten. Diese fühlbare Selbstbeschränkung macht den klassizistischen Charakter der Gluckschen Musik aus. Sie ist von einer wunderbaren Reinheit und Kraft, aber sie ordnet sich zu sehr unter, als daß wir bei ihr von Musiktheater im strengen Sinn sprechen könnten, d. h. von einem Theater, das nur durch die Musik zum Theater wird. Dieses entsteht wenig später aus dem Satz der neuen klassischen Instrumentalmusik.

Als Beispiel hierfür wähle ich die Nummer I, 3 aus Mozarts *Don Giovanni*. Schon vom Libretto her ist diese Szene echtes Theater. Die von *Don Giovanni* verlassene *Elvira* tritt auf und klagt um den verlorenen Geliebten, der mit seinem Diener *Leporello* abseits steht und die verschleierte *Elvira* nicht er-

kennt. Wie bisweilen bei Shakespeare steht eine Person abseits der vordergründigen Handlung, während eine andere über sie spricht. Die eine sieht nicht, die andere erkennt nicht: ein Spiel doppelten Truges, das die Wirklichkeit durchsichtig macht. Elvira sucht den, der ein paar Schritte entfernt von ihr steht, und klagt über ihn. Don Giovanni macht sich daran, mit der Frau anzubändeln, in der er nicht Elvira erkennt, die er fliehen muß. Auch die Gegenwart Leporellos ist dramatisch begründet. Nicht nur, daß sein einziger Satz:

Così ne consolò mille e ottocento

auf die folgende Registerarie vorausweist, auch die Personendisposition der Oper weist ihn in diese Szene der Elvira. Wie schon Edward Dent¹⁶⁴⁾ erkannt hat, bilden Leporello und Elvira wie Ottavio-Anna und Masetto-Zerlina ein Paar. Das zeigt sich nicht nur in der Registerarie, sondern vor allem in der Verkleidungsszene des zweiten Aktes.

Schon die Musik des Vorspiels unserer Szene verwirklicht diese Dramatik mit den Mitteln der reifen Instrumentalmusik der Zeit. Der Satz scheint aus lauter kleinen Stückchen und Formeln des alten Fortspinnungssatzes zu bestehen, aber diese sind dramatisch gegeneinandergesetzt und metrisch zueinander in Beziehung gebracht. „Nichts Kontinuierliches, jedes Glied ist in sich kompakt, einheitlich, für sich hermetisch geschlossen, ein fester Körper, den anderen heterogen; die Aufeinanderfolge ruckweise, für sich unbegreiflich. Und doch das Ganze eine Einheit.“¹⁶⁵⁾ Kaum eine dieser kleinen Formeln ist aus früherer Zeit unbekannt, doch sie werden in einen ganz neuen Sinnzusammenhang gebracht. Für das erste Motiv hat Hermann Abert¹⁶⁶⁾ das konventionelle Vorbild in der Opéra comique, bei Grétry gefunden. Das Motiv aus Grétrys Fausse magie heißt¹⁶⁷⁾:



Wir haben hier lediglich aus einer kleinen Formel zusammengesetzte Zweitaktgruppen, die durch eine Fermatenpause voneinander getrennt sind. Wie ganz anders verfährt Mozart mit dem gleichen Material:



Nicht der Gegensatz von *f* und *p* ist hier entscheidend, sondern das Spiel mit Ab- und Auftakt, dem wir nun in einem ganz bewußt instrumentalen

¹⁶⁴⁾ Mozarts Opern, S. 142.

¹⁶⁵⁾ Georgiades: Mozart-Theater, S. 81.

¹⁶⁶⁾ Mozart II, S. 487, Anm. 3.

¹⁶⁷⁾ Abert: Mozart I, S. 670.

Che per mio scorno amai,
 Che mi mancò di fè?

Hier fällt ein weiteres Merkmal von Mozarts innermusikalischer Dramatik auf: die Polymetrik¹⁷¹⁾.



Elvira und das Orchester metrisieren verschieden: Elvira = $1\frac{1}{2} + 2 + 2 + 2 + 2 = 9\frac{1}{2}$ Takte; Orchester = $2 + 2 + 2 + 2 + 2\frac{1}{2} = 10\frac{1}{2}$ Takte. Der Unterschied in der Gesamtanzahl der Takte entsteht dadurch, daß Elvira erst einen Takt nach dem Orchester einsetzt. So haben wir hier das dialektische Spiel zweier selbständiger Körper, die erst in der Mitte des vorletzten Taktes durch die Dehnung auf „che“ in metrische Übereinstimmung gebracht werden. „Bei einer solchen Satztechnik entsteht der Eindruck einer schier unbegreiflichen Freiheit: Gestalten, die aus dem Nichts aufflammen; dabei unerhört selbständig, vollplastisch, mit Händen greifbar, ihren Platz im Raum einnehmend, unbekümmert um ihren Nachbarn.“¹⁷²⁾ „Hier tritt uns eine neue spezifische Haltung entgegen, die die Wirklichkeit überhaupt specie des Handelns erfaßt. Mozart greift nicht das stehende Bild heraus (wie z. B. noch Gluck), sondern die Vorstellung des Handelns . . .“¹⁷³⁾

Der zweite Abschnitt des ersten Teiles der Szene bringt nach der Klage die Drohung Elviras:

Ah, se ritrovo l'empio,
 E a me non torna ancor,
 Vo' farne orrendo scempio,
 Gli vo' cavare il cor.

Kein äußerer Affektwechsel in Tempo und Taktart wie bei Gluck, sondern eine neue rhythmische Haltung und wiederum Spiel mit metrischen Verschiebungen und Überlagerungen. Auf all dies einzugehen, müssen wir uns hier versagen. Bevor Elvira ihre endgültige Abschlußkadenz findet, wird sie zweimal durch Don Giovannis Bemerkung unterbrochen:

Udisti? qualche bella
 Dal vago abbandonata
 und Poverina! Poverina!

¹⁷¹⁾ Vgl. Georgiades: Mozart-Theater, S. 88—94.

¹⁷²⁾ Georgiades: Mozart-Theater, S. 91.

¹⁷³⁾ Georgiades: Mozart-Theater, S. 78.

Auch hier ist der Gegensatz der musikalischen Technik gegenüber der Stelle Elviras bemerkenswert: bei Elvira Sequenzen und Kadenz, bei Don Giovanni Orgelpunkt und harmonisches Pendeln.

Vor dem zweiten Teil der Szene, der Reprise der Arie, geben Don Giovanni und Leporello ihren Kommentar:

Don Giovanni: Cerchiam di consolare il suo tormento
Leporello: Così ne consolò mille e ottocento.

Die Fuge zwischen dieser Stelle und dem Beginn der Reprise ist wieder ein Beispiel für Mozarts innermusikalische Dramatik: weiblicher Abschluß auf „cento“ und bewußter Neueinsatz mit dem forte-Schlag des ersten Gedankens. Bei der Reprise beginnt zugleich mit „cento“ Elviras koloraturartige Coda: Gli vo' cavare . . . : zwei selbständige, sich überschneidende metrische Körper. Ebenso schließt die Szene, indem Don Giovanni Anruf:

Signorina! Signorina!

den Abschluß des Orchesters um zwei Viertel überragt.

Mit Szenen dieser Art hat das musikalische Theater eine Präsenz jeder Einzelheit im Bezugssystem des Ganzen erreicht, wie sie bis dahin nur dem großen Sprechtheater gewährt war. Wie bei diesem ist der Bühnenraum gleichsam plastisch mit Gestalten und unverwechselbaren Gebärden ausgefüllt und gegliedert. Das Geschehen ist bis in die letzte Einzelheit kontrolliert und durchorganisiert und wirkt trotzdem wie ein Spiel freier Einzelimpulse. Was diese Stufe gegenüber dem oben umschriebenen musikalisch-dramatischen Verfahren Monteverdis ermöglicht, ist die autarke Handhabung autark musikalischer Mittel. Das musikalische Theater wird bei Mozart zum Musiktheater im ausschließlichen Sinn.

Die romantische Oper konnte ein Musiktheater dieser Art nicht realisieren, da ihr die Voraussetzung des Wiener klassischen Instrumentalsatzes fehlte, auf der Mozart basiert. Ja, sie geht in einem gewissen Sinn selbst hinter Monteverdis realistisches musikalisches Theater zurück, da nicht Geschehen, sondern Stimmung ihr Anliegen ist. Dies gilt auch für Wagner, dessen Musik nicht Handlung verwirklicht, wie dies sowohl Monteverdis Gestensprache als auch — auf ganz anderer Ebene — Mozarts instrumentaler Satz tun. Wagners Musik begleitet, interpretiert, beleuchtet die Bühnenvorgänge, die als solche nicht von der Musik berührt werden und nicht erst durch die musikalische Gestaltung ein spezifisch musikdramatisches Gepräge bekommen. Dennoch ist im Grunde bei Wagner alle Handlung sekundär, primär ist die Stimmung, die breit ausgewoben und bis zum Letzten ausgeschöpft wird. So entwickelt sich etwa die Schlußszene des Tristan musikalisch aus einem einzigen Motiv, das in seiner rätselhaften und offenbleibenden Harmonik alles

Folgende aus sich herausgebiert, das seelische Empfinden der Isolde kontinuierlich aufrauschen und verklingen läßt:

Sehr mässig beginnend.

Mild und leise wie er lächelt wie das Auge hold er öffnet.

pp trem pp pp

Insofern diese Kontinuität des sich bruchlos entwickelnden musikalischen Satzes im höchsten Maße organisch wirkt, könnte man das Anliegen dieser Musik naturalistisch nennen. Handlung im Sinne eines freien Impulses verwirklicht sie nicht, nicht einmal die architektonisch voneinander abgesetzten Affekttypen Händels oder Glucks. Selbst die Sätze des Textes verlieren jegliche Vorgangsqualität, bis zur Aufgabe der syntaktischen Abgeschlossenheit:

In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Athems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewußt —
höchste Lust!

Obwohl Wagner in der Dichtung das zeugende und in der Musik das gebärende Prinzip sieht, scheint sich also dies Verhältnis de facto in seinem Werk umzukehren: eine musikalische Stimmung erzeugt Worte, Gestalten und Handlung. So begann Wagner z. B. die Komposition des Lohengrin bei seinem Höhepunkt, der Gralserzählung im dritten Akt, die den Stimmungsgehalt des Werkes in nuce enthält. So war der Keim des Fliegenden Holländers die Ballade der Senta, die den stimmungsmäßigen Grundakkord der ganzen Oper anschlägt.

Die tiefste Deutung, die das Wagnersche Kunstwerk erfahren hat, stimmt mit diesen Beobachtungen überein: Nietzsches Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. „Die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzeltes Schattenbild derselben. Jene Identität zwischen der Melodienlinie und der lebendigen Gestalt, zwischen der Harmonie und den Charakterrelationen jener Gestalt ist in einem entgegengesetzten Sinne wahr, als es uns, beim Anschauen der musikalischen Tragödie, dünken möchte. Wir mögen die Gestalt uns auf das sichtbarste bewegen, beleben und von innen heraus beleuchten, sie bleibt immer nur die Erschei-

nung, von der es keine Brücke gibt, die in die wahre Realität, ins Herz der Welt führte. Aus diesem Herzen heraus aber redet die Musik; und zahllose Erscheinungen jener Art dürften an der gleichen Musik vorüberziehn, sie würden nie das Wesen derselben erschöpfen, sondern immer nur ihre veräußerlichten Abbilder sein.“ (21)

Es bedarf keiner weiteren Ausführungen, um darzulegen, daß das auf dieser Haltung beruhende Wagnersche Drama nicht mit den bisher berührten Erscheinungen des Musiktheaters und der Oper verglichen werden kann. Die Konstruktion einer Reihe: Monteverdi — Gluck — Wagner bleibt also im Äußerlichen haften.

Doch habe ich den Eindruck, daß andere Erscheinungen des 19. Jahrhunderts auf die vormozartische Stufe des echten musikalischen Theaters zurückverweisen und damit unbewußt an das Spätwerk Monteverdis anknüpfen. In ihm hat „la ‚parola scenica‘ di Verdi, due secoli e mezzo prima, il suo pieno riconoscimento“.¹⁷⁴⁾ Auf die Ähnlichkeit der dramatischen Intention deutet eine Briefstelle Verdis wie die folgende¹⁷⁵⁾: „Wir sind Positivisten, größtenteils Skeptiker; wir glauben wenig und wir können auf die Dauer nicht glauben an die Phantastereien dieser fremden Kunst¹⁷⁶⁾ ohne Natürlichkeit, ohne Einfalt. Eine Kunst, der die Natürlichkeit, die Einfalt abgeht, ist keine.“ Mehr noch aber zeigt sich Verdis Verwandtschaft mit Monteverdis realistischem Theater in der Musik selbst. Die Szene III, 3 des Otello etwa weist ein ähnliches Gegeneinander musikalischer Gebärden auf wie die Incoronazione. Otello ist überzeugt, daß Desdemona ihn verrät. Alles andere als diesen Schlag hätte er in Demut ertragen:

Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
Della miseria,
Della vergogna,
Far de' miei baldi trofei trionfali
Una maceria,
Una menzogna . . .

Die musikalischen Mittel, mit denen Verdi diesen erschütternden Monolog gestaltet, sind denkbar einfach. Ein den Quintraum chromatisch ausfüllendes, in seiner doppelten Punktierung schmerzlich-ausdrucksvolles Motiv fällt in den Bordunbaß As. Dieses Motiv begegnet im weiteren Verlauf des Monologes noch zweimal und hat ausgesprochenen Ritornellcharakter. Der Bordunbaß bleibt während dieser ganzen ersten Strophe des Monologes liegen. Die Stelle erinnert somit stark an den Anfang von III, 7 der Incoronazione, Ottavias Abschied „A Dio Roma . . .“ Ebenso lapidar wie dort ist auch in unserem Otello-Monolog der Gesang gehalten. Er benutzt überhaupt nur zwei Töne: as und es, auf denen er, dem spezifischen Affekt dieser Stelle

¹⁷⁴⁾ Benvenuti: Ritorno.

¹⁷⁵⁾ 17. Dezember 1884 an Clarina Maffei, Werfel-Ausgabe, S. 322.

¹⁷⁶⁾ d. h. der deutschen Musik.

entsprechend, mit unterdrückter Stimme rezitiert. Singstimme und Baß für sich genommen, entsprechen also der dramatischen Haltung Monteverdis. Hinzu tritt aber das klagende Motiv der 1. Violinen, das den gegenüber Monteverdi eigenen Ton in die Stelle bringt. Aber auch dieses Motiv dient nicht einer romantischen Entwicklung oder Steigerung, sondern ist konstruktiv gebunden, indem es mit seinen Zieltönen (punktierter Viertel) die fallende Bewegung des Ritornells, nun aber diatonisch und durch eine ganze Oktave, nachvollzieht:

Adagio $\text{♩} = 66$

(voce soffocata) pppp

estremamente piano

Dio! mi pote- vi sca-

- gliar tutti mali della mi- seria, della ver- gogna. etc.

ppp

Die zweite Strophe, in der das Ich Satzsubjekt wird, intensiviert die gleiche Technik durch harmonische und dynamische Nuancen. Ein Takt vor den letzten beiden Versen verläßt auch der Baß seine Bordunstellung und vollzieht die zuerst im Ritornell bemerkte fallende Bewegung in chromatisch absteigenden Halben. Diese Stelle, die im Text die Haltung des bisherigen Monologteiles zusammenfaßt (E rassegnato/ Al volere del ciel), ist auch im Gesang anders als bisher gehalten: freie Stimme, gebundene große Notenwerte und Aufwärtsbewegung in die große Terz (as — b — c'). Erst mit dem c' auf „ciel“ hat man den eindeutigen Eindruck, sich im Bereich der modernen Harmonik zu befinden, es ist der oberste Ton des Dominant-Nonen-Akkordes von Es-Dur, worin der folgende Teil des Monologes steht:

Cantabile

dolciss.

Ma, ... o pianto, o duol! mi han ra- pi - to! mi - rag - gio dov'io, giu- li - vo, l'a-ni-ma - que - to.

pp

Poco meno $\text{♩} = 60$

pp

dolciss. col canto

Mit dem „Ma“ („aber *dies* ertrage ich nicht“) ändert sich die musikalische Haltung völlig. Ein für den späten Verdi typisches Cantabile, das der Sprache folgt, erhebt sich über romantischem Tremolo. Aber selbst hier bemerken wir noch das konstruktive Element der vorherigen Stelle: die Celli füllen abwärts fallend die Quarte chromatisch aus (es' — d' — des' — c' — ces — b). Den Abschluß des Monologes gewinnt Verdi aus dem deklamatorisch-melodischen Duktus der Rückerinnerung an die Desdemona von früher:

(quel raggio)

Che mi fa vivo,
Che mi fa lieto!

Das Gesangsmotiv dieser Worte wird vom Orchester übernommen und in Ganztonschritten bis zum ff und Più mosso hinaufgesteigert, das die 4. Szene einleitet. In diesen letzten Takten der 3. Szene liegt die Führung klar beim Orchester, womit wir gegenüber dem vorangegangenen Teil des Monologes wieder einen Wechsel der musikalischen Technik feststellen können.

Gewiß ist Verdi ein Mann seines Jahrhunderts, Orchesterbehandlung und Harmonik zeigen es. Aber mit seinem dramatischen Gebärdenreichtum und mit manchem bezeichnenden Zug seiner musikalischen Technik knüpft er unbewußt beim späten Monteverdi an. So ist das Vermächtnis dieses letzten Großen der abendländischen Oper einer der aktuellen Anlässe für eine heutige Auseinandersetzung mit dem historisch frühesten Typus des echten musikalischen Theaters: mit Monteverdis *Incoronazione di Poppea*.

D.

Die Echtheitsfrage des Ritorno di Ulisse in Patria

I. Die Quellenlage

Die unter dem Titel „Il Ritorno di Ulisse in Patria“ in der Wiener Nationalbibliothek liegende Opernhandschrift¹⁾ wurde zuerst von Raphael Georg Kiesewetter Monteverdi zugeschrieben und als die gleichnamige Komposition des Badoaroschen Librettos identifiziert, die den einschlägigen Dramenkatalogen zufolge 1641 in Venedig aufgeführt worden war. Ambros bemerkt dazu: „In demselben Jahre 1641 hatte Monteverdi seine ‚Selva morale e spirituale‘ der Kaiserin Eleonora²⁾ in Wien gewidmet; es scheint, daß er dem Dedikationsexemplar seine neueste Oper beilegte...“ (S. 591). Seit Emil Vogel (S. 403/04) wurden jedoch immer wieder Zweifel an der Echtheit des Werkes laut, die sich vor allem auf die Abweichungen der Wiener Handschrift von Badoaros handschriftlich erhaltenem Libretto berufen. Dieses Argument wurde jedoch unhaltbar, nachdem ich in Venedig 7 handschriftliche Libretti des Ritorno namhaft gemacht habe, die alle in Einzelheiten voneinander abweichen³⁾. Für einige der von Robert Haas⁴⁾ erwähnten Abweichungen der Wiener Partitur vom Text konnte ich Konkordanzen in jeweils mindestens einem dieser 7 Libretti nachweisen⁵⁾. Ein neuerer Einwand gegen die Wiener Handschrift wurde von Domenico de’Paoli erhoben, der ihr den zeitgenössischen Charakter abspricht und sie ins 18. Jahrhundert datiert⁶⁾. Demgegenüber bestärkt ein Handschriftenvergleich mit der im gleichen Jahr im gleichen venezianischen Theater aufgeführten Cavalli-Oper „Gli Amori di Apollo e di Dafne“⁷⁾ die Annahme, daß die Wiener Partitur um das Jahr 1640 und zwar höchstwahrscheinlich in Venedig geschrieben worden ist.

Die ästhetischen Einwände, die besonders von italienischer Seite gegen die Echtheit des Werkes erhoben wurden, führten de’Paoli ferner zu der Ver-

¹⁾ DTO Jahrgang XXIX, Band 57 (herausgegeben von Robert Haas); GA XII. Die Haassche Ausgabe steht zwischen dem, was man im allgemeinen unter einer kritischen und einer praktischen Ausgabe versteht. Die Instrumentation ist angedeutet, aber nicht ausgeführt. Vor allem aber muß man sich über die originalen Taktstriche von Fall zu Fall Auskunft im Revisionsbericht einholen. So erscheint mir Malipieros Ausgabe eindeutiger zu sein, da sie ein getreueres Bild des Originals überliefert und sich auf eine Aussetzung des Continuo beschränkt, deren rein schematische Bedeutung zu überschätzen man nicht in Versuchung gerät. Wir zitieren den Ritorno daher im folgenden nach Malipieros Ausgabe.

²⁾ Einer geborenen Gonzaga.

³⁾ Zu den Quellen von Monteverdis Ritorno, S. 69 ff. — Hierbei fanden sich auch ein „Argomento“ der Oper (S. 70/71) und ein unbekannter Brief Badoaros an Monteverdi (S. 73/74).

⁴⁾ Ritorno, S. 12—20.

⁵⁾ Zu den Quellen von Monteverdis Ritorno, S. 72/73.

⁶⁾ Vgl. Redlich: Monteverdi 1949, S. 121.

⁷⁾ Zu den Quellen von Monteverdis Ritorno, S. 76/77.

mutung, daß Monteverdi für die Partitur Teile einer älteren Ulisse-Oper von 1630 verwendet habe⁸⁾). Diese ältere Oper hat jedoch niemals existiert, ihre Annahme beruhte auf der Entstellung des Erscheinungsdatums einer Gedichtsammlung, welche die Bologneser Aufführungen von Francesco Manellis *Delia* und Monteverdis *Ritorno di Ulisse* im Jahre 1640 feierte⁹⁾). Neben interessanten Einzelheiten über die Besetzung des *Ritorno*, die höchstwahrscheinlich der venezianischen entsprach, entnehmen wir dieser Gedichtsammlung, daß Monteverdis Oper bereits 1640 und nicht erst — wie bisher angenommen — 1641 in Venedig aufgeführt worden sein muß, wenn schon im gleichen Jahr ein Gastspiel in Bologna stattgefunden hat. Hiermit stimmt auch eine Stelle aus Badoaros *Argomento et Scenario* zu der verschollenen Monteverdi-Oper *Le Nozze d'Enea in Lavinia* überein¹⁰⁾). Für die öffentlichen Theater Venedigs hat Monteverdi demnach 3 Opern geschrieben¹¹⁾): 1640 den *Ritorno*, 1640 oder 1641 die *Nozze d'Enea* und 1642 die *Incoronazione*. Es ist gut möglich, daß Monteverdis venezianische Erstlingsoper 1641 in Venedig noch einmal neu inszeniert wurde, wie es von Freunden des Dichters angeregt worden war¹²⁾). Dies würde sowohl die übliche Datierung 1641 als auch unter Umständen die übereinstimmenden Abweichungen aller Libretti von der Wiener Partitur erklären, die in diesem Falle wohl der zweiten Inszenierung entspräche.

Im Folgenden sollen Schrades und A. A. Aberts eingehende Untersuchungen des *Ritorno* dahingehend ergänzt werden, daß wir seine Musik mit den satztechnischen Ergebnissen unserer *Incoronazione*-Betrachtung konfrontieren.

⁸⁾ Zu den Quellen von Monteverdis *Ritorno*, S. 68/69.

⁹⁾ Vgl. W. Osthoff: Zur Bologneser Aufführung.

¹⁰⁾ Zur Bologneser Aufführung, S. 159/160.

¹¹⁾ Der Monteverdi bisweilen zugeschriebene *Adone* (1639, Text von Vendramin) stammte von Francesco Manelli.

¹²⁾ Vgl. Zu den Quellen von Monteverdis *Ritorno*, S. 75.

II. Instrumentale Elemente

Wir haben bei der *Incoronazione* festgestellt, daß ihr musikalischer Satz eine völlige Verschmelzung von instrumentalen und vokalen Elementen bringt. Das hatte zur Folge, daß die reinen Instrumentalstücke — für sich genommen — nicht den überragenden Rang in Anspruch nehmen können wie noch die Instrumentalstücke des *Orfeo*. Genau das Gleiche gilt für die Instrumentalstücke des *Ritorno*. Auch ihre eigentliche Substanz liegt im Baß, so z. B. bei der Eingangssinfonia (S. 1 und 13), zwischen deren Baß und dem folgenden Prolog die gleiche konstruktive Beziehung besteht wie im Prolog des *Orfeo*: Absteckung des Klangraumes. Es braucht nicht besonders betont zu werden, daß die Wiederholung der Sinfonia (S. 13) noch zum Prolog gehört. In diesem Punkt sind die Handschriften oft ungenau. So gehört z. B. — wiederum entgegen der Handschrift — das *Ritornell* S. 11 der *Incoronazione* durchaus schon zur nächsten Szene (S. 12), wie seine Wiederholung auf S. 13 beweist.

Eines der wesentlichen Kennzeichen der Verschmelzung von Instrumentalem und Vokalem in der *Incoronazione* war jedoch die nicht nur klanglich-konstruktive, sondern thematisch-substantielle Entsprechung von *Ritornell*- und Gesangsteilbässen. Dieselbe substantielle Entsprechung — wenn auch in einer freien Form — finden wir im *Ritorno* auf S. 7/8. Darüber hinaus weist das *Ritornell* S. 7 eine auffallende Ähnlichkeit in tonaler Führung und Gliederung mit dem *Ritornell* S. 32 der *Incoronazione* auf.

Die Sinfonia *Ritorno* S. 22/23 gehört wiederum — dem Manuskript entgegen — schon zur zweiten Szene (S. 24), wie sich durch die Wiederholung auf S. 25 zeigt. Auch ihr Baß steht in substantiellem Zusammenhang mit dem Baß der Strophendarie S. 24 f. Diese Arie selbst erinnert in jeder Beziehung sehr stark an die Strophendarie S. 15—18 der *Incoronazione*.

Den gleichen substantiellen Zusammenhang der Bässe bemerken wir bei S. 52—55 und S. 39/40 (Sinfonia alta — „*Gran Dio*“ bis „*armata la mano*“). Bei der Instrumentation dieser Sinfonia alta dürfte man sich übrigens des Monteverdi-Briefes vom 9. Dezember 1616¹³⁾ erinnern. Monteverdi schreibt hier an Alessandro Striggio über die geplante „*favola marittima delle nozze di Tetide*“ und äußert sich über die Instrumente, die den Gesang der Meerwesen begleiten sollen: „... la imitatione propria del parlare doverebbe a mio giuditio essere appoggiata sopra ad ustrumenti da fiato piuttosto che sopra ad ustrumenti da corde et delicati; poichè le armonie de Tritoni et altre dei marini, credderò che siano sopra a tromboni et cornetti et non

¹³⁾ Malipiero: Monteverdi, S. 165—167.

sopra a cettere o clavicembani et arpe, poichè questa operatione essendo marittima per conseguenza è fuori de la città; et Plattone insegna che cithara debet esse in civitate, et thibia in agris.“ Der Gedanke, daß eine Meerszene nur mit Blasinstrumenten komponiert werden könnte, ist bezeichnend für die sehr konkrete Klangvorstellung Monteverdis. Unter Umständen würde auch unsere Ritorno-Sinfonia unter Verwendung von Zinken und Posaunen zu guter Wirkung kommen. Eventuell ließe sich dies auch auf die Phäaken-Sinfonia (S. 44) anwenden.

Doch kehren wir zur Betrachtung der instrumental-vokalen Zusammenhänge zurück. In I, 6 (S. 44—47) entspricht der Sinfonia-Baß dem Baß der zweiten Gesangsstrophe: „tutto fa“ (S. 45 unten — S. 47), so daß die ganze Phäakenszene die Anlage A—B—A hat. Etwas loser ist die substantielle Einheit von Ritornellbaß S. 69 und Baßanfang der beiden Strophen „O fortunato Ulisse“ (S. 68 und 69) und bei S. 84/85. In durchaus erkennbarem Zusammenhang stehen auch die Bässe der Sinfonia S. 156 und der Arie „Amor se fosti arciero“ (S. 156/157). Ein Problem stellt sich aber bei den Wiederholungen dieser Sinfonia auf S. 158 und 160/161. Hier wird sie als Zwischenspiel verwendet, ohne daß sie in irgendeinem substantiellen Zusammenhang mit den nachfolgenden Gesangstücken stünde. Bei der ersten Wiederholung (S. 158) ist der Sinfoniaschluß dem nachfolgenden Gesang „Amor picciolo“ in der Tonalität (C) angeglichen. Bei der zweiten Wiederholung (S. 160/161) sind wieder die beiden Schlußakte der Sinfonia verändert. Diesmal führen sie nach A, obgleich der nachfolgende Gesang des Antinoo in C steht. Laut Revisionsbericht der DTO-Ausgabe (S. 131) steht bei den Wiederholungen jeweils nur der Baß der Sinfonia im Manuskript. Bei der ersten Wiederholung sind die Oberstimmen der letzten beiden Takte auf zwei Linien angedeutet. Auf Grund der substantiellen Zusammenhangslosigkeit der beiden Wiederholungen mit den entsprechenden Gesangsteilen und auf Grund der völligen Inkonsequenz von Sinfoniaschluß und Gesangsanfang bei der zweiten Wiederholung halte ich es für möglich, daß beide Wiederholungen eine spätere Hinzufügung, vielleicht von Seiten des Kopisten, darstellen.

Die Szene III, 8 (S. 197—202) stellt in ihrer alten Variationstechnik über gleichbleibendem Baßgerüst eine Parallele zur Strophenarie der Arnalta (Incoronazione, S. 43—47) dar. Ebenso wie dort folgt in der Ritornoszene den einzelnen Strophen ein Instrumentalstück des gleichen Klangraums (S. 198, 200, 202). Bei der ersten Wiederholung (S. 200) findet sich im Manuskript außer dem Baß nur eine Oberstimme (die oberste der GA). Malipiero setzt sie über den fünfstimmigen Satz der Sinfonia von S. 198, was aber zweifellos nicht so gemeint war, da auf diese Weise viele Oktavparallelen entstünden. Bei der Wiederholung handelt es sich um eine *andere*, sparsamere Aussetzung des gleichen Basses. Welche Aussetzung die zweite Wiederholung (S. 202) zu erfahren hat, bei der das Manuskript nur den

Baß bringt, kann nicht definitiv entschieden werden. Ich würde zur Abrundung der Szene wieder die erste, fünfstimmige Fassung vorschlagen. Terminologisch ist die ganze Stelle dadurch bemerkenswert, daß das gleiche Stück zuerst als Sinfonia (S. 198), dann aber zweimal als Ritornello (S. 200, 202) erscheint, was wiederum darauf hinweist, daß die beiden Termini in dieser Zeit meistens keine unterschiedliche Bedeutung haben.

Ein selbständiges Instrumentalstück im Sinne der Sinfonien S. 239/240 und S. 243 der *Incoronazione* ist im Ritorno die Sinfonia S. 146 und 167/68, auf deren Zusammenhang mit den Guerra-Instrumentalstellen des VIII. Madrigalbandes in der Literatur oft hingewiesen wird. Auch der Abschluß des zweiten Aktes (S. 169) gehört in diesen Zusammenhang.

Bei der *Incoronazione* sahen wir das instrumentale Element besonders rein in den oft verwendeten Bassi ostinati hervortreten. Auch der Ritorno kennt solche charakteristischen Ostinati. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist die zweimal auftretende Stelle „Dolce mia vita“ (S. 31—33, 35/36). Der hier benutzte Ostinato ist besonders charakteristisch durch die chromatischen Rückungen, die — wie wir bei der *Incoronazione* sahen — mit dem Stichwort „dolce“ zusammenhängen. Darüber hinaus ist die Gliederung des Stückes bemerkenswert. Eurimaco und Melanto sprechen zunächst jeweils von sich aus das Gegenüber an:

Dolce mia vita sei
Lieto mio ben sarai.

Hierzu erklingt fünfmal der erwähnte chromatische Ostinato. Nun folgt der Wunsch, daß ihre Liebe nie vergehen möge, in Form eines Bildes:

Nodo sì bel
Non si disciolga.

Monteverdi gibt hier den ersten Ostinato auf, bringt das Satzsubjekt „nodo sì bel“ in einer nicht ostinaten Übergangsstelle und geht beim Prädikat „non si disciolga“ in einen zweiten Ostinato über. Dieser erscheint zweimal, das zweite Mal durch eine Wiederholung von vier Tönen (d e fis g) erweitert. Hierzu verharren die Singstimmen auf dem einen Ton d', eine Technik, die stark an das ebenso ostinate „E pur io torno“ der *Incoronazione* (S. 12/13) erinnert. Somit ist Benvenutis abwertende Bemerkung¹⁴⁾ über die Ritornomusik: „inerte il basso e privo di quelle risorse che il Monteverdi così tempestivamente introduceva ad animare e muovere il discorso musicale quando era gioco forza che la declamazione battesse e ribattesse sulla stessa nota“ gegenstandslos. Wir finden die von ihm vermißte Technik belebender Bässe zu liegenbleibenden Singstimmen im Ritorno außerdem z. B. bei „o“ (S. 28), „l'immutabil costanza“ (S. 61), „oh“ (S. 88/89), „o“ (S. 100), „feminil se fosse pietra“ (S. 127), „fatica“ (S. 164), „O“ (S. 170), „chi“ (S. 173/74) und

¹⁴⁾ Benvenuti: Ritorno.

„a' prieghi miei“ (S. 189). Die Wiederholung S. 35/36 ist übrigens nicht in Badoaros Text vorgesehen.

Auf S. 61 erscheint an den Stellen „O fortunato Ulisse“ zweimal ein charakteristischer Ostinato, zuerst auf G, dann auf A. Diese Transpositionsmöglichkeit des Ostinato haben wir schon bei der Arie „Ma che dico o Poppea“ der *Incoronazione* (S. 90/91) kennengelernt. Das Bemerkenswerte des Ritorno-Ostinato ist, daß er in der nächsten Szene in Arbeit genommen wird. Die Arie „O fortunato Ulisse“ (S. 68—70) beginnt mit dem Ostinato, wird aber dann frei weiter geführt. Der Ostinato ist hier gegenüber S. 61 um einen Takt erweitert, dagegen erscheint er im Ritornell der Arie (S. 69) gegenüber S. 61 um zwei Takte verkürzt. Bei der Reprise der Singstimme (S. 69) tritt er dann wieder in der erweiterten Gestalt auf. Ich wüßte nicht, bei welchem Musiker der Zeit man ein so bewußtes Verarbeiten und Verändern eines instrumentalen Motives suchen sollte, wenn nicht bei Monteverdi. Auch als Beispiel einer Erweiterung kann hier die *Incoronazione*-Arie „Ma che dico“ zitiert werden, deren Baß-Duktus überdies fast mit dem der Ritorno-Arie übereinstimmt. Bei der Ritornell-Fassung verdichtet sich der Baß übrigens zu einer Form der Ciaccona, die in jener Zeit oft begegnet:



Schon Redlich weist auf den Ciaccona-Baß (in seiner üblichen Form) in der Iro-Szene (*parte ridicola*) III, 1 (S. 171 und 173/74) hin¹⁵⁾. Erinnern wir uns, daß dieser Baß in der *Incoronazione* (S. 67) ebenfalls bei einer komischen Szene erscheint. — Bemerkenswert an der Ritornell-Ciaccona von S. 69 ist auch der Schluß der Oberstimme, welche die alte Unterterzklausel bringt. Diese Klausel, die auch bei der Stelle „in Giason“ (S. 75) begegnet, wäre kaum von einem jüngeren Komponisten noch benützt worden.

Ein anderer Ostinato zur Darstellung von Komik begegnet im Ritorno auf S. 170. Die Stelle „Non si rammenti“ (S. 217/18) geht von einem Ostinato aus, den wir fast wörtlich aus dem Ritornell S. 11 und 13 der *Incoronazione* kennen. Sollte Monteverdi dort so sehr auf das Werk eines Anderen zurückgegriffen haben? Denn hier handelt es sich nicht um einen der in dieser Zeit allgemein beliebten und bekannten Bässe wie *Romanesca*, *Rugiero* etc.

Einer besonders kunstvollen Ostinatotechnik stehen wir bei Penelopes Arie „Illustratevi o Cieli“ (S. 211—16) gegenüber. Hier bilden drei verwandte Ostinati in der Reihenfolge A A B C A A B C A A B die Grundlage der Arie. Vergleichbar wäre hier die Canzonetta „Chiome d'oro“ (VII,

¹⁵⁾ Monteverdi 1949, S. 215, Anm. 113 a.

176 ff.), die aus zwei verwandten Ostinati besteht. Bemerkenswert an der Ritornoarie ist weiterhin, daß auch die Oberstimmen der instrumentalen Zwischenspiele die substantielle Einheit mit der Gesangsmelodie zum Teil vollziehen. Schließlich sei darauf hingewiesen, daß der melodische Duktus der Singstimme typisch für Monteverdi ist, wozu man das Scherzo „Zefiro torna“ (IX, 9 ff.) vergleichen möge.

Dem nackten Quartbaß, in dem die Incoronazione kulminiert, begegnen wir im Ritorno nur in dem Duett „Dolce speme“ (S. 93/94), das wohl als eine rudimentäre Vorstufe zu dem Incoronazione-Duett betrachtet werden darf.

Wie in der Incoronazione treffen wir auch im Ritorno nichtostinate instrumentale Figuren an. Der absteigende Baß zu liegender Singstimme bei „l'immutabil costanza“ (S. 61) hat die gleiche Funktion wie die ebenfalls absteigende Baßfigur bei „costante e forte“ der Incoronazione (S. 73). Der Gedanke der Unveränderlichkeit wird durch eine halbostinate Baßfigur zu liegender Singstimme bei der Stelle „ogni cor feminil se fosse pietra“¹⁶⁾ ausgedrückt. Eine andere „costanza“-Figur, die sich auf S. 75 findet, vergleicht Schrade (S. 353) mit den ganz ähnlichen kanonisch-komplementären Stellen „hor la rompe“ aus „Mentre vaga Angioletta“ (VIII, 252) und „contrasterò“ aus „Armato il cor“ (IX, 28 f.). Wir haben solche Stellen auch in der Incoronazione gefunden, immer handelt es sich bei ihnen um Ausdruck eines Widerstandes. Ich erwähne weitere Stellen dieser Art im Ritorno: „contro il mio stral“ (S. 8), „tutt'osa tutt'ardisce“ (S. 37), „ma forse il Ciel“ (S. 81; wobei ich die rhythmischen Verhältnisse in der Handschrift für verderbt halte) und „inimici d'Ulisse“ (S. 121).

Der Überschwang der Freude wird durch die Baßfigur bei „o mio diletto“ (S. 100) charakterisiert, das drängende Bitten bei „la fatica io chiedo“ (S. 164) und „a' prieghi miei“ (S. 189).

Bei der Charakterisierung des Ottone in der Incoronazione machten wir auf gewisse typische, oft wiederkehrende Baß-Schritte aufmerksam: a—h—a und a—gis—a. Ich möchte diese konstruktive klangliche Charakterisierung als ein Überbleibsel des alten Strophenbasses ansehen. Einen Parallellfall dazu haben wir im Ritorno in den Szenen III, 3—5 (S. 177—186). Fast alle Stellen der Penelope sind in diesen Szenen durch die Baßtöne d—B—A—G—A—d charakterisiert: S. 178 oben, ab „Vedova Regina“; S. 178 unten, ab „e queste“; S. 179; S. 181, ab „credi“; S. 182 oben; S. 184; S. 185, „Non han tanto“. Welcher jüngere Komponist als Monteverdi hätte diese konstruktive Technik noch angewandt? Solche Stellen beweisen meiner Ansicht nach eindeutig die Autorschaft Monteverdis. Ich möchte in diesem Zusammenhang noch auf eine eigentümliche Baßwendung hinweisen, die wir zwar

¹⁶⁾ S. 127. Vgl. DTÖ 57, S. 73; Malipieros „pietà“ gibt weder einen Sinn, noch paßt es zu dem folgenden Reimwort (spetra).

nicht in der *Incoronazione*, aber im Madrigalwerk Monteverdis oft finden, auch am Schluß des *Ballo delle Ingrate* (VIII, 345, 346, 347):



Man könnte diese klangliche Härte von der Linearität her als Ambivalenz des *b* — im Aufstieg *h* (wenn man sich zwischen *h* und *d* des Basses ein *c* vorstellt), im Abstieg *b* — verstehen. Man könnte die Stelle satztechnisch auch aus der Dualität von Gesangslinie und Baßgerüst erklären: die Singstimme fällt diatonisch, während der Baß — ohne sich um sie zu kümmern — den Dur-Dreiklang schon vor Abschluß der Kadenz vorausnimmt. Es fragt sich jedoch, ob mit solchen Erklärungen viel gewonnen ist, wenn man bedenkt, daß Monteverdi Führungen dieser Art lediglich bei besonders hervorgehobenen Ausdrucksstellen bringt, die meistens etwas mit Klage zu tun haben. Im *Ritorno* finden sich solche Stellen bei „lunga ahi troppo“ (S. 14) und „ti conosco ben io Padre d’errori“ (S. 49). Haas’ und Malipieros Versuch, das *cis* der Handschrift durch das glattere *c* zu ersetzen, ist hier fehl am Platz, da diese Wendung charakteristisch für Monteverdi ist. Ein weiteres Beispiel für die Befangenheit der Herausgeber in diesem Punkt ist die Stelle „alato ignudo“ des Prologes, deren Transskriptionen dem — absolut klar geschriebenen — Original (6 recto) gegenübergestellt seien:



Benvenutis¹⁷⁾ Bemerkung: „Nel ‚Ritorno‘, non dissonanze a bruciapelo, non urti fra canto e accompagnamento; esso si distende uniforme, l’accompagnamento è senza risorse“ wird mit solchen Stellen hinfällig. Häufig treten Füh-

¹⁷⁾ Ritorno.

rungen dieser Art auch mit einem chromatischen Halbtonschritt im Baß auf, z. B. in „Vago augelletto“ (VIII, 242, 243):

The image shows a musical score for three parts: 2 Violinen, Tenor u. Continuo, and Continuo. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass line (Tenor u. Continuo) shows a chromatic half-step movement in the bass, starting on a whole note G2, moving to F#2, then E2, and finally D2. The lyrics below the staff are: "a partir seco i dolo - ro - si gua - i".

Als weiteres Beispiel dieser Art erwähne ich noch aus dem Madrigal „Hor che'l ciel e la terra“ die Stelle „e chi mi sface sempre m'è innanzi per mia dolce pena“ (VIII, S. 46, 47, 48). Ich halte es für möglich, daß diese Führungen e—f—fis—a, h—c—cis—e etc. mit humanistischen Spekulationen über das griechische Tonsystem (chromatisches Tetrachord)¹⁸⁾ zusammenhängen, zumal beide Textstellen (sconsolato, doloroso, pena) Klagen sind. Auffallend ist ferner, daß die beiden Madrigale zu den wenigen Petrarca-Kompositionen Monteverdis gehören. Vielleicht empfand Monteverdi diesen Trecentodichter schon als altertümlich, so daß auch von dieser Seite her die antikisierenden Stellen zu verstehen wären.

Doch diese Frage verdiente eine genauere Untersuchung. Der Ritorno weist noch einige Baßführungen dieser Art auf, ohne daß sich allerdings Härten im Zusammenklang mit der Singstimme ergeben: „non puote almo ch'aspetta“ (S. 92), „l'anima, l'anima che s'inchina“ (S. 150) und „Così del tuo consorte“ (S. 205).

¹⁸⁾ Dies Tetrachord spielt bei den humanistischen Theoretikern eine Rolle. Artusi zitiert um 1600 eine 4-stimmige Stelle, deren Alt das aufsteigende chromatische Tetrachord bringt (abgedruckt bei Ambros, S. 189). Auch Frescobaldi benutzt 1624 dieses Tetrachord, wenn auch in freier Form, für sein Capriccio cromatico con ligature al contrario (Pidoux-Ausgabe Bd. II, S. 34/35). Vgl. Walker: Humanismus, S. 22/23, vgl. ferner zur Behandlung der Tetrachordfrage bei den Humanisten Oscar Chilesotti: Di Nicola Vicentino e dei generi greci secondo Vincentio Galilei, Rivista Musicale XIX 1912, S. 557—561 und Karl Gustav Fellerer: Zur Erforschung der antiken Musik im 16. — 18. Jahrhundert, Jahrbuch Peters 1935, S. 89/90. Vicentino bringt in seiner Antica Musica 1555 ein 4-stimmiges „Motetino allegro“ „Alleluja haec dies“ (62 recto-verso) und eine 5-stimmige Motette „Hierusalem convertere“ (70 verso — 71 recto), die auf dem chromatischen Tetrachord beruhen.

III. Die Anlage der Szenen

Wie bei der *Incoronazione* wollen wir nun einige Szenen des *Ritorno* im Ganzen betrachten. Der Prolog (S. 1—13) gehört zu den bedeutendsten Partien des Werkes. Ist der Prolog der *Incoronazione* ein Wettstreit der Gottheiten um die Bestimmung des Weltlaufs, so tritt im Prolog des *Ritorno* der Spielball dieser Gottheiten, die *Humana Fragilità*, den Mächten gegenüber: *Tempo*, *Fortuna* und *Amore*. Diese Kontrastierung von Mensch und Mächten führt zu jener typischen Gegensätzlichkeit der Haltungen und Techniken, die wir schon in den Szenen der *Incoronazione* fanden. Die Beziehung der *Sinfonia* (S. 1, 4 und 13) zur Strophendarstellung der *Humana Fragilità* haben wir bereits berührt. Die Strophendarstellung selbst (S. 1/2, 4/5, 7 und 9) ist in der alten Caccinischen Technik über bleibendem Baßgerüst gebaut, die Monteverdi auch im Prolog des *Orfeo* benutzt. Eine ganz andere Technik verwendet Monteverdi für den Gesang des *Tempo* (S. 2/3), der die neue dramatische Gebärde verwirklicht. Die kleinen verschiedenartigen Glieder, hervorgerufen durch das musikalische Nachvollziehen des Textes, sind hier bezeichnend:

Salvo è niente

Dal mio dente

in der Art der würdevollen Caccinischen Arie,

Ei rode

Ei gode

in der Art der Tanzkannonetten in ungerader Bewegungsart,

Non fuggite o mortali

ein typisch Monteverdisches punktiertes Motiv in der Art des VIII. Madrigalbandes, vgl. z. B. die Stelle „*Guerra è il mio stato*“ aus „*Hor che'l ciel e la terra*“ (VIII, 48 ff.). Dazu virtuose Koloraturen.

Che se ben zoppo

eine Figur in ungerader Bewegungsart, die das Hinken charakterisiert, diatonisch absteigend,

ho l'ali

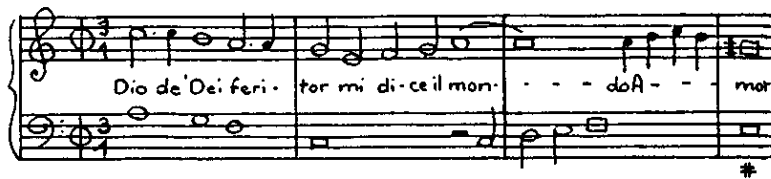
gerade Bewegungsart, Schlußkadenz und aufwärts schwingende Figur auf „l'ali“.

Für die ganze Baßpartie des *Tempo* benutzt Monteverdi im Continuo einen *basso seguente*, wie auch oft für die Baßpartie des *Seneca* in der *Incoronazione*.

Wieder eine andere Haltung zeigt der Gesang der *Fortuna* (S. 5/6): eine ganz vom Instrumentalen bestimmte Arie, ebenso wie die Arie der *Fortuna* in der *Incoronazione* (S. 4/5). Die wiegenden Sequenzen in der *Ritorno*arie

erinnern stark an ähnliche Stellen der *Incoronazione*, z. B. an „cantiam di quel viso“ (S. 143/144).

Einer ähnlichen Technik bedient sich der Gesang des Amore (S. 8/9). Doch ist hier die Führung der Singstimme wieder mehr vom Wort bestimmt:



Die Prädikate des Amore werden breit, absteigend und punktiert gebracht: „Dio de' Dei feritor“. Demgegenüber steht das kurze, aufsteigende Motiv: „mi dice il mondo“ und die verzierte Wendung zur Kadenz: „Amor“. Bei der Stelle „non val difesa“ (S. 8, letztes System) bemerken wir eine Verdoppelung des Tempos, wie sie schon im *Combattimento* begegnet. Diese Stelle wohl vor allem veranlaßt Haas¹⁹⁾ zu dem Vergleich mit „O felice Drusilla“ der *Incoronazione* (S. 199—201). Die dortige Stelle „corre adesso“ (S. 199) ist aber synkopisch zu verstehen (vgl. Deklamation und Baß), während die Ritornostelle nicht synkopisch ist, sondern eine Tempoverdopplung darstellt. Das Umschlagen in die gerade Bewegungsart und Koloratur (S. 9) ist wieder eine echt Monteverdische Schlußgebärde. Das Terzett (S. 10—12) hat — wie Schrade (S. 351) schreibt — „the transparent structure realized by Monteverdi in his later years when he made use of the *canzonetta*.“ Wir finden am Anfang (S. 10) das gleiche Nachvollziehen des Satzaufbaus, wie wir es oben bei der *Incoronazione* beschrieben haben: ein Motiv für drei Glieder der Aufzählung und zweimalige Zusammenfassung von Subjekt und Prädikat in einem anderen Motiv. Das führt zu dem, was ich Monteverdis typische Gebärde genannt habe: *Per me fragile, per me misero, per me torbido — quest'huom sarà*. Auch die nächste Stelle (in gerader Bewegungsart) ist so gebaut: *Il tempo ch'affretta, fortuna ch'alletta, Amor che saetta — pietate non ha*. Schließlich erscheint eine dritte typische Gebärde, wieder als neuer Gedanke: *Fragile misero torbido, torbido fragile misero, fragile misero torbido — quest'huom sarà*. Die Gegensätzlichkeit der drei Gebärden, die das ganze Stück beherrschen (tanzend, absteigend, wiegend), kann nur Monteverdis musikalischer Dramatik entstammen. Als Ganzes steht der Prolog zum Ritorno zwischen der Stufe des Orfeo-Prologes (an ihn erinnert die Partie der *Humana Fragilità*) und der des *Incoronazione*-Prologes, was auch entwicklungsgeschichtlich einleuchtend ist.

Der Anfang der Szene I, 1 (S. 13—22), der aus den wiederholten Akkorden auf gleicher Stufe besteht (S. 13 unten), ist von Benvenuti zu Unrecht als eines Monteverdi nicht würdig hingestellt worden. Wie der Anfang des *Combattimento* verwirklicht er gleichsam ein instrumentales Urerlebnis. Nie vorher — so scheint es — hat man den c-moll-Akkord in seinem spezifischen

¹⁹⁾ Ritorno, S. 23.

Charakter so gehört. Diese lapidare Einleitung, die an Erscheinungen der modernen Musik — etwa Orffs *Antigonä* — erinnert, steht in konstruktivem Zusammenhang mit der nachfolgenden Szene. Auch diese beginnt mit den wiederholten c-moll-Schlägen (S. 14). Für die Gliederung dieser ganzen Szene sind überhaupt die Klangräume maßgebend, wie wir das auch bei einigen *Incoronazione*-Szenen beschrieben haben²⁰). Wir betrachten zunächst den ersten Teil der *Ritorno*-Szene (S. 14—17).

A. Die ersten 6 Verse (bis „zoppo“, S. 14/15) enthalten die Klage über die schleichende Zeit. Monteverdi beginnt und schließt sie klanglich in c-moll. Der Gesang bewegt sich hier wie in der ganzen Szene in Lamentoart, die von *Concitato*-Einschüben gelegentlich unterbrochen wird. Haas²¹) macht mit Recht darauf aufmerksam, daß der Anfang der Szene wörtlich mit der Stelle „se morir converrammi“ der *Incoronazione* (S. 176/177) übereinstimmt.

B. Die nächsten 4 Verse (von „Fallacissima“ bis „salute“, S. 15), sprechen von der falschen Hoffnung. Sie durchschreiten den Klangraum von a nach d.

C. Die nächsten 9 Verse (von „Scorsero“ bis „fiamme“, S. 15/16), handeln von Troja. Sie durchschreiten den Klangraum von C nach G.

D. Die nächsten 4 Verse (von „ma ben“ bis „penitente“, S. 16), haben den Gedanken der ungerechten Strafe im Gegensatz zum verdienten Fall Trojas zum Inhalt. Sie beginnen und enden im E-Klangraum.

E. Die nächsten 8 Verse (von „Ulisse accorto“ bis „morte“, S. 16/17), bringen die Gegenüberstellung Helena — Penelope. Sie schreiten klanglich von a nach d. Sie entsprechen also dem Teil B. Die Lamento-Vorhaltstechnik der Takte von „e'n tanto“ bis „morte“ möge man mit ähnlichen Stellen der *Incoronazione* vergleichen, z. B. mit „il passo e'l cor“ (S. 14).

F. In den letzten 3 Versen (von „ogni partenza“ bis „giorno“, S. 17), klagt Penelope darüber, daß von Allen nur Ulisse den Tag der Heimkehr versäumt hat. Die Stelle führt klanglich von B nach d und rundet in ihrer Expressivität, die an Teil A gemahnt, diesen ersten Teil der Szene ab. Nach dem kurzen Einschub der *Ericlea* (S. 17) beginnt der zweite Teil (S. 18—20).

War der erste Teil der Szene Klage und Anklage, so beginnt Penelope nun bei dem Gedanken, daß *Fortuna* immer wandelbar ist, wieder zu hoffen. Dieser zweite Teil gliedert sich in zwei Abschnitte, die jeweils mit dem Refrain „torna Ulisse“ schließen. Der erste Abschnitt (S. 18) behandelt die Wandelbarkeit des Schicksals, der zweite Abschnitt (S. 19/20) besteht in dem Flehen der Penelope um die Rückkehr des Ulisse. Beide Abschnitte beginnen und schließen klanglich auf a. Hierauf folgt der zweite Einwurf der *Ericlea* (S. 20).

Im nun einsetzenden dritten Teil der Szene (S. 20—22) verdichtet sich der bis dahin freie Lamentogesang zu einem liedhaften Gebilde: *Torna il tran-*

²⁰) Vgl. hier S. 120 ff.

²¹) *Ritorno*, S. 25.

quillo al mare (S. 20/21). Die schlichte Gesangslinie erinnert an „O felice Drusilla“ der *Incoronazione* (S. 199—201). Es folgt (von „L’uomo qua giù“ bis „soggiorno“, S. 21) im Sprechgesang eine Betrachtung über die Vergänglichkeit des Leibes und die Unsterblichkeit der Seele. Der Schluß des dritten Teiles und damit der ganzen Szene I, 1 besteht in der Zusammenfassung ihrer wichtigsten Gedanken: „tu sol del tuo tornar“ (S. 21/22, vorher S. 17 als Abschluß des ersten Teiles) und „Torna Ulisse“ (S. 22, vorher S. 18 und 20), zwischen die der Todesgedanke noch einmal eingeschoben wird. So schließt die ganze Szene genau so verzweifelt wie sie begonnen hatte. Welcher jüngere Komponist hätte diese Szene, dem Gedankengang der Verse folgend, so konstruktiv angelegt? Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß gerade diese Szene gegenüber dem Text stark umgestaltet wurde, wie Haas zeigt²²).

Ähnlich wie I, 1 läßt sich die Parallelszene, Ulisses erster Auftritt: I, 7 (S. 48—52) klanglich gliedern. Wohl nicht zufällig stehen auch an ihrem Anfang die lapidaren c-moll-Akkorde. Auch hier ist die eindrückliche Wiederholung des „Dormo ancora“ (S. 48) eine Erweiterung gegenüber Badoaros Text, wie Haas²³) feststellt. Bei der Stelle „la pace ai morti“ (S. 50) läßt Monteverdi die Singstimme schon vor Abschluß der Baßkadenz abbrechen. Wir kennen affekthaltige Stellen dieser Art aus der *Incoronazione*, z. B. „dorme Nerone“ (S. 19), „afflitta moglie“ (S. 49/50), „i sordi mari“ (S. 230), „A Dio“ (S. 232). Bei der Stelle „mi lasciaste in questa riva“ der Ritorno-Szene (S. 51) finden wir wieder die Lamentovorhalte der *Incoronazione* (z. B. der Stelle „Il passo e’l cor“, S. 14), die allerdings schon im Orfeo begegnen (*Ahi sventurato amante*, S. 101/102).

Besonders reich im Sinn der Anwendung verschiedener Techniken und Haltungen ist die Szene I, 8 (S. 52—66), über die Schrade (S. 352) schreibt: „In the course of the scene, the style changes rapidly as recognition and revelation develop, and all the styles are directed toward the climactic joy of Ulisse’s home-coming to Penelope.“ Die Szene beginnt mit Minervas Strophenliedchen „Cara lieta gioventù“ (S. 52—55), das ich mit den *Scherzi musicali* von 1607 und dem *canto alla francese* in Zusammenhang sehen möchte. Ähnlich in Haltung und Anlage sind auch „Chi vol haver felice“ (*alla francese*; VIII, 280 ff.) und „Vago augelletto“ (VIII, 222 ff.). Bei dem Ritornoliedchen fällt einerseits die rhythmische Tanzstruktur auf, die aber andererseits nicht in einem Symmetrieschema aufgeht. Ich würde für S. 53 folgende Gliederung der Viertel vorschlagen: 4, 6, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 6, 6. Hugo Leichtentritt²⁴) hat schon darauf hingewiesen, daß Monteverdi in dem *Coro di Feaci* (S. 44 ff.) ebenfalls „den ‚stile francese‘ wieder verwendet hat.“

²²) Ritorno, S. 13/14.

²³) Ritorno, S. 28.

²⁴) Ambros, S. 611.

Ich erwähne in diesem Zusammenhang noch Sinfonia und Liedchen des Telemaco (S. 84/85).

Zwischen die Strophen der Minerva ist ein kurzer Monolog des Ulisse (S. 54) eingeschaltet. Er ist in Florentiner Arienart gehalten, sein Baßgerüst (Schema: d, f, c, g, a, d) steht in konstruktivem Zusammenhang mit dem Baß des Minervaliedchens.

Eine neue Haltung nimmt Monteverdi bei Ulisses „Vezzoso pastorello“ (S. 56) ein. Mit einem leichten Tanzliedchen nähert sich Ulisse dem vermeintlichen Hirten, doch er vermag den lockeren Ton nicht lange durchzuhalten, mit dem Taktwechsel (S. 56, 2. System) fällt er wieder in den Lamentoton der vorigen Szene. Mit dem nun beginnenden Zwiegespräch zwischen Minerva und Ulisse nimmt Monteverdi wieder die Technik der sich wiederholenden Klangräume auf. Die Antwort Minervas: „Itaca è questa“ bis „fai“ (S. 56/57) bewegt sich über dem gleichen Baßgerüst (d, f, c, g, a) wie Ulisses voriger Monolog (S. 54). Auf die Frage der Göttin „ma tu come venisti e dove vai?“ (S. 57) antwortet Ulisse mit der Stelle: „Io Greco sono“ bis „in Elide condurmi“ (S. 57). Hier tritt ein zweites Baßgerüst in Erscheinung: g, d, a, f, g. Bei der Stelle „ma dal cruccioso“ (S. 57/58) verläßt Monteverdi die Baßgerüsttechnik und gibt eine Schilderung von Wind und Meer, die in ihrer musikalischen Technik erregter kanonischer Sequenzen an die Stelle „al tuo dispetto“ der Incoronazione (S. 81) erinnert. Auch die nächste Stelle „sin qui pastor“ (S. 58) mit ihrem Stichwort „nemico“ erinnert an die „contrastata“-Figur der Incoronazione (S. 83).

Der folgende Abschnitt „Ma sbarcato al riposo“ bis „partenza“ (S. 58) nimmt wieder die alte Strophenart auf, diesmal in einem Klangraum, der auf a beginnt und schließt. Diese Stelle endet mit einer bewegten Geste des Zornes auf die ungetreuen Phäaken. Daran schließt sich ein ruhiger Refrain über der verkürzten ersten Klangfolge: „ond'io“ bis „duolo“ (S. 58/59). Dabei erinnert die typische Monteverdische Folge c-moll — A-Dur an die Stellen „spirar quest'alma“ (S. 30) und „perir ahi mancar quest'alma“ (S. 35) der Incoronazione.

Minervas Antwort (S. 59), in der sie sich zu erkennen gibt, benutzt wieder das zweite Baßgerüst. Nun folgt ein freudiger Ausbruch des Ulisse: „Chi crederebbe“ (S. 59—61), der von der Baßgerüsttechnik keinen Gebrauch macht. Verschiedene gebärdenhafte Haltungen werden eingenommen:

Chi crederebbe: Dreiertakt, lediglich die Stufen I, IV, V benutzend.

si fanno — pensieri: Taktwechsel, bewegter und ausdrucksvoller Sprechgesang.

hor consigliato: sequenziertes Motiv im Dreiertakt, Abschlußgeste in gerader Bewegungsart.

Minervas Anweisungen (S. 61) gehen wieder in die Klangraumtechnik über, die Stelle ist über einer Variante des zweiten Klangraums von S. 57 gebaut: g, c, f, c, d, g. Nun folgt, das zweite Mal sequenzartig um einen Ton

höher gerückt, Ulisses Antizipation seiner Arie „O fortunato Ulisse“, die wir schon erwähnten. Als gegensätzlicher Einschub in diese bewegte Gesangslinie im Dreiertakt erscheint Minervas „Di Penelope casta l'immutabil costanza“ in gerader Bewegungsart bei gleichbleibender Tonhöhe der Singstimme und bewegtem Baß (S. 61).

Nach Minervas Befehl an Ulisse, sich an der Quelle zu verwandeln (Sprechgesang, S. 62) lösen sich kleine dramatische Gebärden in rascher Folge ab:

Ad obbedirti vado: gerade Bewegungsart, Kanzonettenachtel.

indi ritorno: Dreiertakt, Synkopenrhythmus in der Art von „Zefiro torna“ (IX, 9 ff.), mit dessen achtem Takt die Singstimme wörtlich übereinstimmt.

Io vidi — sdegno (S. 62/63): eine Folge verschiedener Guerra-Figuren, die wir aus anderen Werken Monteverdis kennen.

Mit der betrachtenden und an die Zuhörer gerichteten Stelle „Quinci imparate“ (S. 63—65) nimmt Monteverdi konsequenterweise die Florentiner Arienteknik wieder auf, der hier der erweiterte erste Klangraum zugrunde liegt. Die fehlenden Baßtakte (S. 64) würde ich entgegen Haas und Malipiero nur mit F und G ausfüllen.

Nach Minervas Betrachtung kehrt Ulisse verwandelt zurück. Seine in der Bewegungsart stark kontrastierenden Gebärden „Eccomi — bugiardi“ (S. 65) sind wohl Ausdruck des Spottes über die zu erwartende Täuschung der Freier Penelopes. Mit der Erwähnung der Haine und der „Najadi Ninfa al Ciel sacrate“ (S. 65) werden noch einmal ernste Töne angeschlagen. Die Stelle steht über dem verkürzten ersten Baßgerüst. Mit dem hymnischen, rhythmischen Duett „Ninfa serbate“ (S. 66) schließt die Szene in einer bis dahin nicht verwendeten Technik: symmetrische Gruppen, Homophonie im eigentlichen Sinn.

Als letzte Szene wollen wir die Gesamtanlage von II, 5 (S. 106—117) betrachten. Sie wird eingeleitet durch den Sprechgesang des Antinoo (S. 106), der Penelope meldet, daß die versammelten königlichen Freier ihr ein Meer von Klagen als Tribut bringen. Mit „pianti“ ist das Stichwort zu dem Ensemble „Ama dunque“ (S. 107) gegeben. Das aufsteigende Motiv im Sechsemibreven-Rhythmus, seine imitatorische Behandlung und die Dreistimmigkeit lassen dies Stück als eine Vorstufe zum Chor der Famigliari in der Incoronazione erscheinen. Die Parallele ist auch inhaltlich bedingt: hier wie dort handelt es sich um eine erregte Bitte: ama dunque — non morir. Das Ritorno-Ensemble ist allerdings in seiner Diatonik viel einfacher, auch die lapidare Schlußgeste des ersten Teiles des Incoronazione-Ensembles „non morir — Seneca no“ findet im Ritorno nur durch den Umschlag in gerade Bewegungsart am Schluß seine Entsprechung. Die Antwort der Penelope: „Non voglio amar“ (S. 108) nimmt eine andere Haltung ein: in Minimien unterteilter Drei-Semibreventakt, rhythmisch profiliertes Motiv in Sequenztechnik. Die ganze Stelle, besonders ihre Synkopen auf „no“, erinnert an

„corre adesso“ der *Incoronazione* (S. 199). Beide Stellen haben auch den Umschlag in gerade Bewegungsart. Nun folgt (S. 108/109) wieder das „*Ama dunque*“ der Freier, eine dramatische Wiederholung, die sich natürlich nicht in Badoaros Text findet²⁵). Penelopes verbindliche Antwort (S. 109/110) hält sich zunächst in verzierungsreicher Florentiner Arienmanier, bringt aber dann als Refrain wieder das „*Non voglio amar*“. Nun wenden sich die Freier einzeln an Penelope. Als erster singt Pisandro eine feurige Arie (S. 111), bei welcher der instrumentale Baß mit Imitationen stark eingeschaltet wird. Die Stelle „*ogni mano la coglie*“ erinnert an die Stelle „*al tuo dispetto*“ der *Incoronazione* (S. 81). Gegenüber Pisandro ist Anfinomos Gesang (S. 111/112) leichter gehalten. Er beginnt mit einem Tanzliedchen und geht dann in einen tändelnden Rhythmus in gerader Bewegungsart über. Im Gegensatz dazu steht Antinoos pathetische Stelle (S. 112/113) mit grollenden Figuren auf „*onta*“ und „*rovine*“. Zum Schluß vereinigen sich alle drei Freier zu ihrem „*Ama dunque*“ (S. 113/114). Penelope (S. 114) setzt wieder mit ihrem „*Non voglio amar*“ an, doch kommt es ihr nur zögernd über die Lippen, die dramatischen Pausen Monteverdis, die wir in der *Incoronazione* kennen lernten, treten in Erscheinung. Dann geht Penelope in ein großes Lamento über, das in zwei Teile zerfällt: ihr Schwanken (d — A im Baß) und das Wiedergewinnen ihres ersten Standpunktes (S. 115, plötzlicher Ruck von A nach G). Der Gesang wird ganz ausladend und ist von den Stichworten „*pianger*“ und „*mestizia e dolor*“ bestimmt. Dem haben die Freier nichts entgegenzusetzen als ihre gemachte und grotesk abstechende Fröhlichkeit „*All'allegrezza*“ (S. 115—117). Dieses Ensemble beginnt und schließt mit dem *Parlando* auf den Dreiklangsstufen. In der Mitte steht ein hüpfendes Tanzlied. Die Stelle erinnert dramatisch an den Mittelteil des Chores der *Famigliari* in der *Incoronazione*. Die dramatische Wirkung wird hier wie dort durch den grotesken Gegensatz zum tragischen Grundton der Szene erreicht. Eine ähnliche Situation erscheint noch einmal im *Ritorno* in der Szene II, 12. Beim Tanzrhythmus des Ensembles „*Lieta lieta*“ (S. 153—155) denkt man wieder an den Mittelteil des Chores der *Famigliari*, bei der Chromatik der Stelle „*Cari pianti*“ (S. 154) an das „*non morir*“. Szenen dieser Art sind eines Monteverdi würdig.

²⁵) Vgl. Haas: *Ritorno*, S. 33.

IV. Der Gesangstypus des Ritorno

Auch im einzelnen weist der vokale Satz des Ritorno die gleichen Merkmale auf wie der vokale Satz der Incoronazione, den wir eingehend behandelt haben. Die Pausen des Zögerns haben wir schon in der zuletzt beschriebenen Szene erwähnt. Auch die Pausen der Zärtlichkeit finden sich im Ritorno, z. B. bei der Stelle „cor — non ho costante“ (S. 31) und auf S. 33/34. Ferner bemerken wir Pausen der Anstrengung bei den Stellen „il braccio — non vi giunge“ etc. (S. 157) und „Com'intrattabile“ (S. 160). Pausen zur Charakterisierung des Komischen finden sich bei „estinti“ (S. 170/171), „ah“ und „chi soccorre“ (S. 171) und „che padre“ (S. 172). Auch andere uns bekannte Mittel zur Charakterisierung des Komischen bemerken wir im Ritorno, z. B. groteskes concitato genere bei der Stelle „Crediam“ (S. 125/126). Groteske Gegenbewegung von Gesang und Baß wie in der Incoronazione (S. 68 und 69) findet sich im Ritorno am Anfang der Szene I, 12 (S. 79/80). Die Stelle „sono cibo di be — stie“ (S. 79) ist durch komisches Stottern und das bewußt primitive Pendeln auf den Stufen I und V charakterisiert, das natürlich nichts mit Tonmalerei im Sinne von Kuhglocken zu tun hat, wie man in der Literatur bisweilen liest. Im Text steht auch nichts davon. Dies Pendeln finden wir auch an der Stelle „ah ah“ (S. 171). Bei „O“ (S. 170) verwendet Monteverdi mit der grotesken Wiederholung des schnellen Baßmotivs zur ausgehaltenen Singstimme ein weiteres Mittel zur Charakterisierung des Komischen. Auf S. 175 finden sich schnelle komische Wortwiederholungen in Sequenztechnik.

Auch im Ritorno wird der exponierte Dominantseptakkord als Dissonanz gebraucht, z. B. bei den Stellen: Numi non *mai* (S. 50), così *enorme* peccato (S. 51); incostanza e *rigore* (S. 75), ruine armato (S. 174). Erniedrigungen bei „dolce“-Stellen finden wir z. B. bei „dolce e sereno“ (S. 74) und „raddolcisce“ (S. 180). Bei den Stellen „De' nostri amor concordi“ (S. 29) und „in un congiunti“ (S. 72) bemerken wir dieselbe Figur des engen Zusammenrückens und schließlichen sich Vereinigens von Singstimme und Baß wie bei „l'unità dal punto“ der Incoronazione (S. 36 und 37). Diese Figur steht auch für Stellen des Friedens und des Schweigens, in der Incoronazione z. B. bei „tacere“ (S. 44). Eine Stelle dieser Art im Ritorno ist „altro che pace“ (S. 73). Altertümliche Verzierungen, besonders die Punktierungen mit kleinem Wert an erster Stelle, den sogenannten lombardischen Rhythmus, fanden wir in der Incoronazione an Stellen der höfischen und traditionellen Sphäre. Der Ritorno bringt solche Wendungen bei „i nostri tribunali“ (S. 64/65) und „fianco antico“ (S. 164/165).

Auf eine weitere uns bekannte Figur treffen wir bei der Stelle „a disfamar la Tomba“ (S. 176):



Schon Redlich²⁶⁾ hat auf solche fallenden Terzen am Schluß von Abschnitten bei Monteverdi hingewiesen. Er bringt dies „Leitmotiv“ mit dem Ausdruck der Trauer und Klage zusammen. Frühere Beispiele aus der GA sind die Stellen IV, 4 (patire), der Anfang von „Si ch'io vorrei morire“ (IV), V, 47 und 48 und „Addio per sempre addio“ aus dem Ballo delle Ingrate (VIII, 345 und 347). Auch die Stellen „e'l ciel a danni miei rivolto“ (S. 21) und „O delle donne miserabil sesso“ (S. 50) der Incoronazione haben diese Figur. Sie ist wohl aus der Tenorschlußklausel zu verstehen, wie wir sie noch oft in Bachschen Chorälen finden. Wichtiger jedoch ist es festzustellen, daß Monteverdi ein seiner Natur nach lediglich satztechnisches Phänomen in den Dienst konkreter Ausdrucksabsichten stellt. Die Klausel wird bei ihm zur sinndeutenden Figur.

Ich möchte nun auf einige Stellen im Ritorno hinweisen, die auffällig an bekannte Wendungen Monteverdis erinnern. Das Liedchen der Melanto „Duri e penosi“ (S. 24/25) ist dem Strophenlied „Apri apri“ der Incoronazione (S. 14—18) stark verwandt. An dies erinnern nicht nur Tonalität, Bewegungsart, ähnlicher Baß und ähnliche Führung der Gesangstimme, sondern auch die gleichen Übergänge in gerade Bewegungsart am Schluß von Abschnitten. Auch in dem schon besprochenen Duett der gleichen Ritorno-Szene ist die Stelle „dolce mia vita mia vita sei“ (S. 32) eine fast wörtliche Vorwegnahme der Wendung „sorgi e disgombra homai“ der Incoronazione (S. 16, letztes System). Ebenso erinnert an das Strophenlied „Apri apri“ der Gesang Pisandros im Ritorno: „Amor se fosti arciero“ (S. 156/57). Auffällig ist die Ähnlichkeit von „non si disciolga mai“ (S. 32/33 und 36) und „fammi sposa al mio Re“ aus II, 12 der Incoronazione (S. 180/81 und 183): Tonart, Baßlinie, liegenbleibende Singstimmen und Refraincharakter entsprechen sich bei diesen auch inhaltlich verwandten Partien. Die Wendung „nel tuo sen“ (S. 33) erinnert mit ihren Septvorhalten an Incoronazione S. 14 „il passo e'l cor“. Auch die folgende Parallelstelle „curioso a veder“ (S. 33/34) gemahnt an ähnliche Episoden der Incoronazione, besonders an „che di voce si amara“ (S. 30 und 35). Wie bei diesen Incoronazione-Stellen die Auflösung der Vorhalte im Baß vor sich geht, so möchte ich mir auch eine ähnliche Führung im Ritorno vorstellen. Ich halte diese Ritorno-Stelle in der Handschrift für verderbt, besonders der kadenzlose Schluß auf „errori“ (S. 34) ist wenig überzeugend. Bei diesem Schluß handelt es sich wohl viel-

²⁶⁾ Madrigalwerk, S. 115.

mehr in Anbetracht des Textes, der von Heimlichkeit und Liebeseinsamkeit spricht, um die schon genannte zusammenrückende Figur, die für Stellen der Vereinigung und des Schweigens steht. Das Presto von S. 33 präzisiert die Sprechgesang-Technik in „libera misura“. Das folgende Tardo stellt das Tempo ordinario wieder her. Andere Tempobezeichnungen im Ritorno wie Presto auf S. 68 und 70 und Adagio und Presto auf S. 123 zeigen wohl lediglich Wechsel der Bewegungsart an, nicht Veränderung des absoluten Tempos. Solchen Wechsel in andere Bewegung innerhalb des einheitlichen Grundmaßes haben wir schon in der Incoronazione kennen gelernt, z. B. an der Stelle „che seppe su le nevi“ (S. 144). Im Ritorno finden wir solche Übergänge natürlich auch ohne ausdrückliche Bezeichnung, z. B. bei „ciò che laccio non è“ (S. 27).

Der Monolog des Nettuno (S. 37—39) erinnert an die Seneca-Szenen der Incoronazione. Auch die Figuren sind zum Teil die gleichen. So entspricht der Sprung auf „lontana“ (S. 37) der Stelle „ocaso“ (Incoronazione S. 64) und die Figur „tutt’osa“ (S. 37) der Stelle „tu dal destin“ (Incoronazione S. 63). Die Melodie „In questo basso mondo“ (S. 44/45) hat einen typisch Monteverdischen Duktus, wozu man die erste Strophe der Canzonetta „Chiome d’oro“ (VII, S. 177) vergleichen möge. Die Stelle „t’invita saetta pur“ (S. 131) weist die gleiche Technik der Klangraumfigurierung auf wie „che spira glorie“ der Incoronazione (S. 143). Penelopes Worte „Ecco l’arco d’Ulisse“ (S. 155) erinnern in ihrer Tonalität und ihren spannungsreichen Pausen an Ottavias Klage und Abschied (Incoronazione S. 49 ff. und 229 ff.). Die Stelle „Vedova amata“ (S. 178) gemahnt in Klangfolge und Führung der Singstimme an „Caro tetto“ der Incoronazione (S. 14). Die Abschlußgeste auf „vendicate“ (S. 187) ist die gleiche wie bei „sacrificando in voti“ der Incoronazione (S. 21). Alle diese Stellen tragen das persönliche Gepräge Monteverdis und sprechen für die Echtheit des Ritorno.

Doch abgesehen von diesen sofort ins Auge springenden Ähnlichkeiten ist die innere Satzstruktur des dramatischen Gesanges im Ritorno die gleiche wie in der Incoronazione. Dort sahen wir, daß der dramatische Gesang als Typus aus dem gebärdenhaften Nachvollziehen der Glieder des Satzes entsteht. Ich nenne dafür nur einige Beispiele aus dem Ritorno. Die Stelle „colà m’addormentai . . .“ (S. 58) vollzieht den Satz in Gebärden nach: colà m’addormentai — si dolcemente = Hauptsatz, gegliedert in Adverb und Prädikat (Quintsprung aufwärts und Sprechgesang abwärts) und adverbiale Bestimmung (si dolcemente, breit auf einer Stufe); ch’io non udii — nè vidi de’ Feaci crudeli — la furtiva partenza = Folgesatz, gegliedert in Subjekt und erstes Prädikat (Sprechgesang auf gleicher Tonhöhe), zweites Prädikat und vorausgenommene nähere Bestimmung des Objekts (nè vidi de’ Feaci crudeli, schnelle Affektbewegung aufwärts mit langem Schluß) und Objekt (la furtiva partenza, schnelle Affektbewegung abwärts mit kurzem Schluß). Ein anderes Beispiel für musikalisches Nachvollziehen des

Sprachsatzes ist die Stelle „dell’amoroso Ciel“ (S. 75): dell’amoroso Ciel = nähere Bestimmung des Subjekts, dreimaliger Anlauf in Achtelsequenzen; splendori fissi = Subjekt, breitere kadenzierende Schlußwendung; san cangiar in Giason = Prädikat mit näherer Bestimmung, Stichwort „cangiar“, Taktwechsel; anche gli Ulissi = Objekt, erneuter Taktwechsel und Schlußkadenz. Eine weitere Stelle dieser Art ist „non ti scordar“ (S. 87): non ti scordar già mai de’ miei consigli = Imperativ, aufsteigender Sprechgesang; che se dal buon sentier travia la mente = Bedingungssatz, absteigender Sprechgesang; incontrerai — perigli = Folgesatz, breit aufsteigendes Prädikat, schnell absteigendes Objekt.

Über das Nachvollziehen des Satzbaus hinaus entstehen im Ritorno aber auch eigenständig musikalische Gebilde. In der Arie des Eurimaco (S. 26/27) benutzt Monteverdi einen Ostinato mit wechselndem Anfang und Schluß. Zuerst führt er von a nach C (1), dann von C nach a (2):



das dritte Mal wieder von a nach C (3). Diese musikalische Gliederung ist aber vom Text unabhängig:

- (1) Bella bella Melanto
 - (2) Bella Melanto mia
 - (3) Graziosa Melanto
- Il tuo canto ...

Obwohl dieser Ostinato für die Anrede steht, fällt auf den Schluß seiner zweiten Wiederholung schon das Subjekt der Aussage: il tuo canto. Lediglich der Taktwechsel zeigt hier an, daß im Text etwas Neues beginnt. Der bisherige Ostinato hatte die Länge von fünf punktierten Breven. Für die folgende Aussage:

Il tuo canto è un incanto
 Il tuo volto è magia

bringt Monteverdi einen neuen Ostinato, der die Länge von sieben bzw. sechs punktierten Breven hat. Der Beginn der zweiten Aussage (il tuo volto) wird durch die gleiche rhythmische Aufwärtsfigur und den gleichen Taktwechsel kenntlich gemacht wie der Beginn der ersten Aussage (il tuo canto). Mit der erneuten Anrede:

Bella bella Melanto
 Bella Melanto mia

erscheint wieder zweimal der erste Ostinato. Nun folgt der zweite Teil der Arie:

E'tutto laccio in te ciò ch'altri amaga²⁷⁾
 Ciò che laccio non è fa tutto piaga.

²⁷⁾ Haas' Textfassung „al triammaga“ gibt keinen Sinn.

Beim ersten Teil des ersten Verses wird eine neue Grundbewegung bestimmt: Brevis-Semibrevis (vorher punktierte Brevis), der Ostinato verkümmert zu den beiden Tönen a und gis. Der zweite Teil des ersten Verses schließt sich als Schlußgeste in gerader Bewegung an. Der zweite Vers gibt das Ostinatoprinzip auf, benutzt dafür absteigende Sequenzen, wieder erscheint eine neue Bewegungsart innerhalb der ungeraden Mensur: 3 Semibreven. Der Abschluß ist in gerader Bewegung. Auch in diesem zweiten Teil der Arie finden wir wieder die tonale Führung von a nach C und von C nach a, wodurch sich der Eindruck einer geschlossenen und eigengesetzlich musikalischen Anlage ergibt.

Die Ostinatotechnik der Ulisse-Arie „O fortunato Ulisse“ (S. 68—70) wurde bereits erwähnt. Auch hier entsteht eine musikalische Anlage, die weit über das Nachvollziehen des Textes hinausgeht. Der Ostinato wird nur für die Anrede „O fortunato Ulisse“ gebraucht. Die erste und zweite Aufforderung „fuggi del tuo dolor l'antico error, lascia il pianto“ ist einem klanglichen Pendelmotiv zugeordnet. Aus der dritten Aufforderung „dolce canto del tuo cor lieto disserra“ bringt Monteverdi das wichtige Objekt „dolce canto del tuo cor“ lediglich in einer — wenn auch durch Wiederholung ausdrucksstarken — Übergangsstelle, während er für „lieto disserra“ wieder einen kleinen geschlossenen Abschnitt baut. Mit der allgemeinen Betrachtung „Non si disperi...“ beginnt nach der Schlußhemiole des vorhergehenden Abschnittes eine neue Bewegungsart — durch Presto angedeutet — und ein neues Motiv, das in Sequenzen zum Abschluß des ersten Teiles der Arie führt. Nun erscheint der erste Ostinato verkürzt als Ritornell, wie wir es beschrieben haben (s. hier Beispiel S. 186). Es folgen die vier musikalischen Abschnitte des ersten Teiles der Arie in genauer Wiederholung, aber teilweise mit neuem Text: O fortunato Ulisse — cara vicenda si può soffrir — hor diletto hor martir hor pace (Übergangsabschnitt) — hor guerra — non si disperi... So rundet sich diese ganze Arie zu einem nur als musikalische Anlage begreiflichen Gebärdenspiel.

Wiederholungsanlage hat auch der groteske Gesang des Iro (S. 79/80). Die Beschreibung der ersten Strophe (von „Pastor“ bis „huomini“) gilt sinngemäß auch für die zweite. Das Stück beruht auf dem Gegensatz zweier Gedanken: dem Pendeln auf den Stufen I, IV, V in ungerader und dem Gegenbewegungsmotiv in gerader Bewegungsart. Dies Motiv erscheint immer bei den prädikativen Stellen („può“ und „lodar“), während das Pendeln den übrigen Verlauf bestimmt, abgesehen von der Übergangsstelle „avezzo nelle mandre a conversar“. Die so entstehende konstruktiv-primitive Anlage charakterisiert den Iro. Ähnliche Beobachtungen kann man auch an der Stelle des Iro „E che si“ (S. 144) machen.

Der Gesang des Anfinomo bei der Bogenprobe (S. 158—160) zerfällt in zwei Abschnitte. Der erste steht in gerader Bewegungsart und gliedert sich

in drei Teile, deren Anfang jeweils von dem gleichen Motiv bestimmt ist:

zweimal und

Der Abschluß dieses Teiles ist jedesmal eine breitere Schlußgeste: S. 159; 3, 1 — S. 159; 4, 1. Dieser erste tändelnde Abschnitt des Gesanges charakterisiert den Amor. Vor dem zweiten Abschnitt steht in aufsteigender Dreiklangfigur gleichsam als Doppelpunkt die Stelle „tu tu tu fiero“. Nun schließen sich als zweiter Abschnitt, der sich an Mars richtet, wohlbekannte Guerrafiguren ungerader Bewegungsart an und beenden den ganzen Gesang.

Bei dem Bittgesang der Giunone (S. 189/190) macht Monteverdi aus den einfachen Versen:

Ulisse troppo errò
 Troppo ahi troppo soffrì
 Tornalo in pace un dì
 Fu divin il voler che lo destò

eine kunstvolle Wiederholungsanlage. Die Komposition des ersten Verses ist von dem Imitationsmotiv $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ bestimmt. Der zweite Vers ist eine Abschlußgeste dieses ersten Abschnittes. Rhythmisch entsteht sie durch Fortlassung der ersten drei Viertel des ersten Gedankens. Ihre tonale Führung bringt als Zusammenfassung die Umkehr der Bewegungskurve des ersten Gedankens:

1. Gedanke (zweimal):
 (1. Vers)



Zusammenfassung:
 (2. Vers)



Gleichzeitig enthält diese Abschlußgeste (2. Vers) ein rhythmisches Motiv:



das nun selbständig dem dritten und vierten Vers unterlegt wird. Daran schließt sich die Wiederholung des ersten Verses mit seinem Imitationsmotiv. Dessen Verbreiterung:

bildet die nachdrückliche Schlußgebärde. An solchen kleinen Wendungen erkennt man die Hand des Meisters Monteverdi.

Eine Feinheit echt monteverdischer Prägung hat auch die kurze Stelle zwischen Eumete und Telemaco „Troppo incredula“ bis „Ulisse fu“ (S. 203/204). Durch einfache Umstellung der Worte kommt Monteverdi zu jeweils zwei

in ihrem rhythmischen Impuls und ihrer tonalen Bewegungsrichtung gegensätzlichen Gebärden: *Troppo incredula — incredula troppo, troppo ostinata — ostinata troppo, è più che vero — di vero è più*. Bis hierhin vollzieht sich alles auf den jeweiligen Baßstufen V—I. Nun folgt die zusammenfassende Schlußwendung „*che'l vecchio arciero Ulisse fu*“ auf I — IV — V — I. Ein solches Spiel mit zwei Motiven bemerken wir auch in dem herrlichen Schlußduett (S. 216—218) an der Stelle „*bramato sì — ma caro . . .*“, das nach der einleitenden zärtlichen Gebärde „*Sospirato mio Sole*“ das gegenseitige Nacheinandertasten charakterisiert, bevor in dem Schlußteil des Duettes „*Non si rammenti*“ die volle Freude der Wiedervereinigten durchbricht und die ganze Oper in der gleichen menschlichen Apotheose ausklingen läßt wie im Schlußduett der *Incoronazione*.

Abschließend wollen wir nun die Wendungen zusammenstellen, die dem entsprechen, was wir bei der *Incoronazione* Monteverdis typische Gebärde genannt haben, also mehrmaliges Anlaufen eines Motives und darauf folgende, gegensätzliche Schlußwendung: *creder a ciechi, creder a ciechi e zoppi — è cosa vana* (S. 9); *Il tempo ch'affretta, fortuna ch'alletta, Amor che saetta — pietate non ha* (S. 10/11 und 11); *Fragile misero torbido, torbido fragile misero, fragile misero torbido — quest'huom sarà* (S. 11/12 und 12); *Tu sol del tuo tornar, del tuo tornar, tu sol del tuo tornar — perdesti il giorno* (S. 17 und 21/22); *all'anima affanata, porto le sue discolpe, acciò non resti di crudeltà macchiato, ma falso de' miei danni — incolpo il fato* (S. 19); *ciò che laccio non è, ciò che laccio non è, cio che laccio non è — fa tutto piaga* (S. 27); *ingemmar, le bellezze, illustrar, a tuo pro — d'un volto i rai; lieto lieto vezzeggia pur vezzeggia pur, lieto lieto vezzeggia pur vezzeggia pur — con glorie mie; le tue dolci, le tue dolci — le tue dolci bugie* (S. 28); *l'huomo puol quanto vuol, quanto vuol l'huomo puol — l'huomo puol quanto vuol* (S. 44/45 und 45); *Dormo ancora, dormo ancora — o son desto* (zweimal S. 48); *solingo trasportato, deluso et ingannato, ti conosco ti conosco ben io — Padre d'errori* (S. 49); *Ad obbedirti, ad obbedirti, ad obbedirti vado — indi ritorno* (S. 62); *Amor, Amor — è un idol vano; Amor, Amor — è un vagabondo nume; Amor, Amor — all'incostanze sue non mancan piume* (S. 74); *dell'amoroso Ciel, dell'amoroso Ciel, dell'amoroso ciel — splendori fissi* (S. 75); *dolce dolce, dolce dolce — dolce viaggio* (zweimal S. 85); *che lunge è bel, è bel è bel — più vicino il foco* (S. 110; 3); *l'autun non frutta e non fiorisce, e non fiorisce — il maggio* (S. 111); *Chi difeso dal ciel, chi difeso dal ciel — il mondo pave* (S. 130); *non è vile però, non è vile però, non è non è vile però — l'anima mia* (S. 143); *dono a te, per te aduna — sua novella fortuna* (S. 148); *Anima generosa, prodigo cavaliere — ben sei d'impero degno* (S. 148); *e chi sarà di voi, con l'arco poderoso — saettator più fiero; havrà d'Ulisse, e la moglie — e l'impero* (S. 151/152); *dolor, o martir — che l'alma attrista* (S. 170); *non troverai no no no no, non troverai chi goda empir del vasto ventre — l'affamate*

caverne (S. 172); non troverai no no no no, non troverai — chi rida (S. 173); voglio uccider me stesso, voglio uccider me stesso — e non vo' mai ... (S. 175); che si toglie al nemico, che si toglie al nemico — è gran vittoria (S. 176); chi chi con un arco solo isconosciuto diede a cento morti il duolo, quel forte e quel robusto che domò l'arco e fe' volar gli strali, colui che i proci insidiosi e felli valoroso traffisse — rallegrati rallegrati rallegrati Regina; egli, egli — egli era Ulisse (S. 180/181); anco in peggio di polvere, anco in peggio di polvere — fugace (S. 187/188); Procurerò la pace, ricercherò il riposo — d'Ulisse glorioso (S. 188/189); tornalo, tornalo — tornalo in pace un dì; fu divin, il voler — che lo destò (S. 190); odimi, odimi — o Dio del mar (S. 191); Medicar, chi languisce, medicar, chi languisce — o che diletto; ma che ingiurie, e dispetto — scoprir l'altrui pensier (S. 198/199); e non lo far, e non lo far — ma del pentirsi alfin (S. 199); Consorte io sono, consorte io sono — ma del perduto Ulisse (S. 205); ove scopersi, del feroce cinghiale — l'honorato segnale (S. 207).

Auch innerhalb der wortlosen Koloratur finden wir typische Gebärden, z. B. bei „se non s'abbraccia“ (S. 111):

Musical score for the phrase "se non s'abbraccia". The score is written for piano and includes lyrics: "se non s'abbraccia al faggio". Above the staff, there are four bracketed sections labeled 'a' and 'b'. The first three 'a' sections correspond to the words "s'abbraccia", "al", and "faggio". The 'b' section is above the final measure.

und „è tutto laccio in te“ (S. 27):

Musical score for the phrase "è tutto laccio in te". The score is written for piano and includes lyrics: "è tutto laccio in te". Above the staff, there are four bracketed sections labeled 'a' and 'b'. The first three 'a' sections correspond to the words "laccio", "in", and "te". The 'b' section is above the final measure.

Hier entsteht die Schlußgebärde besonders feinsinnig durch die Ausfüllung des Vakuums auf Schlag 1, das die Anlaufgeste charakterisiert.

Zwei typische Gebärden verschränken sich an der Stelle „d'un oltraggiata idea“ (S. 63):

Musical score for the phrase "d'un oltraggiata idea". The score is written for piano and includes lyrics: "d'un oltraggiata idea", "d'un oltraggiata idea", "d'un oltraggiata idea questo questo", and "questo questo è lo sdegno". Above the staff, there are four bracketed sections labeled 'a1' and 'b1'. The first three 'a1' sections correspond to the words "oltraggiata", "idea", and "questo". The 'b1' section is above the final measure. Below the staff, there are four bracketed sections labeled 'a2' and 'b2'. The first three 'a2' sections correspond to the words "questo", "questo", and "è". The 'b2' section is below the final measure.

Drei typische Gebärden verschränken sich an der Stelle „L’hebbi già per nemica“ (S. 174/175):

l'hebbi già per nemi-ca l'hebbi già per nemi-ca l'ho distrutta l'ho distrutta l'ho distrutta l'ho distrutta l'ho distrutta

l'ho distrutta l'ho distrutta l'ho distrutta l'ho distrutta l'ho distrutta l'ho distrutta l'ho vinta l'ho vinta hor troppo

fora vederla vinci-tri-ce

Aus diesen Beispielen der Satzstruktur läßt sich nur der Schluß ziehen, daß die Musik des Ritorno von dem Meister der Incoronazione di Poppea stammt. Die dramatische Haltung beider Werke ist die gleiche. Dennoch ist der Ritorno noch in Vielem Vorstufe zu dem reifen Spätwerk, vor allem ist die nicht weiter analysierbare schöpferische Kraft der Erfindung in der Incoronazione ungleich stärker. Das aber ist kein Grund, die Echtheit des Ritorno anzuzweifeln, Schwankungen der Inspiration finden sich bei allen großen Meistern. Ungeachtet dessen kündet sich auf vielen Seiten des Ritorno schon die musikdramatische Wirklichkeit an, wie sie uns mit der Incoronazione di Poppea vollgültig entgegentritt.

E.

Interpretation

I. Vorbemerkung

Wir haben nun die Ergebnisse unserer Untersuchungen an praktischen Beispielen zu erhärten. Ich möchte allerdings den Begriff „Beispiel“ hier nicht so verstanden wissen, wie es noch heute oft in musikgeschichtlichen Darstellungen geschieht: als etwas, das als Bereicherung und Verlebendigung einem für sich dastehenden Gedankengebäude *hinzu*gefügt wird. Im Gegenteil betrachte ich das, was auf den nächsten Seiten als *Musik* vorgelegt wird, durchaus als den wichtigsten Teil der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, zu dem es allerdings der vorhergehenden Betrachtung bedurfte.

Obwohl die folgenden Interpretationsbeispiele nichts im neutralen Zwielicht einer falsch verstandenen wissenschaftlichen „Objektivität“ lassen wollen, also als Musik Farbe bekennen, wäre es doch ein arges Mißverständnis, wenn man in diesen Beispielen eine von uns festgelegte „res facta“ erblickte, die mit dem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit aufträte, mit einem Anspruch, den jede gedruckte Bearbeitung — gewollt oder ungewollt — stellt. Gerade deshalb gebe ich hier keine Bearbeitung, sondern nur Proben. Ich sehe das Verbindliche dieses Kapitels nicht in der Gültigkeit meiner einzelnen Realisationen, sondern in der sich in den Beispielen ausdrückenden Haltung dem Monteverdischen Musikdrama gegenüber. Diese Haltung, dies aktive Verständnis zu vermitteln, scheint mir für das zukünftige Leben von Monteverdis Kunst wichtiger zu sein, als eine Bearbeitung mit dem Anspruch auf Endgültigkeit vorzulegen, die — ob gut oder schlecht — schon als solche das Wesen dieser Musik verfälscht.

Es ist wohl nicht notwendig, über die Instrumentation der venezianischen Opern um 1640 Grundsätzliches zu sagen. Die bekannten Handbücher zur Aufführungspraxis¹⁾ haben gerade diesen Fragen besondere Sorgfalt gewidmet. Einzelheiten werden am konkreten Fall ihre Erwähnung finden. Hier möchte ich nur sagen, daß auf die Verwendung alter, d. h. in der Praxis zu meist: nachgebauter Instrumente — abgesehen von dem heute bereits eingebürgerten Cembalo — verzichtet wurde. Vom historischen Standpunkt aus gesehen halte ich die klangliche Frage bei Monteverdi nicht für ein Problem erster Ordnung. Vom rein musikalisch-künstlerischen Standpunkt aus sollte man jedoch auf keinen Fall alte und neue Instrumente, d. h. in ihrem Präzisionsgrad und ihrem Präzisionsanspruch allzu heterogene Instrumente mischen, da das klangliche Ergebnis in diesem Fall nicht befriedigen kann, sondern nur eine laienhafte Einstellung zum Gegenstand verrät.

¹⁾ Ich nenne nur Schünemann: *Dirigieren*, Schering: *Aufführungspraxis*, Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931.

Die Fragen der Notation bedürfen hier keiner erneuten Behandlung²⁾. Dagegen scheint es mir unerlässlich, über die in den genannten Büchern nur sehr allgemein und beiläufig behandelten Tempo- und Proportionsprobleme einige Bemerkungen prinzipieller Art vorzuschicken. Ferner möchte ich einen Blick auf die gedruckten und mir zugänglichen Bearbeitungen der *Incoronazione* werfen.

²⁾ Vgl. hierzu besonders H. F. Redlich: Notationsprobleme in Cl. Monteverdis „*Incoronazione di Poppea*“, *Acta Musicologica* X 1938, S. 129 ff.

II. Tempo und Proportionen

Es ist bezeichnend für die Geschichte des Verhältnisses zur älteren Musik überhaupt, daß eine den Lebensnerv der Musik berührende Frage wie die nach dem richtigen Tempo erst in neuester Zeit verantwortlich gestellt wird³⁾. Franz-Jochen Machatius⁴⁾ bemüht sich, die verschiedenen Tempogattungen in ein System zu bringen. Die zugrundeliegende Auffassung, daß die Tempi der Musik um 1600 nicht willkürlich und beziehungslos nebeneinander stehen, sondern sich in gewissen proportionalen Verhältnissen untereinander befinden, ist sicherlich grundsätzlich richtig. Man muß sich allerdings darüber im klaren sein, daß diese Verhältnisse idealer Natur sind, und daß die als ideales Maß aufgestellten Metronomziffern nicht schematisch auf die praktische Realisation der Musik angewandt werden dürfen. Es ist die entscheidende Erkenntnis von Machatius, daß er die Tempofragen als Gattungsfragen auffaßt. So unterscheidet er in der Musik um 1600 drei Grundbewegungen: „1. das kanonische Maß des *Motettischen* zu MM 72 — nunmehr die ‚andere‘ Welt einer ‚prima pratica‘, einer ‚musica riservata‘ im weiteren Sinne des Wortes —, 2. die subjektiv-humane — wenn auch durchaus typische, besser: typisierte — affekt- und effektvolle Dehnung auf MM 60 und weniger im *Madrigal* (und übrigens auch im Rezitativischen, ja in der Instrumentalmusik) — und 3. der durchaus ursprüngliche aggressiv klopfende *Kanzonettenpuls* des Tanzes und Tanzliedes in seiner geradtaktigen Form zu MM 120 mit seinem ihm zugehörigen kleinen Dehnungs-Dreiertakt zu MM 80“ (S. 146).

Als Beispiel für diesen „Kleinen Dehnungs-Dreiertakt“ aus dem Werk Monteverdis nennt Machatius (S. 150) GA. XV, 521 bzw. 534:

Wir wollen an dieser Stelle die Tempoangaben von Machatius nicht in Betracht ziehen, sondern lediglich auf die Proportion Achtel = Ganze (d. h. achter Teil des C-Taktes = dritter Teil des Dreiertaktes) hinweisen, die in der Tat oft bei Monteverdi vorkommt. Machatius macht hier auf einen besonders glücklichen Fall aufmerksam, wo sich die Proportion aus dem wie-

³⁾ Vgl. neuerdings vor allem Irmgard Herrmann-Bengen: Tempobezeichnungen.

⁴⁾ Über mensurale und spielmännische Reduktion.

derkehrenden Text und der gleichen rhythmisch-melodischen Figur (und schließlich noch durch die Wiederholungs-Stelle) klar ergibt. Ich füge hier gleich zwei parallele Beispiele aus dem Madrigal „Zefiro torna“ (Petrarca) des VI. Madrigalbandes (Achtel = Halbe; vgl. Tenor-Stimme) und aus „Altri canti d'Amor“ des VIII. Buches (Halbe = Viertel) an:

VI, 22:

e'l bel tem - po e'l bel tem - po e'l bel
 e'l bel tem - po e'l bel
 me - na e'l bel
 tem - po ri - me - na e'l bel tempo e'l bel
 tem - po ri - me - na e'l bel tem - po ri - me - na e'l bel

VIII, 17:

- ta - glie le battaglie
 - ta - glie le battaglie le bat - ta - glie
 le battaglie le bat - ta - glie
 le battaglie le batta - glie le battaglie
 le battaglie le bat - ta - glie
 taglie le battaglie le batta - glie le battaglie

Ferner nenne ich zwei Beispiele aus der Incoronazione:

S. 196:

Accorrete accor - rete accorrete accor - rete accorrete accor - rete o servio servio dami -

portion seien drei weitere Beispiele aus „Zefiro torna“ (Rinuccini; IX, 17), Il Ballo (VIII, 177) und „Laudate Dominum“ (XV, 756) zitiert:

IX, 17:

VIII, 177:

XV, 756:

Diese Proportion findet sich z. B. auch in I, 10 von Cavallis Egisto (Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. It. IV, 411, 37 verso):

Dürfte somit über diese beiden Proportionen als solche kein Zweifel bestehen, so stellt sich nun die Frage nach der Überzeugungskraft der Tempoangaben von Machatius. Er schließt für den Orfeo und damit wohl überhaupt für Monteverdi den integer valor MM 72 als ideelles Zeitmaß aus:

„Dieser ‚moderne‘ — meines Wissens noch nirgends eindeutig fixierte — Kanzonettenpuls mit seinen kräftig bestimmten Ikten zu MM 120, fast stets geradtaktig notiert, d. h. sub signo

⊕ oder C

auch dort, wo es sich um einen Großen Dreiertakt zu dreimal 120 handelt . . . , dieser Kanzonettentakt und sein Kleiner Dreier zu MM 80 . . . ist *das* durchgehende feststehende Maß auch des ‚Orfeo‘ . . . , wenigstens bis genau zum Auftritt der Unglücksbotin („Ahi! caso acerbo“), von wo an das *andere*, ebenfalls typische Pathos, das tragische und also das langsame Zeitmaß zu MM 60 herrschen, (eine strenge typische Polarität der Affekte und Bewegungsformen, die dem Werk seine Gestalt gibt.) . . . Eine andere Bewegungsform, ein anderes Tempo, außer diesen Maßen MM 60, 120, 80, gibt es im ganzen ‚Orfeo‘ nicht . . .“ (S. 146/47).

Prüfen wir zunächst unsere bisher gebrachten Beispiele. Alle diese Stellen bestehen aus ungeradem und C-Takt. Doch das ist eine ganz äußerliche Feststellung, da es sich durchaus nicht um Stücke des gleichen Bewegungsimpulses und Affektes handelt. Nur wenn wir diese ins Auge fassen, werden wir von Fall zu Fall weiterkommen. Denn Monteverdis Taktvorzeichnungen sind — wie in der ganzen Zeit — zu frei gebraucht, als daß sie systematisch in Betracht kommen könnten.

Wir gehen zunächst von den C-Bestandteilen der Beispiele aus und versuchen, ihr ideelles Tempo innerhalb der Bestimmungen von Machatius zu finden. Viertel = 60 kommt überhaupt nicht in Betracht, es wäre wohl in allen Fällen zu langsam. Es bleibt also — denn für den geraden Takt läßt Machatius nur diese beiden Lösungen zu — Viertel = 120 (Halbe = 60). Für „perirà, morirà“ scheint mir dieses Tempo angemessen, wenn man den Affektcharakter des Stückes erfassen will. So hätten wir hier auch in dem ungeraden Takt „corre corre adesso“ Ganze = 120, d. h. „Großen Dreiertakt“. Ebenso verhält es sich mit Il Ballo, „Alleluja“ und dem Beispiel aus Cavallis Egisto. Dies Tempo gilt wohl für alle Stücke in ungerader Bewegung mit synkopischem Rhythmus, also auch für die Ciaccona „Zefiro torna“ (Rinuccini).

Dagegen empfinde ich Machatius' Tempo für das mehrstimmige „Laudate Dominum“ mit punktierter Brevis = 80 als zu schnell. Jeder Ton des ungeraden Taktes hat hier eine Textsilbe, die einzelnen Silben kämen bei einem Tempo von Ganze = 240 nicht mehr zur Geltung. Dasselbe gilt für die ersten Achtel des C-Taktes, der in dem angegebenen Tempo verhetzt wirkt. Ich möchte punktierte Brevis = 72 (integer valor) und somit Viertel = 108 vorschlagen.

Das gleiche Tempo dürfte den Stellen „la battaglia“, „festeggiami nel sen“ und dem tänzerischen „Zefiro torna“ (Petrarca) angemessen sein, ebenso würde ich „accorrete“ und „ascendi“ nehmen. Es ergäbe sich also daraus,

daß der integer valor = 72 durchaus noch in der Monteverdizeit als Trio-
lentakt vorkommt und daß ein schnelles, aber gemäßigtes Tempo von Vier-
tel = 108 im geraden Takt neben dem ausgesprochenen Kanzonettentyp
möglich ist. Der ausgesprochene Kanzonettenpuls, besonders seine ungerade
Form (punktierte Brevis bzw. Ganze = 80), scheint mir weniger häufig vor-
zukommen, als Machatius annimmt. Als Beispiele für ihn würde ich „La
Pannonia“ und „Nerone Nerone“ (Incoronazione, S. 25 und 28) nennen.

Wir haben bisher Beispiele betrachtet, deren Tempoproportionen durch
Text und Motivik eindeutig bestimmt waren. Bei jedem von ihnen ergab
also die Entscheidung für das Tempo des einen Bestandteiles notwendiger-
weise das Tempo auch des anderen. Dabei kamen wir zu den gegenüber Ma-
chatius zusätzlichen Bestimmungen punktierte Brevis bzw. Ganze = 72 und
Viertel = 108. Mit diesen Tempobestimmungen stehen wir — ebenso wie
Machatius — nicht im Feld des Beweisbaren. Ein anderes Empfinden könnte
also an den ausschließlichen Bestimmungen Machatius': punktierte Brevis
bzw. Ganze = 80 oder 40, Viertel bzw. Halbe = 60 oder 120 festhalten
und sie auch auf unsere bisher gebrachten Beispiele anwenden. Nach diesen
Bestimmungen ist es unmöglich, daß in der Musik dieser Zeit punktierte
Ganze = Halbe des geraden Taktes ist. Sobald sich aber ein solcher Fall
nachweisen ließe, wäre bewiesen, daß neben Machatius' Tempobestimmungen
in der damaligen Musik andere Möglichkeiten vorkommen. Ein solcher Fall
begegnet nun tatsächlich in dem Doppelchor „Alla fiera“ der Commedia
Chi soffre speri (II, 9) von Vergilio Mazzocchi und Marco Marazzoli⁶⁾.
Der erste Teil des Chores hat C-Vorzeichnung, wir müssen ihn aber in An-
betracht des durchgehenden rhythmischen Motives



als Alla breve auffassen. Der zweite Teil steht in 6/2-Bewegung:



Nach einer kurzen Wiederholung des ersten Teiles werden nun beide Teile
kombiniert (Goldschmidt, S. 317). Würde man den 6/2-Takt als Machatius'
„Großen Dreiertakt“ auffassen, so ergäbe das Halbe = 120, punktierte
Ganze = 40. Das würde für den C-Takt bedeuten: Halbe = 40, Viertel
= 80. Faßt man den 6/2-Takt als punktierte Ganze = 80 auf, so ergäbe das
für den geraden Takt Halbe = 80, Viertel = 160. Faßt man den geraden
Takt als Halbe = 60 auf, so ergäbe das für den ungeraden punktierte
Ganze = 60; faßt man den geraden als Halbe = 120 auf, so ergäbe das für
den ungeraden punktierte Ganze = 120. Andere Bestimmungen sind nach
Machatius nicht möglich. Bleibt man also bei der einen Bewegungsart inner-

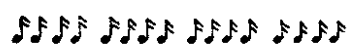
⁶⁾ Goldschmidt: Studien I, S. 315 ff.

halb seines Systems, so ergibt sich daraus infolge der unzweideutigen Kombination dieses Beispiels für die andere Bewegungsart ein Tempo, das außerhalb des Systems liegt. Ist so Machatius' System in seiner Ausschließlichkeit nicht haltbar, so werden wir auch bei diesem Beispiel aus Chi soffre sperì um so unbekümmerter unserem Empfinden folgen und für die punktierte Ganze des 6/2-Taktes und die Halbe des Alla breve-Taktes MM 72 vorschlagen.

Obwohl wir dargelegt haben, daß neben den Bestimmungen von Machatius auch andere Möglichkeiten vorkommen, sind wir darin mit ihm einig, daß es — ideell gesehen — in der damaligen Zeit nicht eine Unzahl willkürlicher Tempi gab, sondern daß sich die Zeitmaße von wenigen Ausgangspunkten entwickeln und ableiten lassen. Machatius' Bestimmungen 60 und 120 erkennen wir an, doch ist ihre Anwendung auf Monteverdi erheblich einzuschränken. Gegen Machatius führen wir den integer valor 72 wieder ein, und zwar als Schlagzeit des geraden Taktes, als Tempo des Triolentaktes und als Schlagzeit des breiten Dreiertaktes (punktierte Brevis bzw. Ganze = 24), z. B. bei „O sciocchi o frali“ (hier S. 112). Aus dem Triolentakt punktierte Brevis bzw. Ganze = 72 folgt dann als mögliche Proportion Halbe oder Viertel des geraden Taktes = 108, bzw. Ganze oder Halbe = 54. Ein schnelles Tempo 108 scheint als Schlagzeit vielen C-Sätzen Monteverdis zu entsprechen. Es kommt besonders für pathetisch-erregte Stellen in Frage, vor allem für das concitato genere, dessen Tempo man nicht mit dem hüpfenden Kanzonettenpuls verwechseln darf. Die verschiedenen Gattungen erfordern verschiedene Zeitmaße. Ein Kanzonettenpuls, etwa



hat seine vier Ikten, auf die es ankommt; alle Zwischenschläge sind Durchgang oder Verzierung. Eine typische Concitatostelle dagegen hat eine völlig andere Struktur:



Hier haben wir es nicht mit vier Ikten zu tun, die das Übergewicht besitzen, sondern mit 16 gleichmäßig vorgetragenen kleinen Werten, wie es Monteverdi ja auch in der Vorrede zum VIII. Madrigalband beschreibt. Bei diesen *gleichmäßig* zu bewertenden Einheiten muß aber das Gesamttempo langsamer sein als bei der Kanzonette. Praktisch könnten sie im Kanzonettentempo mit ihrem Text nicht mehr gesungen werden.

Wir haben versucht, anhand von wenigen Beispielen einen Ausgangspunkt für die Behandlung der Tempofragen in der Monteverdizeit zu gewinnen. Alle zitierten Beispiele haben gemeinsam, daß es sich um durchgehende Gesangstellen handelt, bei denen der Affekt der Rede den Umschlag in die andere Bewegungsart bewirkt. Schon von dieser Feststellung her ist es verständlich, daß hier Proportionen zustande kommen, die im Grunde genommen wenig

mit denen der Mensuralmusik zu tun haben. Die alten Proportionen finden wir allerdings in bestimmten Gattungen auch zu Beginn des 17. Jahrhunderts, besonders in der Tanzmusik. Da dieses Phänomen jedoch für Monteverdi unwesentlich ist, behandeln wir es nicht weiter, sondern verweisen lediglich auf die bekannten „Proportz“-Bildungen der Zeit⁷⁾.

Der folgende Versuch einer Systematisierung möge nur als Anregung aufgefaßt werden. Die von uns zitierten Dreiertakt-Beispiele lassen sich ihrer Hauptbewegungsart nach, auf die besonders die Bässe hinweisen, in drei Gruppen einteilen:

1. $\circ \circ \circ$ = corre adesso
 Il Ballo
 Alleluja (vgl. die Pause)
 Egisto-Beispiel
 Zefiro torna (IX)
 O sciocchi o frali
2. $\square \circ$ = Laudate Dominum (mehrstimmig)
 la battaglia
 Zefiro torna (VI)
 Ascendi
3. $\square \cdot$ = Festeggiami nel sen (Bewegung *vor* dem Hemiolentakt)
 Accorrete
 La Pannonia
 Nerone Nerone
 Alla fiera

Die eigentlichen beiden Grundarten der ungeraden Bewegung sind die ersten beiden, während sich die dritte als Triolierung der geraden Bewegungsart erweist. Die erste Art, mit drei gleichwertigen Schlägen, kann in einem langsamen Tempo vor sich gehen, wenn die drei Schläge jeweils noch einmal geteilt sind, und zwar nicht durch Durchgangs- oder Verzierungs-töne, sondern in dem Sinn, daß die zwischen den drei Hauptschlägen liegenden Nebenschläge zur musikalischen Substanz gehören, z. B. bei „O sciocchi o frali“. Wir setzen hier den integer valor 72 als Schlagzeit an und erhalten somit 24 als Zeitmaß des Taktes. Die zweite Möglichkeit der ersten Grundart entspringt dem Weiterlaufen der Schlagzeit 120 einer vorhergehenden geraden Bewegungsart, wir erhalten also 40 als Zeitmaß des Dreiertaktes. Dies ist Machatius' „Großer Dreiertakt“. Die zweite Grundart hat die Bewegung „lang-kurz“. Hier kommt dem ganzen Takt das Tempo 72 zu. Die dritte Art möchte ich als triolierte geradtaktige Bewegung ansprechen. Sie zeichnet sich durch sehr häufige Tonwiederholungen in Oberstimme und Baß (hier auch oft liegenbleibende Töne) aus, z. B. bei „Accorrete“, „La Pannonia“, „Alla fiera“, oder durch sequenzierende schnelle Motive, z. B. bei „Nerone

⁷⁾ Machatius, S. 149/150.

Nerone“, oft wie hier verbunden mit ganztaktiger Bewegung im Baß. Gemäß ihrem Triolencharakter kommen wir für diese Art zu den Tempi, die den Möglichkeiten der geraden Bewegung entsprechen: punktierte Brevis bzw. Ganze = 60 oder 72 oder 108, außerdem — bei Verbindung mit dem schnellen Kanzonettenpuls — zu Machatius’ „Kleinem Dreiertakt“ = 80.

Eine satztechnische Gegenüberstellung der ersten und dritten Art finden wir im Schlußduett der Incoronazione:

pur ti miro purti gode purti etc.

lo son tua Tuo son io speme mia etc.

Ich würde für den Hauptteil punktierte Ganze = 40, für den Mittelteil = 60 als ideale Tempoausgangspunkte vorschlagen.

III. Die gedruckten Bearbeitungen der Incoronazione

Die drei frühesten gedruckten Bearbeitungen der Incoronazione verteilen sich auf die drei führenden Musiknationen Europas. Sie sind für die Geschichte des Monteverdiverständnisses innerhalb der verschiedenen, noch dem 19. Jahrhundert entspringenden Traditionen bezeichnend und mögen daher in ihrer Eigenart kurz charakterisiert werden, bevor ich zu meinen eigenen Interpretationsbeispielen schreite.

Der 1922 gedruckten Auswahl und Bearbeitung Vincent d'Indys⁸⁾ liegt eine Aufführung der Pariser Schola cantorum vom 24. Februar 1905 zugrunde. „Nous nous sommes bien gardés, en publiant le dernier opéra du puissant génie que fut Monteverdi, de chercher à faire de la musicologie; notre intention a été simplement d'en faciliter l'exécution au concert et même à la scène“, berichtet das Vorwort. Mit diesen Worten bekennt sich d'Indy als Musiker, und als solcher steht er 1905 auch in Frankreich in einer musikdramatischen Tradition, die der deutschen nicht unähnlich ist⁹⁾. Auch er findet in der Incoronazione nicht mehr „le débordement de jeunesse et d'enthousiasme de l'Orfeo“ und „la fougue entraînant de l'année 1607“ und sieht als ihre stärksten Stücke „la superbe scène de la mort de Sénèque et l'admirable plainte d'Octavie“ an. Er nimmt denn auch den Chor der Familiari hochpathetisch „largement“. Im Sinn der musikdramatischen Auffassung der Jahrhundertwende verkennt er oft den in sich schon erfüllten Sinn der Monteverdischen Rede und Geste und verlegt das Hauptgewicht ins Orchester. So macht er aus der Szene der Consoli e Tribuni (S. 240 ff.) einen pompösen Aufzug im Stil der Großen Oper:

Majestueusement

Ténors

Basses

Salut, salut, souverai - - ne. Au - gus - ta!

Salut, salut, souverai - - ne. Au - gus - ta!

⁸⁾ Le Couronnement de Poppée de Claudio Monteverdi. Sélection . . . publiée . . . avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution par Vincent d'Indy, Paris 1922 (La partition piano et chant).

⁹⁾ Vgl. hier S. 11 ff.

Das gleiche Bestreben, die Schlagzeiten des „Taktes“ auszufüllen, zeigt sich am Beginn der Abschiedsszene der Ottavia. Besonders typisch aber ist die französische Harmonik der Zeit, jene scharfen Sequenzen von heraufgeschraubten Durseptakkorden, wie wir sie etwa beim späten Fauré finden. Man vergleiche z. B. einige Takte des Prélude der Pénélope mit d'Indys Harmonisierung der Stelle „sia maledetto Amor“ (S. 23):

Fauré:

A musical score for a piano piece by Fauré. It features a complex harmonic structure with sharp dissonances and chromatic movement. The score is written for piano and includes various musical notations such as triplets and dynamic markings.

d'Indy:

ARIA

Maudit soit l'amour ! Maudit soit l'amour ! Maudit soit l'amour et Pop

cresc. poco a poco

A musical score for an aria by d'Indy. It features a more lyrical and smoother harmonic structure compared to Fauré's. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked 'cresc. poco a poco'.

Wir finden hier auch den für Fauré bezeichnenden aufgelockerten, meist vierstimmigen harmonischen Satz, in dem die einzelnen Stimmen möglichst ohne Sprünge von einer Stufe zur anderen fließen. Durch diese Begleitung, die sich Faurés verhaltener Liedmelodik sinnvoll anpaßt, wird auch Monteverdis bewegte Rede in lyrisches Sentiment umgedeutet. Wir stellen noch ein Beispiel aus I, 5 der Pénélope der Stelle „Di quell'empio architetto“ der Incoronazione (S. 26)¹⁰⁾ in ihrer Bearbeitung bei d'Indy gegenüber:

Je suis un pauvre de pas-sage Et j'im-plo-re de vous, - sans asi-le et sans biens, La pa-

Moderato $\text{♩} = 63$

1^{er} Soldat 2^e Soldat

- mis. Cet habile archi- tecte, qui bâtit sa mai- son sur le tombeau d'au- trui.

A musical score for d'Indy's arrangement of Monteverdi's 'Di quell'empio architetto' from Pénélope. It features a more lyrical and smoother harmonic structure compared to Fauré's. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 63.

¹⁰⁾ Das neapolitanische Manuskript bringt im Baß unter altrui die fehlende halbe Note c (GA, S. 26; 3, 1).

ses Interesses gehen gleichermaßen am Geist der Vorlage vorbei. „Durch die verschiedenen Probleme, denen ich in meiner Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik begegnete, wurde ich darauf hingewiesen, mir in der Musiktheorie Rats zu erholen, und alsbald entdeckte ich, daß mehr historisches Wissen von Nutzen sein würde. Mein Interesse für dieses Gebiet steigerte sich, als ich mit der neuen, von Malipiero besorgten Gesamtausgabe von Monteverdis Werken vertraut wurde . . . Ich wurde neugierig auf die Überraschungen, die jene verflornten Jahrhunderte bergen mochten . . . Wir müssen auf Monteverdis Zeitalter zurückgreifen, wenn wir einen Übergang von einer Tonsprache zu einer anderen beobachten wollen, der dem entspricht, was in Arnold Schönbergs Werdegang stattgefunden hat.“¹²⁾ Suchte Krenek somit nach Überraschungen, sogenannten Kühnheiten, die ihm die Zwölftontechnik plausibler machen sollten, so ist doch seine praktische Monteverdi-bearbeitung fern jeglicher von ihm so gern für sich in Anspruch genommenen künstlerischen Esoterik, sondern stellt eine Anwendung alles dessen dar, was er an dem Eklektizismus seines Lehrers Franz Schreker lernen konnte. Es ist nicht notwendig, alle Vorbilder, die hier Pate gestanden haben, beim Namen zu nennen. Wir beschränken uns wie bei d'Indy auf wenige Beispiele. Im Sinne romantischer Kontrapunktik wird Monteverdis Satz ergänzt, auch dort, wo er schon mehrstimmig aufgezeichnet ist, etwa im Chor der Familiari. Die Verunklarung der Monteverdischen Gebärde durch die moderne polyphone Orchesterbehandlung im Sinne etwa eines Richard Strauß mag die Stelle „Ah so ben io“ (S. 13) mit einem Beispiel des Vorbildes aus Salome (Fürstner-Kl.A., S. 195) zeigen:

(Andante grazioso)
Ottone

ah - - - ah so ben i-o chestail mio

mf

Sehr bewegt M. d = 80
Salome

Molto mosso Ich dür - - ste nach deiner Schön - heit.

ff p

¹²⁾ Ernst Krenek: Selbstdarstellung, Zürich 1948, S. 45 und 52.

An diesem Beispiel ist auch die Ausnutzung der hohen Instrumentenlagen als Klangreiz charakteristisch. Das Gemeißelte der Monteverdischen Ton-
sprache geht so natürlich völlig in einer diffusen Aufgeregtheit des Orchester-
sters unter. Bei Strauß dagegen liegt in der Tat alles Wesentliche im
Orchester.

Als Sinfonia reiht Krenek die venezianische und die neapolitanische Quelle
einfach aneinander, so daß ein fünfteiliges Stück entsteht: Maestoso, assai
largo; Andante con grazia; Allegro non troppo, con passione; Allegro assai;
Andante molto comodo. Bedenkenlosigkeiten dieser Art finden sich noch
mehr in Kreneks Bearbeitung. So verwandelt er gesungene Teile in instru-
mentale Zwischenspiele an folgenden Stellen: Poppea: No no (S. 42); Ne-
rone: Ma che dico o Poppea (S. 90); Nutrice: Credetel pur a me (S. 169);
Arnalta: inseguir Drusilla etc. (S. 197); Amore: Ho difesa Poppea (S. 197/
198). Das am meisten hervorstechende Beispiel dieser Art von Verfälschung
ist aber die Szene II, 6, die Krenek als effektvolles Orchesterintermezzo
bringt. Im Sinn des veristischen Vorbildes wird der lyrische Hauptschlager,
der Anfang des Schlußduettes, beziehungsvoll in das Stück eingewoben:

Moderato molto (♩ = 90)

Zu den auffallenden Mißverständnissen gehört auch die Personenver-
tauschung in der ausgesprochenen Intermedienszene II, 5 (im Original:
Valletto und Damigella, bei Krenek: Ottone und Drusilla).

Daß Krenek romantische Tremoli und Prestoläufe in der Art Wagners
zur Verbindung verschiedener Szenen anwendet, liegt in der Linie seines
Vorgehens (Incoronazione S. 19 und 22).

(Poco grave) Ottone

accel..... Vivo 1. Soldato

dor - me Nero - ne

accel.....

Vivo Chi va li? Chi va

Von Wagner übernimmt Krenek auch den Gebrauch der thematischen Orchestermelodie zum Parlando-Gesang¹³⁾:

Fliegender Holländer, 2. Akt:

(Allegro moderato) Daland
Aus seinem Va - terland ver - wiesen
dolce

Incoronazione II, 1:

Andante molto calmo Seneca
Solitu-dine a - mata ere - mo della mente
p

¹³⁾ In solchen Wagnerismen berührt sich ein anderer dodekaphonistischer Monteverdi-Bearbeiter mit Krenek: Luigi Dallapiccola mit seiner allerdings wesentlich erfreulicheren Fassung des Ritorno di Ulisse (Claudio Monteverdi: Il Ritorno di Ulisse in Patria . . . Trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, Canto e Pianoforte, Edizioni Suvini Zerboni — Milano 1942). Immerhin gewinnt Dallapiccola sein zu Nettunos Gesang (XII, 42) erklingendes Ulisse-„Leitmotiv“ aus der authentischen Sinfonia da Guerra (XII, 146 und 167/168):

Nettuno
pa - tria, on - - de ri - mane dall'i - man ardi - men - to
pp sempre etc.

In gleicher Polymetrik kontrastiert das Motiv bei Dallapiccola zu Eumetes Gesang auf S. 81.

Doch auch das Bach-Orchester etwa des Gloria der h-moll-Messe wird an entsprechenden Stellen herangezogen (Incoronazione, S. 25):

Allegro marziale

La Pan- nonia dà all' armi dà all' armi dà all' armi et

Seine Absicht, mit dem Orchester kontrapunktisch-motivisch zu arbeiten, verführt Krenek dazu, verschiedene in ihrer Haltung unterschiedliche Teile eines Stückes motivisch zu binden, was natürlich der dramatischen Absicht Monteverdis zuwiderläuft:

(Allegro ma non troppo ben tenuto) (♩ = ♩)

Speran- za - - - tu mi si ma imagi- na- rio man- -

Beschwingter

- to No na non te- mo na na non

Was Krenek an Eigenem beiträgt, sind — abgesehen von allem Historischen — schlecht gemachte Übergänge wie z. B. bei I, 11:

Agitato molto (♩ !)

Ottave: Ad

Diese Stelle ist aus dem Verkennen des Zusammenhangs von Ritornell und Gesangsteil (S. 95) entstanden. So kommt es zu der Tonarten- und Charak-

terdiskrepanz bei Krenek. Daß er ein offensichtlich verderbtes Stück wie das Ritornell S. 130, 131, 133/134 mit allen Fehlern übernimmt, ist in seiner eigenen Klangvorstellung begründet¹⁴⁾, die sich z. B. in dem gequälten Satz der Stelle „ogni punto sia di tua vita“ (S. 42) zeigt:

(Molto più vivo)

Arnalta

punto sia di tua vi-ta il giorno il pun-to estre-mo.

rit. molto

Kreneks Kritiklosigkeit gegenüber der Malipieroschen Ausgabe, die sich auch in seinem Aufsatz „Zur musikalischen Bearbeitung von Monteverdis ‚Poppea‘“¹⁵⁾ ausspricht, ist von Giacomo Benvenuti¹⁶⁾ gebührend angeprangert worden. Benvenutis eigene Bearbeitung der Incoronazione¹⁷⁾ ist eine liebevolle Nachgestaltung, in der sich historisches Taktgefühl und lebendige italienische Operntradition des späten 19. Jahrhunderts die Waage halten. Verdi und Puccini sind etwas sehr anderes als Monteverdi, gemeinsam aber ist aller italienischen Opernkunst ein Zug ungeschminkter und unkomplizierter Leidenschaftlichkeit, der außer der Singstimme auch der Orchesterpart mit wenigen einfachen und eindeutigen Mitteln entspricht. Wenn Benvenuti also z. B. eine Stelle wie die der Ottavia: „d’impotenza t’accuso...“ (S. 53) folgendermaßen bearbeitet:

Sostenuto $d = 60$
(al colmo del furore)

Lo stesso movimento dolorosamente

i, D'impoten-za tac-cu-so. D'ingiusti-zia tin-col-po. Ahi, - - trapasso trop

¹⁴⁾ Dallapiccola übernimmt in seiner Ritorno-Bearbeitung ganz bewusst einen Druckfehler der Malipiero-Ausgabe (XII, 44; 2,5 = 1. Ton der 3. Instrumentalstimme) und schreibt dazu: „Non mi dispiace conservare l'errore di stampa dell'edizione di G. F. Malipiero“.

¹⁵⁾ Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt vom 15. Oktober 1936.

¹⁶⁾ Benvenuti: Manoscritto veneziano, S. 182/183.

¹⁷⁾ Claudio Monteverdi: L'Incoronazione di Poppea. Trascrizione di Giacomo Benvenuti, Milano 1937.



so kann man wohl das Vorbild für Tremolo und erregte Akzente bei Verdi, besonders in seinen späteren Werken, und für die auf den Vorhalt zueilenden Geigen-Arpeggien bei Puccini finden, doch muß man zugeben, daß damit die dramatische Intention der Monteverdi-Stelle getroffen ist, wenn auch die Mittel dazu zweifelhaft erscheinen.

Ausgesprochene Mißverständnisse sind selten, ergeben sich aber für Benvenuti ebenso wie für d'Indy und Krenek bei den ungewohnten Gattungen, z. B. dem Wechselrhythmus des „Questa vita“, das durch die weichen Vorhalte völlig seines Tanzcharakters entkleidet wird (tranquillo, con molt'espressione):



Dagegen ist die Szene I, 4 in ihren wechselnden Haltungen ausgezeichnet getroffen. Die einzige Stelle, die einen grundsätzlich falschen Eindruck erweckt, ist Benvenutis Bearbeitung der Szene II, 6. Hier hält er sich an Busettonellos gedrucktes Libretto von 1656, das für diese Szene auch die Personen Petronio und Tigellino vorsieht. Benvenuti macht aus dem Duett ein Quartettensemble, zu dem er auch noch den Chor treten läßt. Wenn er auch die Substanz der Musik in keiner Weise ändert, so bedeutet doch die Erweckung der Ensemblevorstellung eine Entstellung Monteverdis, denn Ensemble entspricht einer viel späteren und völlig von Monteverdi verschiedenen Haltung musikalischen Theaters, worüber wir oben¹⁸⁾ einige Bemerkungen gemacht haben.

Angesichts der Tatsache, daß Benvenutis verständnisvolle Behandlung der Incoronazione vorlag, ist es unbegreiflich, daß die Scala der Mailänder Erstaufführung des Werkes (1953) Giorgio Federico Ghedinis Bearbeitung¹⁹⁾ zugrundelegte, die ein Maximum an Instinktlosigkeit darstellt. Obwohl Ghe-

¹⁸⁾ Vgl. hier S. 169 ff.

¹⁹⁾ C. Monteverdi: L'Incoronazione di Poppea . . . Elaborazione di Giorgio Federico Ghedini (Kl. A.), Milano Ricordi, 1953.

dini in einer dem Klavierauszug vorangestellten Nota versichert: „nell'armonizzare il basso continuo ho tenuto conto dei dati armonistici offerti da tutti i componimenti vocali di Monteverdi, e specialmente di quelli degli ultimi anni di attività...“, findet sich in dieser Bearbeitung keine Seite, auf der in diesem Punkt nicht schlimme Unfälle zu verzeichnen wären. Als Beispiel führe ich nur einen Teil der Stelle, die wir schon in Benvenutis Bearbeitung kennen lernten (I, 5 = GA XIII, 53), mit ihrer Fortsetzung an:

(3) Ottavia

Ah - i, trapasso trop- p'oltre e me ne pen- Soppri - mo e seppel - li - sco in ta - ci - ced: - a poco a poco

(f) mf p pp

turne angoscie il mi - o tor - men - to.

Es begegnen aber nicht nur auf Schritt und Tritt falsche Akkorde, sondern Ghedini verkennt auch das Wesen des Generalbaß-Satzes im allgemeinen, wenn er wie bei der folgenden Stelle aus I, 2 (GA, S. 24) eine selbständige Stimmführung anstrebt, die allerdings schon für sich genommen recht stümperhaft ist und zu schlechten Zusammenklängen (z. B. dreifache Terz) führt:

c. Soldato cor. ta

$\text{♩} = 108$ Satisfar io non posso a la pigrizia un giorno un o - ra so - la. (a tempo)

marc. cor. ta

In Ghedinis Ausgabe finden sich alle Unarten der vorher besprochenen Bearbeitungen, im Gegensatz zu diesen wirkt sie jedoch blaß, da sie keiner auch noch so entfernten Operntadition verpflichtet ist. So bleibt es dem Zufall überlassen, ob hier eine Stelle gerät, dort eine andere mißlingt. Der zweite Fall überwiegt allerdings, besonders auch dort, wo rhythmische oder metrische Probleme auftauchen. Ein häufiges Mißverständnis Ghedinis ist seine Auffassung eines unterteilten 3/1-Rhythmus als 6/2-Takt, z. B. beim Ritornell GA, S. 32 (in dessen drittem Takt er sich außerdem noch verlesen

hat), bei der Stelle „Hoggi, hoggi spero“ (S. 164/65) oder bei dem freien Mittelteil der Ciaccona-Stelle von S. 67²⁰⁾. In diesem letzten Fall folgt Ghedini Goldschmidts sicherlich verfehlter Textunterlegung²¹⁾, wie überhaupt mancher Fehler dieser Bearbeitung dadurch zu erklären ist, daß offensichtlich weitgehend nur Goldschmidts Ausgabe herangezogen wurde, was angesichts der bereits seit 1938 vorliegenden Facsimile-Ausgabe der Incoronazione befremdlich wirkt. — Natürlich hat auch Ghedini nicht den immanenten Dreierhythmus von Amors „O sciocchi o frali“ aus II, 13 (GA S. 188)²²⁾ erfaßt, wie er ebenso wenig gemerkt hat, daß das folgende Ritornell — trotz seiner damaligem Gebrauch entsprechenden Notierung in größeren Werten — zu dem Gesang gehört und daher das gleiche Tempo hat. Aber das Mißverständnis dieser Stelle ist damit noch nicht erschöpft: in tragikomischer Verkennung des im Manuskript erscheinenden Terminus „Aria“ glaubt Ghedini, daß hier neben Amore die Luft auftrete, um die Strophe „O sciocchi o frali“ zu singen. Der Schwierigkeit, sich die personifizierte Luft vorzustellen, begegnet Ghedini dadurch, daß er die von ihm angenommene Partie der „Aria“ (das Wort erscheint über jedem neuen System des Klavierauszuges) von einem „Coro di Soprani internamente“ singen läßt. Damit sind wir schon bei den dramaturgischen Mängeln der Ausgabe angekommen. Auch sie beruhen auf Ghedinis Ahnungslosigkeit dem Geist des Werkes gegenüber. Er ignoriert nicht nur Busenellos ergreifenden Schluß des ersten Aktes — diesen wichtigen Einschnitt des Ottone-Dramas — und läßt seinen zweiten Akt mit I, 11 beginnen, sondern teilt — was noch weitaus unsinniger ist — die Handlung im Garten der Poppea (II, 12—15), indem er mit der (das Kommende vorbereitenden!) Szene II, 13 den zweiten Akt schließt und mit II, 14 den dritten Akt eröffnet. Auch der Schluß der Bearbeitung bestätigt noch einmal, daß Ghedini von Monteverdis Haltung unberührt blieb. Über die Streichung der Stelle des Amore und der Venere (GA S. 243 bis 246) läßt sich allenfalls diskutieren, das Schlußduett hingegen darf auf keinen Fall ausbleiben. Es ist die menschliche Apotheose der Oper, die somit geradezu verfälscht wird, wenn man sie wie Ghedini mit dem Chor der

²⁰⁾ Noch grotesker ist das Mißverständnis des Ciaccona-Metrums in Dallapiccolas Ritorno-Bearbeitung bei den Stellen GA XII, 171 und 173/174:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in treble clef with a 2/2 time signature. The piano accompaniment is in bass clef. The score includes lyrics: "chi lo con - so - la, lo con - so - la, chi lo con - so - la, chi lo con - so - la, chi - - -". Performance markings include "Iro", "mp", "Poco meno mosso", "sf (poco) subito pp", and "più p".

²¹⁾ Studien II, S. 105.

²²⁾ Vgl. hier S. 112.

Consoli e Tribuni und der folgenden — meiner Ansicht nach das Herabschweben oder -schreiten der Götter ausdrückenden — Sinfonia pompös und repräsentativ ausklingen läßt.

Leider ist Hans Ferdinand Redlichs Bearbeitung der *Incoronazione* bisher bei der Universal Edition nur „als Manuskript gedruckt“ und liegt mir deshalb nicht vor. Sie geht im Wesentlichen von historischen Voraussetzungen aus und ist daher mit den hier besprochenen Bearbeitungen nicht vergleichbar. Zu der mir ebenfalls nicht zugänglichen Bearbeitung Malipieros²³⁾ möge man die sehr kritische Rezension von Leo Schrade²⁴⁾ vergleichen, der besonders die Auswahl der Szenen bemängelt, die Malipiero zum Teil sogar umgestellt hat. Ebenso anfechtbar ist die Auswahl auf der Concert Hall-Langspielplatte MMS 2028, mit der Walter Goehr eine Kurzfassung des Werkes bringt. Da diese Bearbeitung nicht im Druck vorliegt, das Notenbild somit nicht beurteilt werden kann, werden wir hier von einer ganz anderen Seite an die Musik herangeführt: vom bloßen Klang. Soweit das Notenbild vorstellbar ist, scheint es sich bei Goehr um eine von Ausnahmen abgesehen (Anfang des *Famigliari-Chores* als *Adagio*, Sinfonia S. 243 als *Vivace*, instrumentale Ausfüllung der Baß-Pausen bei „pace“ und „dormite“ auf S. 186) verständnisvolle Bearbeitung zu handeln. Doch ist der entscheidende Schritt vom Notenbild zum Klang offensichtlich mißglückt. Die Sänger verstehen es nicht, Monteverdis plastische Gebärden zu verwirklichen, was z. T. auch mit ihrer hörbaren Unkenntnis der italienischen Sprache zusammenhängen mag. So klingen z. B. Senecas Sologesänge aus II, 3 (zu schwerer blechgepanzelter Begleitung) edel, so wirkt Vallettos „Sento un certo non so che“ innig, so sind die *Consoli e Tribuni* — ähnlich wie bei d'Indy — monumental inszeniert — von Monteverdis Geste ist dies alles gleich weit entfernt. Bezeichnenderweise sind die „geschlossenen Nummern“ vom Anfang der Oper am besten gelungen. Doch schwerwiegender als solche Einzelheiten verstößt der klangliche Charakter des Ganzen gegen den Geist des Werkes. Wie bei der sprachlichen Geste im Einzelnen sind auch hier die Härten geglättet, jener zur Zeit so beliebte matte Glanz des Studioklanges legt sich als fataler Schleier über die Musik und wirkt vom Ganzen auf die Details der Interpretation zurück, die sich geradezu an dieser Klangvorstellung zu inspirieren scheint. Doch damit werden die charakteristischen Züge der Monteverdischen Musik neutralisiert. Die neue Haltung technisierten Genießertums ist ebenso tödlich wie die frühere puritanische Einstellung zur „alten Musik“. Obzwar diese neue Haltung soziologisch von den durch die Technik geschaffenen Gegebenheiten her zu erklären ist, beschränkt sie sich nicht auf den technischen Bereich (Rundfunk, Schallplatte) im engeren Sinn. Genauso wirksam ist sie etwa in Erich Kraacks *Ritorno*-Bearbeitung, die im

²³⁾ Claudio Monteverdi: *L'Incoronazione di Poppea* . . . Nouvelle édition, selon l'adaptation de G. Francesco Malipiero, Paris: Heugel et Cie, 1954.

²⁴⁾ Notes 1956, S. 335—337.

Jahre 1958 mehrfach aufgeführt wurde (unter anderem im Nymphenburger Schloß).

Fragen wir nun abschließend danach, wie eine Bearbeitung unserer Ansicht nach auszusehen habe, so stellt sich damit gleichzeitig die Frage nach dem möglichen Sinn der Interpretation einer Oper aus dem Jahre 1642. Handelt es sich dabei um eine Vervollständigung unserer wissenschaftlich-historischen Anschauung von vergangenen Dingen oder um die Popularisierung alter Musik im Sinne etwa der sogenannten Händel-Renaissance? Mit anderen Worten: ist es das musikphilologische Seminar oder das moderne Opernhaus, auf das hin eine solche Interpretation angelegt wäre? Allein diese Frage stellen, heißt auf die geistige Situation unserer Zeit hinweisen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß wir seit den Tagen der jungen Romantik, als im literarischen Bereich die „Weltliteratur“ proklamiert wurde, uns daran gewöhnt haben, die Werke des Geistes der Vergangenheit als von gleichem, ja oft von größerem Interesse für uns anzusehen als das zeitgenössische Schaffen. Gegenwart und Vergangenheit rücken damit gleichermaßen in den Blick einer Betrachtungsweise, die man die historische nennt. Mit der Anerkennung dieser Gegebenheit ist eine reflexionslose Interpretation, lediglich auf das Hier und Jetzt hin, verneint, während die von uns charakterisierten Bearbeitungen der *Incoronazione* im Grunde noch dieser Einstellung verpflichtet sind. Hat sich somit ein Bearbeiter über den historischen Ort des zu Interpretierenden klar zu sein, so andererseits auch darüber, daß ein Kunstwerk niemals lediglich eine Entwicklungsstation des absoluten Geistes darstellt, sondern als in sich vollendetes Gebilde gedacht und demnach auch zu betrachten und zu behandeln ist. Das bedeutet für die Musik, daß sie sich in klingender Präsenz zu bewähren hat, da sie nur so als Kunstwerk lebt. Eine erschöpfende Interpretation muß also das Kunstwerk als Kunstwerk verwirklichen, und da dies nur durch den lebendigen Menschen möglich ist, geschieht es im Hier und Jetzt. So steht die Interpretation im Spannungsfeld zweier Pole, deren einer im Sammeln und Nutzbarmachen alles historisch Wißbaren, deren anderer in der letztlich entscheidenden Gewissensinstanz des gegenwärtigen künstlerischen Menschen besteht²⁵). In dem sich stets korrigierenden Wechselspiel dieser beiden Kräfte besteht Interpretation, und weil mindestens eine dieser Kräfte — das jeweils gegenwärtige künstlerische Gewissen — sich notwendig mit der Zeit ändern muß, aber auch die andere — das historische Wissen — sich erfahrungsgemäß durch die Erschließung immer neuen Stoffes und vor allem neuer Betrachtungsweisen erweitert, kann Interpretation nicht endgültig sein und darf nicht den Anspruch des Abgeschlossenen erheben.

²⁵) Diese Polarität berührt sich bis zu einem gewissen Grade mit dem Verhältnis Notenschrift-Klang, das Thr. Georgiades (*Die musikalische Interpretation, Studium Generale VII*, 1954, S. 389—393) als das spezifisch musikalische Interpretationsproblem darstellt.

So beantwortet sich die am Anfang dieser Überlegung aufgeworfene Frage dahingehend, daß weder das musikphilologische Seminar in seiner heutigen Gestalt — dem das Werk letzten Endes nur Anlaß einer über es hinausgreifenden geistigen Betrachtung ist —, noch das moderne Opernhaus — das seinem Wesen nach Fertigfabrikate verlangt — mit einer Interpretation in unserem Sinne angesprochen wird. Sie hätte vielmehr — jedenfalls in ihrem prinzipiellen Ausgangspunkt — von diesen Institutionen abzusehen und auf Gruppen junger Menschen zu hoffen, die *Musikhistoriker* sind, weil sie Musiker sind, und die Musiker sind, weil sie *Musikhistoriker* sind. In diesem Sinne mögen die anschließenden Interpretationsbeispiele angesehen werden.

IV. Beispiele

1. „*In un sospir*“ und „*Signor sempre mi vedi*“ (GA XIII, S. 32—34). Der Zusammenhang von Ritornell-Baß und Baß des Gesangsteiles legt auch einen Zusammenhang von Gesangstimme und Ritornell-Oberstimme nahe. Beispiele hierfür aus der venezianischen Oper:

Ritorno di Ulisse, S. 211 ff. „*Illustratevi*“
Cavalli, Amori di Dafne „*O più d'ogni ricchezza*“²⁶⁾
Cavalli, Didone „*Dalle perdite sai*“²⁷⁾
Cavalli, Giasone „*Delizie contenti*“²⁸⁾
Cavalli, Giasone „*Dormi*“²⁹⁾
Cavalli, Orimonte „*Grandini Turbini*“³⁰⁾
Cesti, Orontea „*regnar non sperì*“³¹⁾
Cesti, Orontea „*Fierissimo destin*“³²⁾
Cavalli, Rosinda „*e così odo, così godo*“³³⁾
Cavalli, Elena „*Con tutti*“³⁴⁾
Cavalli, Ercole amante „*Dormi dormi*“³⁵⁾
Cavalli (?), Alcibiade „*Cara effigie*“³⁶⁾

Instrumentation: dreistimmig, wie die ausgeschriebenen Ritornelle der venezianischen Handschrift. Streichorchester = 2 Violinen, Violoncello und Kontrabaß. Dieser zur Verstärkung des Basso continuo (Cembalo), da andere heute schwer beschaffbare Generalbaßinstrumente (Theorbe etc.) fortfallen. Die dreistimmige Aussetzung beschränkt sich in dieser Zeit durchaus nicht auf Monteverdis *Incoronazione*. Daneben herrscht in der venezianischen Oper auch 5-Stimmigkeit, die somit für die Aussetzung der *Incoronazione*-Stücke ebenso möglich wäre³⁷⁾.

Zur Übernahme von Motiven der Singstimme ins Orchester bei „*Signor sempre mi vedi*“ vgl.:

²⁶⁾ Wellesz, S. 61/62.

²⁷⁾ Wellesz, S. 63/64.

²⁸⁾ Eitner: Publikation XII, S. 19—24.

²⁹⁾ Wellesz, S. 76/77.

³⁰⁾ Prunières: Cavalli, S. 111/112.

³¹⁾ Pirrotta, S. 170.

³²⁾ Pirrotta, S. 175.

³³⁾ A. A. Abert, S. 295.

³⁴⁾ Prunières: Cavalli, S. 116/117.

³⁵⁾ Prunières: Opéra Italien, Anhang, S. 30.

³⁶⁾ Goldschmidt: Studien I, S. 389/390.

³⁷⁾ Vgl. W. Osthoff: Zu den Quellen von Monteverdis *Ritorno*, S. 78.

Cavalli, Amori di Dafne „Gradita povertà“³⁸⁾
 Cavalli, Egisto „Musici della selva“³⁹⁾
 Cavalli, Giasone „All’armi“⁴⁰⁾
 Cavalli, Giasone „Scendi scendi“⁴¹⁾
 Cesti, Orontea „Adorisi sempre“⁴²⁾.

Zum punktierten Rhythmus des Orchesters vgl. das in der Bewegungsart ähnliche „Qual honor“ des Orfeo und seine Bearbeitung bei Orff.

2. „*E pur io torno*“ und „*Caro tetto*“ (S. 11—14)

Zur Anwendung der Oboen vgl. das Altenburg-Zitat in meinem Aufsatz „Trombe sordine“ (S. 79). Das Pausieren des Streichkörpers beim Mittelteil von „*E pur io torno*“ nach dem Vorbild der späteren Da-capo-Arie.

3. „*Tu mi sforzi*“ (S. 80/81)

Zum concitato genere des Orchesters vgl. Combattimento.

4. *I, 4* (S. 38—49)

Der unmittelbare Übergang vom ersten Ritornell zum Gesang unterstreicht die Einheit und den Affektcharakter dieses ersten Teiles der Szene. Der Schluß der ersten Gesangszeile (S. 39, 2. System, letzter Takt) scheint mir zu diesem Verfahren die Berechtigung zu geben. Zur imitationsartigen Instrumentation des „*No no non temo*“ vgl.:

Cavalli, *Il Ciro* „*Se di gioir bramate*“⁴³⁾

Cavalli, *Ercole* „*Zeffiri che gite*“⁴⁴⁾.

Zu den Verzierungen der altertümlichen Arnalta-Arie vgl. die Vorrede zum Combattimento.

5. *I, 12* (S. 105—107)

Zur Begleitung des Sprechgesanges durch lange Töne der Streicher vgl.:

Cavalli, *Egisto* „*Oh oh dolce dolce fiamma*“⁴⁵⁾.

³⁸⁾ A. A. Abert, S. 244.

³⁹⁾ Goldschmidt: Cavalli, S. 78.

⁴⁰⁾ Wellesz, S. 71.

⁴¹⁾ Wellesz, S. 72.

⁴²⁾ Pirrotta, S. 178/179.

⁴³⁾ Wellesz: Cavalli, S. 87.

⁴⁴⁾ Wellesz, Cavalli, S. 97/98.

⁴⁵⁾ Goldschmidt: Cavalli, S. 81.

1.

Allegro (♩ ~ 108)

1. Violine
2. Violine
Violoncello u. Kontrabass
Cembalo

mf
ohne Kb.
Nerone
In un so- spir sospir che vien dal pro- fon- do del cor in un so-

-spir sospir che vien sospir che vien dal pro- fondo del cor includoun baccio o cara cara ed

un a-di - - o si rive- drem ben tosto, si, si, si rivedrem si rivedrem ben tosto I- dolo mio si rive-

♩ = ♩

Lo stesso tempo, marcato

- drem ben tosto | - - - - - dolo mi - - - - - o

Poppea

Si - gnor sempre mi vedi sempre sem - pre -

sempre mi vedi an - zi mai non mi ve - - - di Si - gnor sem - pre mi vedi sempre sem - -

- pre sempre mi vedi an - zi mai non mi ve - - - di perchè - - - s'è ver - -

- che nel tuo cor io sia en - tro al tuo sen cela - ta Non posso non posso non posso da tua lumi es - ser

- - mi - ra - ta Non posso non posso non posso da tua lumi es - ser - mi - ra - - ta

2.

Lento (d. ~ 40)

1. Oboe *dolente*

2. Oboe *dolente*

Violoncello *p*

Cembalo *p*

1. Violine *mf*

2. Violine *mf*

Ottone *mf*

E pur io torno e pur io tor - - no qui qual li - nea al cen -

-tro Qualfoco a sfe - - ra e qual ru -

un poco più mosso

ohne Kb.

-scal - - lo al ma - - - re. E se ben lu - ce ben lu - ceal - - cu - na non ap - -

$\text{♩} = \text{♩} (\sim 120)$

poc. rit.

- - pa - re Ah! - - - Ah! - Ah! - - - Ah! so ben i-o che stail mio

poc. rit.

♩ = ♩

sol qui den - - - - tro. E pur io torno io tor - - no qui qual

mit Kb.

col canto *a tempo* *p*

li - nea al cen - - - - tro

1. Oboe dolente

2. Oboe dolente

ohne Kb. *p*

Meno mosso (♩ ~ 108)

Ca - ro tetto ca-ro tetto tetto a-mo-ro-so Al-ber-go di mia

1. Violine
2. Violine

vi - ta e del mio be-ne il passo e'l cor ad inchi - nar - ti vie - ne

Allegro

il passo e'l cor - - ad in - chinar - - - ti vie - - - ne.

etc.

3.

Vivace

1. Violine

2. Violine

Violoncello u. Kontrabass

Nerone

Cembalo

Tu tu tu mi sforzi allo sdegno mi sforzi allo sdegno al- lo sdegno allo sdegno allo sdegno allo sdegno

al tuo dispet- to e del popol in onta e del senato e d'Ot- tavio e del cielo e della bis - so siasi giuste od ingiuste siasi

giuste od ingiuste le mie voglie, hoggi, hoggi, hoggi Poppea sarà mia moglie sarà mia moglie sarà mia mo - - - glie.

rit.

Adagio appassionato (♩ ~ 72)

1. Violine
2. Violine
Violoncello u.
Kontrabass
Cembalo

The first system of the score includes parts for the first and second violins, the cello and double bass, and the piano. The piano part is marked with a forte 'f' dynamic. The tempo is Adagio appassionato with a quarter note equal to 72 beats per minute.

ohne Kb.
Poppea
Speran-za - - - tu mi va-i il cor ac-ca-rez-zando

The second system features vocal lines for Poppea and a piano accompaniment. The lyrics are: "Speranza - - - tu mi va-i il cor accarezzando". The piano part continues with the same accompaniment as in the first system.

mit Kb

The third system continues the instrumental parts from the first system. The piano part is marked with a forte 'f' dynamic. The tempo remains Adagio appassionato.

ohne Kb

Speranza - - tu mi va-i il genio lu - sin - gando - e micir-condi intanto di regio

$\text{♩} = \text{♩}$ Allegro leggero e staccato ($\text{♩} \sim 120$)

P

mit Kb. P

si ma imagi-nario man- - to no no non temo no no non temo no di noia alcu - - na non non

te - mo no no no non temo non temo no no no non temo non temo no no no di noia alcu - -

$\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} \sim 80)$ Tromba in Re

f
f
f
marcato
- na per me guerreggia guer- reggia - per me guerreggia guer- reg- gia -

perdendosi - - - - -
per me guerreggia guer- reg- gia Amor guer- reg- gia Amor e la fortuna e la fortu- na.

Tempo primo ($\text{♩} \sim 72$)

ohne Kb.
mf
Annalta

Ahi figlia figlia voglia il cie-lo che questi abbraccia-menti non sia-no un giorno i preci-piti tuo-i.

Allegro (♩ ~ 120)

Poppea

No no no no no no non temo no no no non temo no no no non temo no di noia alcu-na.

ohne Kb.
Annalta

L'imperatrice Ot-tavia ha pene-trati di Nerone gla-mori onde temo e pa-vento ch'ogni

giorno og-ni punto sia di tua vita il giorno il punto estre-mo. subito:

Allegro (♩ ~ 80)

Tromba

f

f

Poppa

per me guerreggia guer- reggia Amor per me guerreggia guer- reggia Amor

f

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features a Tromba part with a melodic line, a vocal part for Poppa with lyrics, and a piano accompaniment. Dynamics include fortissimo (f) for the Tromba and piano (p) for the vocal part.

per me guerreggia guer- reg- gia Amor e la fortu- na e la for- tu- na.

Detailed description: This system contains the next four measures. The vocal part continues with the lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a key signature change to two flats and a 4/4 time signature.

Andante, ma liberamente (♩ ~ 72)

p

p

P Arnalta

La pra- tica coi regi è periglio - - - sa l'amor e

mf

Detailed description: This system contains the final four measures of the piece. It features a vocal part for Arnalta with lyrics, and a piano accompaniment. Dynamics include piano (p) for the vocal part and mezzo-forte (mf) for the piano accompaniment. The piece ends with a final cadence.

l'o - dio non han for - - zain es - - - si

a tempo

so - no gl'affetti lor pu - - ri inter - es - - - si.

libero

Se Neron - - - t'a - ma

mera corte-si - - - - a s'ei tabban-do - na non ten puoi do - -

- le - - - - re per minor mal ti conver-rà ta-ce - - - re.

pp

Allegro (♩ ~ 120)

Poppea
 . No no non temo no no no non temo no di noia alcu - - - na no no non te-mo no di noia alcu - - - na.

Andante, ma liberamente (♩ ~ 72)

Arnalta
Il gran - - desira honor con la presenza lascia

This system contains the first system of the musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked 'Andante, ma liberamente' with a quarter note equal to approximately 72 beats per minute. The key signature has one flat. The lyrics are 'Il gran - - desira honor con la presenza lascia'.

mentre la casa em - pie di ven - to ripu - tazione e fumo in paga -

This system contains the second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'mentre la casa em - pie di ven - to ripu - tazione e fumo in paga -'.

a tempo
- mento.

This system contains the third system of the musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics are '- mento.'.

libero

perdi l'honor con dir Ne - ron mi go - - de son in - u - ti - li i vi ti i

ambi - ti - o - - si mi piaccion più i peccati fruttuo - - si

a tempo

libero

con lui - - - -

- tu non puoi mai trat- tar del pa - - ri - e se le nozze hai per og- getto e fi - -

- ne, mendicando tu vai le tuerai - - ne.

Allegro (♩ ~ 120)

Agitato ma non troppo (♩ ~ 60)

Poppea
No no non temo nonono non temo no di noia alcu - na. Arnalta
Mira mira Pop-pe-a dove il

prato è più ameno - - e - - dilet- to-so stassi il ser- pente asco - so dei casi le vicende

Rit. a tempo
son fune - ste la cal- ma è profe- zi- a de le tem- peste de le tem- peste de le tem- pe- ste.

Più mosso (♩. ~ 80) $\text{♩} = \text{♩}$
f Poppea
Non temo non temo no non temo non temo no di noia al- - cu - -

$\text{♩} = \text{♩}$ Tromba
f
- na. Per me guerreggia guerreggia A- mor per me guerreggia guerreggia A- more la for-

Andante (d ~ 72)

-tuna e la for- tu - - na

Arnalta

pp Ben sei paz - za ben sei paz - za se

pizz. pp

pizz. pp

pizz. pp

con arco, staccato

con arco, staccato

con arco, staccato

cre - di che ti possano far con- tenta e salva un garzon cieco un garzon cie- co et u - na

perdendosi ma a tempo

pizz.

pizz.

pizz.

cieca una cieca calva ben sei paz - za ben sei pazza se credi.

5.

Lento (♩ ~ 40)

Mosso (♩ ~ 108)

1. Violine
2. Violine
Vc. u. Kontrabass
Ottone
Cb.

p *p* *p* *mf* ohne Kb. *mf*

Oton Oton tor - na tor - na in te stes - - so *mf* il più im - per - fet - to

Lento

p *p* *p* *mf* Kb.

ses - so non ha per sua na - tu - ra altro d'human in se che la fi - gu - ra - Mio

Mosso

mf ohne Kb.

con mio cor torna torna in te stes - so costei pensa alco - mando e se ci ar - riva se ci ar -

Lento

Mosso

- riva la mia vita è per- duta
Otton tor- na torna in te- stes- so ella te-

p
p mit kb.
ohne kb. mf

- mendo che risappia Ne- rone i miei passati a- mori ordirà in- sidie all'innocen- za mia, indurrà colla

mf

Lamentoso

forza un un che mi ac- cu- si di lesa maestà di fellonia, la calunnia da grandi favo- rita destrug-

p

Energico

- geagl'innocenti ho- nor e vi- ta - Vo' vo'prevenir co- ste - i col ferro col fer -

f
f
f mit Kb.

- ro o col ve- le - no, non mi vuò più nutrir no, no non mi vuò più nutrir il ser- pe in seno a questo a questo

Appassionato, più largo (♩ ~ 72)

fine dunque arri- var dove va, l'amor tu-o l'amor tu-o perfi- dissima perfi- dis - si- ma Poppea.

BIBLIOGRAPHIE

(Hier werden alle Ausgaben, Bücher und Aufsätze angeführt, die im Verlauf der Arbeit mehr als einmal und deshalb mit Kurztitel zitiert wurden.)

- A. A. *Abert*: Claudio Monteverdi und das musikalische Drama, Lippstadt 1954.
H. *Abert*: W. A. Mozart I/II, Leipzig 1919/1921.
A. W. *Ambros*: Geschichte der Musik IV, 3. Auflage (durchgesehen und erweitert von H. Leichtentritt), Leipzig 1909.
G. *Benvenuti*: Il manoscritto veneziano della „Incoronazione di Poppea“, Rivista Musicale Italiana XLI 1937, S. 176 ff.
— „Il Ritorno di Ulisse in Patria“ non è di Claudio Monteverdi, Il Gazzettino (Venezia) vom 17. Mai 1942, S. 3.
A. *Bertolotti*: Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal Secolo XV al XVIII, Milano (1890).
E. J. *Dent*: Mozarts Opern, Berlin 1922.
A. *Einstein*: The Italian Madrigal I—III, Princeton 1949.
R. *Eitner*: Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke X und XII (Die Oper, Band 1 und 2), Leipzig 1881 und 1883.
G. *Frescobaldi*: Orgel- und Klavierwerke. Gesamtausgabe nach dem Urtext herausgegeben von Pierre Pidoux I—V, Kassel / Basel 1950—1954.
Th. *Georgiades*: Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951, S. 76 ff.
— Musik und Sprache, Berlin / Göttingen / Heidelberg 1954.
H. *Goldschmidt*: Cavalli als dramatischer Komponist, M. f. M. XXV 1893, S. 45 ff.
— Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert I/II, Leipzig 1901/1904.
R. *Haas*: Zur Neuausgabe von Claudio Monteverdis „Il Ritorno d’Ulisse in Patria“, Studien zur Musikwissenschaft IX 1922, S. 3 ff.
— Die Musik des Barocks, Wildpark-Potsdam 1929.
S. *Hermelink*: Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4, Tutzing 1960.
I. *Herrmann-Bengen*: Tempobezeichnungen; Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 1, Tutzing 1959.
H. *Kretzschmar*: Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli’s und Cesti’s, V. f. Mw. VIII 1892, S. 1 ff.
— Monteverdi’s „Incoronazione di Poppea“, V. f. Mw. X 1894, S. 483 ff.
A. *Machabey*: Les Origines de la Chaconne et de la Passacaille, Revue de Musicologie XXV 1946, S. 1 ff.
F.-J. *Machatus*: Über mensurale und spielmännische Reduktion, Die Musikforschung VIII 1955, S. 139 ff.
G. F. *Malipiero*: Claudio Monteverdi, Milano 1930.
C. *Milanuzzi*: 22 Arie a una voce . . . a cura di Giacomo Benvenuti, Milano 1922.
C. *Monteverdi*: Tutte le opere. Novamente date in luce da G. F. Malipiero I—XVI, Asolo bzw. Vittoriale degli Italiani 1926—1942.
— L’Incoronazione di Poppea. Facsimile del manoscritto It. Cl. 4 N. 439 della Biblioteca Nazionale di S. Marco in Venezia. Introduzione di Giacomo Benvenuti, Milano 1938.
— 12 Composizioni vocali profane e sacre (inedite) . . . a cura di Wolfgang Osthoff, Milano 1958.
D. *Ortiz*: Tratado de glosas . . . Roma 1553. Herausgegeben von Max Schneider, Berlin 1913.

- W. Osthoff: Die venezianische und neapolitanische Fassung von Monteverdis „Incoronazione di Poppea“, Acta Musicologica XXVI 1954, S. 88 ff.
- Zu den Quellen von Monteverdis „Ritorno di Ulisse in Patria“, Studien zur Musikwissenschaft 23 1956, S. 67 ff.
- Trombe sordine, Archiv für Musikwissenschaft XIII 1956, S. 77 ff.
- Monteverdi-Funde, Archiv für Musikwissenschaft XIV 1957, S. 253 ff.
- Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte von Monteverdis „Incoronazione di Poppea“, Die Musikforschung XI 1958, S. 129 ff.
- Zur Bologneser Aufführung von Monteverdis „Ritorno di Ulisse“ im Jahre 1640, Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1958, Nr. 8, S. 155 ff.
- Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts, Atti del Congresso Internazionale di Musica Mediterranea Palermo 1954, (1959), S. 275 ff.
- Antonio Cesti „Alessandro vincitor di se stesso“, Studien zur Musikwissenschaft 24, Wien 1959.
- Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig, Castrum Peregrini (Amsterdam).
- A. Pirrotta: Le prime opere di Antonio Cesti, L'orchestra, Firenze 1954, S. 153 ff.
- M. Praetorius: Syntagma musicum Band III (Wolfenbüttel 1619). Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt (Documenta Musicologica I, 15), Kassel/Basel/London/New York 1958.
- H. Prunières: L'Opéra italien en France avant Lulli, Paris 1913.
- La vie et l'oeuvre de Claudio Monteverdi, Paris 1926.
- Monteverdi e la musica francese del suo tempo, Rassegna Musicale II 1929, S. 483 ff.
- Cavalli et l'Opéra Vénitien au XVIIe siècle, Paris 1931.
- H. F. Redlich: Claudio Monteverdi, Ein formengeschichtlicher Versuch, Band I: Das Madrigalwerk, Berlin 1932
- Claudio Monteverdi, Leben und Werk, Olten 1949 (erweiterte englische Ausgabe London / New York / Toronto 1952).
- H. Riemann: Der „Basso ostinato“ und die Anfänge der Kantate, S. I. M. G. XIII 1911/1912, S. 531 ff.
- Handbuch der Musikgeschichte II, 2, 2. Auflage, Leipzig 1922.
- F. Salinas: De Musica (Salamanca 1577). Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Macario Santiago Kastner (Documenta Musicologica I, 13), Kassel / Basel 1958.
- C. Sartori: Monteverdi, Brescia 1953.
- A. Schering: Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931.
- Aufführungspraxis alter Musik, Leipzig 1931.
- L. Schrade: Monteverdi Creator of Modern Music, New York 1950.
- G. Schünemann: Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913.
- H. Schütz: Sämtliche Werke. Bd. 1—16 herausgegeben von Philipp Spitta, Leipzig 1885—1894 (Bd. 17 und 18 herausgegeben von Arnold Schering und Heinrich Spitta).
- H. Spohr: Studien zur italienischen Tanzkomposition um 1600, Dissertation (maschinenschriftlich) Freiburg i. Br. 1956.
- L. Torchi: L'Arte Musicale in Italia I—VII, Milano 1899—1908.
- G. Verdi: Briefe. Herausgegeben und eingeleitet von Franz Werfel, übersetzt von Paul Stefan, Berlin / Wien / Leipzig 1926.
- N. Vicentino: L'Antica Musica ridotta alla Moderna Prattica . . . (Roma 1555). Faksimile-Neudruck herausgegeben von Edward E. Lowinsky (Documenta Musicologica I, 17), Kassel / Basel / London / New York 1959.
- E. Vogel: Claudio Monteverdi, V. f. Mw. III 1887, S. 315 ff.

- D. P. Walker: Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert, Kassel und Basel 1949.
E. Wellesz: Cavalli und der Stil der venezianischen Oper, Studien zur Musikwissenschaft I 1913, S. 1 ff.

Erklärung einiger Abkürzungen:

| | | |
|-------------|---|---|
| DTÖ | = | Denkmäler der Tonkunst in Österreich |
| M. f. M. | = | Monatshefte für Musikgeschichte |
| MGG | = | Die Musik in Geschichte und Gegenwart |
| S. I. M. G. | = | Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft |
| V. f. Mw. | = | Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft |
| Z. f. Mw. | = | Zeitschrift für Musikwissenschaft |

Genauere Angabe in einem musikalischen Text:

Seite; System, Takt (z. B. 56; 1,2)

Szenenangabe: Akt, Szene (z. B. II, 6)

NAMEN- UND SACHREGISTER

- Abbatini, Antonio Maria 138
 Air de Cour 101 f., 112, 114, 156
 Altenburg, Johann Ernst 235
 Andreini, Giovanni Battista 60 f., 103
 Andreini, Virginia 61
 Anselmi, Cavaliero 48
 Arcadelt, Jakob 101
 Aria 101 f., 104 f., 108, 112, 114, 230
 Artusi, Giovanni Maria 104, 106, 189
- Bach, Johann Sebastian 29, 84, 90, 92,
 97, 154, 198, 213, 226
 Badoaro, Giacomo 181 f., 186, 193, 196
 Baïf, Jean-Antoine de 33, 102, 106
 Banchieri, Adriano 62
 Barockbegriff 154 f., 157 f.
 Belli, Domenico 103, 148
 Benedetti, Pietro 43
 Benvenuti, Giacomo 222, 227 ff.
 Bernhard, Christoph 126
 Bernini, Lorenzo 155
 Bizet, Georges 82, 222
 Bojardo 108
 Bottrigari, Ercole 38
 Bovicelli, Giovanni Battista 27
 Briceño, Luis de 119
 Bruckner, Anton 28
 Brunelli, Antonio 106
 Bruschi, Giulio 105
 Buonamente, Giovanni Battista 71
 Burgk, Joachim à 102
 Busatti, Cherubino 62
 Busenello, Giovanni Francesco 14, 113,
 123, 126, 130, 137, 141, 143, 163,
 228, 230
 Buxtehude, Dietrich 28
 Byrd, William 99
- Caberlotti, Matteo 113
 Cabezon, Antonio de 80 f.
 Caccini, Giulio 27, 57, 63, 103 f., 158
 Calderon 32
 Camarella, Giovanni Battista 47
 Canto alla francese 99, 101 ff., 112,
 193, 222
 Caravaggio 156 f.
 Carissimi, Giacomo 78, 86 f., 149
 Castellani, Castellano 61
 Cavalli, Francesco 15, 19, 27, 29, 48,
 53, 55 f., 59, 83, 86 f., 93, 151 f., 181,
 214 f., 218, 234 f.
 Cesti, Antonio 19 f., 86, 234 f.
- Ciaccona 36, 38 ff., 47 f., 78, 85, 115,
 186, 215, 230
 Concitato genere 25 ff., 36, 129 f., 138,
 141, 163 ff., 192, 197, 217, 235
 Corsi, Jacopo 103
- Dallapiccola, Luigi 225, 227, 230
 Dante 76, 113, 151, 156
 Diruta, Girolamo 27
- Falconieri (Falconiero), Andrea 38, 84
 Farina, Carlo 105
 Fauré, Gabriel 221
 Febi armonici 19
 Ferrari, Benedetto 38 f., 78, 82 f., 85,
 157
 Festa, Costanzo 101
 Fontei, Niccolò 84, 87, 91
 francese, s. Canto
 Franzoni, Amante 53
 Frescobaldi, Girolamo 38, 117, 189
 Fugger, Octavianus S. 79
- Gabrieli, Andrea 62
 Gabrieli, Giovanni 54 ff., 62, 70
 Gagliano, Marco da 34, 43 f., 103, 134
 Gagliarda 79 f., 107 ff.
 Ganassi dal Fontego, Sylvestro 27
 Gesualdo, Carlo 16
 Ghedini, Giorgio Federico 228 ff.
 Giramo, Pietro Antonio 84, 114
 Girometta 38
 Glarean, Heinrich 99
 Gluck 13, 27, 167 ff., 172, 174 f.
 Goehr, Walter 231
 Gonzaga, Eleonora 181
 Gonzaga, Vincenzo 120
 Grandi, Alessandro 131
 Gregori, Giovanni Lorenzo 109
 Grétry, André-Ernest-Modeste 170
 Grillo, Giovanni Battista 60
 Guédron, Pierre 101
- Händel, 15, 29, 77, 90, 92, 154, 165 ff.,
 174, 232
- India, Sigismondo d' 105
 Indy, Vincent d' 220 ff., 228, 231
 Instrumental-Vokal 16, 32, 39, 43, 47,
 54 f., 70 f., 94, 153
 Intermedien 158, 167

- Klauseln 148 ff., 186, 198
 Kraack, Erich 231
 Krenek, Ernst 222 ff.
 Krieger, Adam 107
 Landi, Stefano 125, 130 f., 138 ff., 146,
 151
 Lasso, Orlando di 24, 77
 Laurenzi, Filiberto 62, 115
 Le Jeune, Claude 106
 Lugharo, Giovanni Maria 102
 Lully 78
 Malipiero, Gian Francesco 13, 231
 Manelli, Francesco 78, 85 ff., 157, 182
 Marazzoli, Marco 114 f., 138, 216
 Marenzio, Luca 16, 24, 154
 Marin, José 117
 Marini, Biagio 27, 43, 62, 70, 80 f., 94
 Marinoni, Giovanni Battista 113
 Martinelli, Caterina 61
 Mauduit, Jacques 106
 Mazzocchi, Domenico 84, 103
 Mazzocchi, Vergilio 114, 216
 Medici, Lorenzino de' 61
 Merula, Tarquinio 37 f., 41, 59 f.,
 69 f., 84
 Michelangelo 61
 Milanuzzi, Carlo 46 f., 74 f., 104, 106
 Montesardo, Girolamo 114
 Monteverdi, Claudio (nur Werke außer
 Combattimento, Scherzi von 1632,
 Incoronazione und Ritorno)
 „Altri canti d'Amor“ 31, 212, 215,
 218
 „Amor“ (Lamento della Ninfa) 78,
 83 ff.
 „Amorosa pupilletta“ 32 ff., 105
 Andromeda 157
 „Ardo e scoprir“ 44 f.
 Arianna 17, 23, 129
 „Augellin“ 34, 73, 75
 Ballo delle Ingrate 17, 23, 56, 97,
 133 f., 136, 139, 188, 198
 „Bel pastor“ 43
 „Chiome d'oro“ 41, 47, 75, 186 f., 199
 „Chi vol che m'innamori“ 108, 112
 „Chi vol haver felice“ 99 f., 105, 193
 Confitebor terzo alla francese 99 f.
 „Crucifixus“ (1641) 84
 „Dixit Dominus“ (1610) 82
 „Dolci miei sospiri“ 105
 „Dolcissimo uscignolo“ 99 f., 105 f.
 „Exultent caeli“ 41
 „Giovinetta ritrosetta“ 105
 „Gira il nemico insidioso“ 25
 „Hor che'l ciel e la terra“ 189 f.
 Il Ballo 214 f., 218
 „Io son pur vezzosetta“ 75
 „Là tra'l sangue“ 84
 „Laudate Dominum“ (GA XV, mehr-
 stimmig) 211, 215, 218
 „Laudate Dominum“ (GA XV, soli-
 stisch) 41, 214 f., 218
 „La violetta“ 105, 107, 112
 Maddalena 61
 „Mentre vaga Angioletta“ 27 f., 84,
 187
 „Non è più tempo“ 93
 „Non havea Febo ancora“ 84
 „Non partir ritrosetta“ 98
 „O come vaghi“ 48
 „Ogni amante è guerrier“ 28
 „Ohimè ch'io cado“ 46, 75
 Orfeo 13 f., 15 ff., 23, 30 f., 45, 53 ff.,
 59, 61, 70, 72 ff., 90, 93, 97 f., 103,
 107, 110, 124, 129, 131, 133, 136,
 139, 141, 151, 153 f., 158, 161 f., 168,
 183, 190 f., 214 f., 220
 „O sia tranquillo il mare“ 45
 „O viva fiamma“ 75
 Scherzi musicali von 1607 32 f., 35,
 101 ff., 112, 193
 „Se non mi date aita“ 94
 Sestina 48
 „Se vittorie si belle“ 75
 „Si ch'io vorrei morire“ 198
 „Si dolce è il tormento“ 48
 „Si tra sdegnosi“ 84
 „Taci Armelin“ 48
 „Tempro la cetra“ 57
 „Vaga su spina ascosa“ 75
 „Vaghi rai di cigli ardenti“ 105
 „Vago augelletto“ 105, 189, 193
 „Voglio di vita uscir“ 38 f., 91
 „Zefiro torna“ (Petrarca) 212, 215,
 218
 Monteverdi, Giulio Cesare 99, 104
 Mozart, Leopold 61
 Mozart, W. A. 15, 61, 97, 117, 158,
 169 ff., 175
 Mudarra, Alfonso 80 f.
 Musique mesurée 33, 102
 Narbaez, Luis de 79 f.
 Nero 119 f.
 Nietzsche 13, 155, 174 f.

- Orff, Carl 13, 17, 107, 192, 235
 Ortiz, Diego 55, 81 f.
- Palestrina 100
 Pasquini, Bernardo 93
 Passacaglia 78, 84, 91, 114 ff.
 Passamezzo 79
 Pavana milanese 79
 Pergolesi, Giovanni Battista 16
 Peri, Jacopo 103 f., 158
 Pesenti, Martino 78, 87, 91
 Pesenti, Michele 101
 Petrarca 24, 189, 212, 215
 Platon 184
 Possenti, Pellegrino 90
 Praetorius, Michael 27, 62, 112
 Puccini, Giacomo 66, 227 f.
 Purcell, Henry 29, 84
- Rasi, Francesco 104, 106, 112
 Razzi, Serafino 61
 Redlich, Hans Ferdinand 231
 Reni, Guido 155
 Riccio, Giovanni Battista 27
 Rinuccini, Ottavio 215
 Rognoni, Francesco 27
 Romanesca 45, 79 ff., 186
 Rore, Cipriano de 84
 Rosa, Salvator 41
 Rossi, Luigi 103
 Rossi, Michelangelo 103
 Rossi, Salomone 59, 70, 103, 105, 107 f.
 Rovetta, Giovanni 39
 Rubens 157
 Ruggiero 45, 53, 186
- Sabbatini, Galeazzo 108 f.
 Salinas, Francisco 79 ff., 102
 Sances, Giovanni Felice 78
 Saracini (Saraceni), Claudio 35, 104, 106, 112
 Sbarra, Francesco 19
 Scarlatti, Alessandro 92, 152, 154
 Scheidt, Samuel 71
 Schirmer, David 41
 Schönberg, Arnold 223
- Schonsleder, Wolfgang 105 f.
 Schreker, Franz 223
 Schütz 16, 28, 38 ff., 69, 97, 126, 153, 156
 Shakespeare 17, 132, 159 ff., 164 f., 170
 Simonetti, Leonardo 131
 Stefani, Giovanni 80
 Stile concitato, s. Concitato genere
 Stradella, Alessandro 152
 Strauß, Richard 223 f.
 Strawinsky 82
 Striggio, Alessandro d. A. 79
 Striggio, Alessandro d. J. 183
 Strozzi, Giulio 60, 119
 Sueton 119
 Sweelinck 84
- Tacitus 119
 Tasso 23 ff.
 Tetrachord, chromatisches 189
 Tintoretto 155
 Tremolo 27 ff., 177
 Trichet, Pierre 60
 Trombe sordine 60 f., 235
- Uccellini, Marco 37 f.
- Vasari, Giorgio 61
 Vecchi, Orazio 24
 Vendramin, Paolo 182
 Verdi 16, 67, 150, 175 ff., 227 f.
 Vicentino, Nicola 100, 189
 Vierdanck, Johann 39
 Vittori, Loreto 36
 Voce mutata 100 f.
 Voce piena 99 ff.
- Wagner, Richard 13, 67, 173 ff., 224 f.
 Walther, Johann Gottfried 114
 Weber, Carl Maria von 28
 Wenzinger, August 17
 Wert, Giaches de 24
 Willaert, Adriano 101
- Zamponi, Giuseppe 86
 Zarlino, Gioseffo 38, 100 f.