

Racek, Jan

Gesellschaftliche, historische und ästhetische Voraussetzungen der Entstehung der italienischen Monodie

In: Racek, Jan. *Stilprobleme der italienischen Monodie : ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 20-59

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119669>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

GESELLSCHAFTLICHE, HISTORISCHE UND ÄSTHETISCHE VORAUSSETZUNGEN DER ENTSTEHUNG DER ITALIENISCHEN MONODIE

Zur Zeit der Renaissance stand das musikalische Europa unter der Vorherrschaft der niederländischen Musikkultur, während im Zeitalter des Barocks Italien zum beherrschenden Faktor der europäischen Musik wird. Die Überlegenheit der italienischen Kultur wurde im 16. und im 17. Jh. vor allem durch wirtschaftlich-gesellschaftliche Faktoren verursacht, namentlich durch die Entwicklung der italienischen Stadtkultur; so erlangte Italien in der Zeit der Spätrenaissance und im Zeitalter des Barocks in der Musik eine immer größere Bedeutung in der Gesellschaft der europäischen Nationen und damit auch eine immer größere geschichtliche Sendung.¹ Die große gesellschaftliche Umschichtung, die in Italien schon in der Zeit der Renaissance begann, wurde durch den Aufstieg des reichen Bürgertums verursacht, das sich neben dem Feudaladel aktiv geltend machte und mit ihm eine einheitliche gesellschaftliche Schicht – das Patriziat – schuf. Das italienische Bürgertum griff entscheidend nicht nur in die Stilstruktur der Musik ein, sondern veränderte auch ihre gesellschaftliche Funktion erheblich. Die Musik verliert ihren ausschließlich höfischen Charakter und wird zum Besitz weiter Schichten des italienischen Bürgertums. Dabei dauert im 16. und 17. Jh. die streng abgestufte Hierarchie der italienischen Gesellschaft weiter an, gegliedert in den hohen und niedrigeren Adel, Patriziat, Bürgertum und in die Klasse der kleinen Leute. Die *Cammerata Fiorentina* und ihre ideelle Grundlage ist eine typische Erscheinung von adeligbürgerlicher Symbiose und kultureller Koexistenz. Der Wechsel der Musikkonsumenten brachte auch einen Wandel des musikalischen Geschmacks mit sich und dadurch auch einen Wandel der Stilgrundlage der neuen frühen Barockmusik. Immer ausgiebiger beginnt in der Musik das realistische Volkselement einzudringen mit musikalischem Inhalt wie mit stofflicher Thematik, die immer stärker Vorlagen aus dem alltäglichen Leben bringt, namentlich Themen erotischer Natur. Deshalb verweltlicht sich die Musik immer mehr und befreit sich von der einseitigen Gebundenheit gegenüber der Kirche und den feudalen Dynastien. Gerade die italienische begleitete Monodie ist ein typisches Beispiel dieser neuen verweltlichten vokalen Kunst, denn ihre melodische und inhaltliche Thematik ist schon im überwiegendem Maße von der neuen menschlichen Haltung erfüllt; diese kehrt sich von der ausschließlich abstrakten, geistlichen Thematik zum Menschen, seinen natürlichen Sehnsüchten und Eigenschaften, seiner Beziehung zur Natur und dem täglichen Leben.

¹ Siehe Erich Schenk, *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock* (ZfMw XVII, 1935, Heft 9–10, 377–392).

Man kann also sagen, daß die Musik im 16. und 17. Jh. zum Ausdrucke der gedanklichen und wirtschaftlichen Kraft des fortschrittlichen Bürgertums wird, das infolge seiner wirtschaftlichen Prosperität sich mit noch nie dagewesener Aktivität Ansehen zu schaffen beginnt und immer mehr in den Vordergrund der italienischen Kultur dringt. Dieser tiefe Eingriff einer gesellschaftlichen Schicht in die Kunst zeigte sich auch in der neuen ästhetischen Anschauung der Zeit, vor allem in der Affektenlehre und in der Theorie von der Nachahmung der Natur in der Kunst, hauptsächlich aber in der Stärkung des nationalen Elementes der Musik. Dies alles spiegelt sich auch in den theoretischen Grundsätzen der *Camerata Fiorentina*, die ihre neue Musikästhetik auf die Affektenlehre gegründet hat, auf den Kampf gegen die niederländische vokale Mehrstimmigkeit und deren übersteigerten Kosmopolitismus, der sich besonders in der letzten Entwicklungsphase der dritten niederländischen Schule gezeigt hat, mag auch vorher schon das nationale Element im französischen *Chanson*, dem italienischen *Madrigal*, dem deutschen *Lied* und dem spanischen *Villancico* sich Geltung verschafft haben. Die Musiktheorie gewinnt damit im 16. und 17. Jh. auch eine bedeutende gesellschaftliche Kraft, weil sie zu einem ästhetischen Kanon der Zeit wurde, der nicht nur den künstlerischen, sondern auch den Lebensstil des neuen Barockmenschen formte.²

Die immer mehr zunehmenden Bemühungen, die geistliche von der weltlichen Musik zu sondern, zeigen sich schon ganz deutlich in der zweiten Hälfte des 16. Jh. Jetzt formt sich ein neuer Begriff der Stilmormen der geistlichen und weltlichen Musik. Zum erstenmal hat auf normative Art das Tridentiner Konzil (1545–1563) in die Kompositionstechnik, den Musikstil und die schöpferische Arbeit eingegriffen und aus der Kirchenmusik besonders die instrumentale Komponente als „unrein“ entfernt. Als Norm sollten die Werke Palestrinas und die Kompositionen der römischen Schule (Nanini, Giovanni Anerio, Suriano u. a.) dienen. Palestrinas Stil wurde daher später als „*prima pratica*“, der affektive Stil Monteverdis als „*seconda pratica*“ bezeichnet. Diese zwei Stilarten nannte man „*stile antico*“ und „*stile moderno*“, ferner „*stylus gravis*“ und „*stylus luxurians*“. Diese Stilgliederung wurde dann während der ganzen Zeit des Musikbarocks benützt.

Die Entstehung der italienischen begleiteten Monodie, ihre weitere Entwicklung und ihr stilistisches Ausreifen verläuft also in der Zeit der sich konstituierenden und schließlich stilistisch stabilisierten barocken Ideen- und Kulturepoche. Wenn sich schon in der Kunst der Renaissance eine ganz neuzeitliche subjektive und individuelle Ansicht in der philosophischen Weltanschauung äußerte, dann kam diese subjektiv-individuelle Auffassung zum Ende des 16. und im Laufe des 17. Jh. noch stärker zur Wirkung, nämlich durch den Wandel des gesamten philosophischen Systems und der empirischen Einstellung. Diese Wandlung wurde vor allem durch die bedeutende Entwicklung der exakten Wissenschaften, durch die Erkenntnis neuer Naturgesetze ver-

² Von den Arbeiten, die teilweise die gesellschaftlichen Probleme der Musik im 16. und 17. Jh. berühren, führe ich zumindest nachstehende bedeutendere Werke oder monographische Studien an: Herbert Read, *Art and Society* (New York 1937), Eberhard Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur* (Kassel u. Basel 1951), Hans Engel, *Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie* (Berlin 1960); siehe auch Walther Siegmund-Schultze, *Musikwissenschaft als Gesellschaftswissenschaft* (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1957, II, Leipzig 1958, 7 ff.) und Jozef Kresánek, *Sociálna funkcia hudby* (Die soziale Funktion der Musik, Bratislava 1961).

ursacht; nicht nur durch neue Forschungsergebnisse, sondern auch durch neue Methoden wissenschaftlicher Erkenntnis. Das neue philosophische Begreifen der Welt (heliozentrisches System) bildete sich auf der Grundlage neuer astronomischer Erkenntnisse, die von den berühmten Entdeckungen von Nikolaus K o p e r n i k u s (*De revolutionibus orbium caelestium libri VI* aus d. J. 1543) und den mathematisch-physikalischen Forschungen Galileis und Newtons her datieren.

Es bildet sich eine neue Konzeption der Welt, eine neue Lebensphilosophie, repräsentiert durch das philosophische Denken Giordano B r u n o s (um 1550 bis 1600), Francis B a c o n s (1561–1626), sodann durch die Arbeiten Herberts von C h e r b u r y (1582–1648), René D e s c a r t e s (1596–1650) und Baruch S p i n o z a s (1632–1677). Damit entsteht allerdings auch ein neuer Lebensstil, ein neues gesellschaftlich-ökonomisches und politisches Bewußtsein und letzten Endes auch eine neue Weltanschauung. Der menschliche Geist wurde zu diesen neuen Entdeckungen durch die rationalistische Erkenntnis der Welt geführt, gestützt auf die wissenschaftliche Forschung; diese Haltung ist später vielleicht am deutlichsten in der Devise des Descartes (*Cogito, ergo sum!*) verkörpert. Auf der Grundlage des „*more geometrico*“ wird eine strenge Systematik und induktive Methode aufgebaut. Das Weltgeschehen unterwirft sich den Grundsätzen des natürlichen Menschenverstandes, und darin steckt auch die ganze Verweltlichung des geistlichen Lebens. Das rationalistische Element der Zeit äußerte sich am stärksten im französischen Rationalismus, vor allem in der Philosophie von Descartes, in den Dichtungen Corneilles, in der Religion bei den Jansenisten und in der Lehre des Franz von Sales.

Dabei ist es notwendig zu betonen, daß die Geisteshaltung jener Zeit anschauungsmäßig sehr widerspruchsvoll, antithetisch, kurz typisch „barock“ war. Entstand doch damals der Widerstreit zwischen der Absolutheit der Mathematik und der Relativität der empirischen Welt, der Widerstreit zwischen der exakten mathematischen Formel und der physikalischen Erklärung. Waren doch Keplers Gesetze über den Kreislauf der Planeten, Galileis Gesetze über den freien Fall und Newtons Gravitationsgesetz auf mathematischen Formeln, aber keineswegs auf der Erklärung der Gravitation begründet.³

Das Ende des 16. und 17. Jh. sind zugleich auch das Zeitalter großer Entdeckungsreisen zur See, die vor allem die spanischen und portugiesischen Seefahrer unternehmen. Diese weitreichenden wissenschaftlichen Expeditionen veränderten ganz und gar die bisherigen anthropo- und geozentrischen Ansichten, so daß der Barockmensch auch eine neue Ansicht über den Kosmos gewinnt. Dabei zeigte sich das Widersprüchliche und Paradoxe des Barocks darin, daß dieses Zeitalter der exakten wissenschaftlichen Entdeckungen und Forschungen zugleich auch die Zeit des erhöhten religiösen Fanatismus ist, repräsentiert auf der einen Seite durch die Bewegung der Reformation, anderseits durch die harte katholische Gegenreformation. Es ist die Zeit, in der sich die Reformationsgrundsätze Martin L u t h e r s (1483–1546), Huldreich Z w i n g l i s (1484–1531), Johannes C a l v i n s (Calvinus, 1509–1546) geltend machen,

³ Mit dem Widerspruch in den Anschauungen und der Philosophie des Barocks beschäftigt sich Richard H e r b e r t z in der Studie *Philosophie des Barock* (Jahrbuch der schweizerischen philosophischen Gesellschaft IV, 118–119, Basel 1944). Hertz sucht sogar in dem Widerspruch der barocken Weltanschauung und der barocken Lebensphilosophie die Keime zum modernen Existenzialismus.

zugleich werden mit einer geradezu fanatischen Vehemenz die katholischen Dogmen der Gegenreformation des Jesuiten Ignaz von Loyola (1491–1556) und des Tridentiner Konzils (1545–1563) durchgesetzt. Mystischer Spiritualismus und religiöse Extase mischen sich mit den Äußerungen eines groben sinnlichen Naturalismus (z. B. Loyolas *Exeritia spiritualia*); dies ist ein weiterer typisch barocker Widerspruch, der eine charakteristische Äußerung der expressiven Geisteshaltung des damaligen religiös aufgewühlten Menschen darstellt. Ausdrücklich zeitgemäß ist auch die Neigung der sog. hohen Kunst zum Volksrealismus, bukolisch-pastoralen Idyllismus und zur Idealisierung der ländlichen Lebensart nach dem Muster antiker dichterischer Bukolik. Dieser zeitgemäße Kontrastreichtum zeigt sich auch im Kult des Willens und des Individuums einerseits, Folge eines vollentfalteten Renaissance-Individualismus, auf der anderen Seite im mühevollen Streben nach mystischem Spiritualismus und Sehnsucht nach idyllischer Ruhe und bukolischer Ländlichkeit, besonders in der letzten Entwicklungsphase des Barocks (Rokoko). Die Leidenschaft ist zwar durch mystische Inbrunst paralytisiert, mag auch das eine die durchaus gesetzmäßige Folge des anderen sein.

Mit der Epoche des Barocks treten wir in ein neues Zeitalter der Menschheitsgeschichte ein, in dem man die Keime des modernen Titanismus, den Beginn der Unruhe, der inneren Spaltung und der seelischen Analyse (z. B. Gesualdo di Venosa), also Charaktereigenschaften suchen muß, die für den modernen Menschen so bezeichnend sind. Dahin zielte allerdings jene schon oben erwähnte, dem Barock zugehörige Neigung zur Antithese: einmal sinnlicher Naturalismus, dann aber Flucht ins Abstrakte oder in asketische Selbstquälerei. In dieser Gedankenwelt, in dieser Atmosphäre wuchs die italienische begleitete Monodie heran, als typisches Geistesprodukt der Zeit, bereits mit allen Zügen moderner Kunst behaftet, wenn auch das 16. und 17. Jh. noch nicht den Begriff des frei schaffenden Künstlers kennt, wie wir ihm z. B. am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jh. (z. B. Beethoven) begegnen.⁴

Das vokale Schaffen in der Renaissance war polyphon, erst das Ende des 16. Jh., das musikalische Barock, bringt den Begriff des künstlerisch folgerichtig durchdachten einstimmigen Liedes und den Begriff des individuellen Konzertes. Das konzertante, solistische Element steckte in der ganzen Atmosphäre dieser Epoche, und wurde einerseits durch die überstürzte Entwicklung der Virtuosen-Technik, andererseits durch die barocke individualistische Bewegung unterstützt. Zum erstenmal spielt die solistische Tätigkeit des Musikers eine Rolle, damit hängt der Kult des Virtuositums zusammen, denn nur durch Virtuosität konnte die individuelle Tätigkeit des Solosängers oder Instrumentalisten Geltung erlangen. So stirbt beim Umbruch an der Wende des 16.–17. Jh. die große kollektive polyphone Kultur ab, der neue einstimmige Musikstil — die Monodie wird geboren. Einer der wichtigsten Gründe zur Entstehung der begleiteten Monodie war nicht nur der Individualismus der Spätrenaissance, sondern vor allem die hohe Kultur des musikalischen Dilettantismus.

Die historische Erfahrung lehrt uns, daß es keine plötzlichen Umbrüche

⁴ Peter Benary schreibt in seinem Buch *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jh.* (Leipzig 1961, 18): „Den sogenannten freischaffenden Künstler gibt es im 17. Jh. noch nicht, aber das Kunstwerk in einem vorbehaltlich modernen Sinne durchaus! Es fehlt ihm noch das Merkantile: Produktion und Konsumtion sind noch eine Einheit. Man muß also darauf verzichten, den musicus poeticus eindeutig in das soziale Gefüge des Musikerstandes einzuordnen.“

in der Entwicklung der Natur und des Geistes im Weltgeschehen gibt. Dasselbe läßt sich von den Entwicklungsphasen der europäischen Musik sagen. Neue Gebilde der europäischen Musik haben sich langsam entfaltet, ihr Wachstum war latent und durchlief ein langes Entwicklungsstadium, bevor sie sich in voller Reife und Intensität zeigten. Ähnlich war es mit dem italienischen begleiteten Sologesang.

Obwohl die Monodie eine rein barocke Kunstform ist, reichen doch ihre künstlerischen Anfänge und ästhetischen Voraussetzungen verhältnismäßig tief in die Gedankenwelt der Renaissance. Die italienische begleitete Monodie entstand nicht plötzlich, denn der Stilumbruch, der sich in Italien um das Jahr 1600 vollzog, war keine zufällige Erscheinung. Er war die Folge eines langwierigen Entwicklungsprozesses. Die Sehnsucht nach einem einfachen und volkstümlich klingenden musikalischen Ausdruck, der eine Reaktion auf die im Ausdruck und Stil komplizierten künstlichen Musikgebilde sein sollte, zeigt sich auf italienischem Boden schon am Ende des 15. Jh. in Florenz, wo der berühmte Lorenzo il Magnifico aus dem Geschlecht der Medici lebte und wirkte. Damals erscheinen die sog. *canti carnascialeschi* (Fastnachtlieder), die schon die rudimentäre Form der späteren begleiteten Monodie aufweisen. Diese Fastnachtlieder reichen ihrer Wurzel nach bis zu den antiken Saturnalien zurück. Sie entstanden in der Regel nach Sujets von erotisch-allegorischem Charakter und stehen den volkstümlichen Formen nahe, vor allem der Balladenform (wie die Florentiner *trionfi* oder *carri carnascialeschi* und *maschere*).⁵

Theoretische Voraussetzungen zur Entstehung der italienischen Monodie zeichnen sich schon in der ersten Hälfte des 16. Jh. ab. So entwirft Baldassare Castiglione in seiner Schrift *Cortegiano* (Firenze 1528) nicht nur den neuen Typus des adeligen Hofmannes, sondern er würdigt zugleich den begleiteten Sologesang, der für ihn ein Muster wirkungsvollsten musikalischen Ausdrucks ist.⁶ Das Buch Castigliones war damals weit verbreitet und wirkte entscheidend auf die damalige feudale Gesellschaft.⁷ Auch der Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino weist in seiner Lehre über die Affekte in den *Istitutioni harmoniche* (1558) nachdrücklich darauf hin, daß die Musik mehr auf unsere Sinne und unser Inneres wirke, wenn sie kontrapunktisch nicht verworren ist. Desgleichen spricht Lodovico Zaccioni in seinem Traktat *Prattica di musica*

⁵ Über die italienischen Fastnachtlieder des 15. und 16. Jh. siehe folgende Literatur: A. de la Fage, *Canti carnascialeschi* (Gazette musicale, Milano 1847), P. M. Masson, *Chants de carnaval florentin* (Paris 1913), Federico Ghisi, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del 15 e 16 secolo* (Firenze 1937), derselbe, *Alle fonti della monodia* (Milano 1940), derselbe, *Canzoni profane del secondo quattrocento in un codice musicale di Montecassino* (Revue Belge de musicologie II, Bruxelles 1948).

⁶ Castiglione schreibt: „... tutta dolcezza consiste quasi in un solo: e con molto maggior attention si nota ed intende il bel modo et l'aria, non essendo occupate le orecchie in più che in una sola voce: et meglio anchor vi si discerne ogni picciolo errore... ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitar, il che tanto di venusta et efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia.“

⁷ Auf die erzieherische Bedeutung und die Verbreitung von Castigliones Buch *Cortegiano* verweist Otto Brunner in der Arbeit *Adeliges Landsleben und europäischer Geist* (Salzburg 1949). Brunner sagt: „Dem Buch des mantuanischen Edelmannes war starke Wirkung beschieden. Es ist in den nächsten Jahrzehnten in die führenden europäischen Sprachen übertragen und viel gelesen worden“ (S. 110) ... „Den *Cortegiano* des Castiglione besaß man in italienischen Original, aber auch in lateinischen oder spanischen Übersetzungen“ (S. 163).

(Venezia 1592, 2 Bände) von der Schönheit des Sologesanges (z. B. Kap. 64). Er hat allerdings noch die pseudomonodische Form im Sinn, d. h. eine mehrstimmige Komposition, in der die Oberstimme solistisch gesungen wurde, während die übrigen Stimmen bloß eine begleitende Funktion hatten.⁸

Dieser Theorie folgte bald die Praxis nach. Bereits hundert Jahre vor der Entstehung der Monodie finden wir in Norditalien in der *Frottola*, der einfachsten Form der *Ballade* im Volkscharakter und in einer vokal-instrumentalen Besetzung, ein künstlerisches Gebilde, das der begleiteten Monodie nahekam.⁹ In der drei- und vierstimmigen italienischen *Frottola* können wir eine der bedeutenden pseudomonodischen Formen erblicken, denn ähnlich wie in der Pseudomonodie macht sich auch in der *Frottola* die syllabisch behandelte Oberstimme selbständig, während die übrigen Stimmen eine sekundäre, begleitende Bedeutung haben. Manchmal führte man diese Stimmen sogar instrumental auf. In der Folge wurde die *Frottola* auch solistisch von einem Sänger mit Begleitung von Instrumenten (Viola, Laute, Spinett oder deren Kombinationen) aufgeführt. André Pirro (*Histoire de la musique*, Paris 1940, 165) gibt eine Mitteilung Bayards wieder, in der es heißt, daß im Jahre 1512 zwei junge Mädchen aus Brescia solistisch gesungen und sich selbst an der Laute und am Spinett begleitet haben, wonach man möglicherweise diesen Gesang für einen solistischen Gesang mit Instrumentalbegleitung halten kann, ähnlich der begleiteten italienischen Monodie in späterer Zeit.¹⁰

⁸ Siehe Francesco Vatielli, *Di L. Zacconi, notizie sulla vita e le opere* (Pesaro 1912).

⁹ Ottavio Petrucci verwendet in seinen 11 Büchern der weltlichen Vokalmusik (1504 bis 1514) die Bezeichnung *frottola* als gemeinsamen Begriff für die verschiedenen vertonten Formen italienischer Dichtung: *barzeletta*, *canto carnascialesco*, *canzone*, *capitolo*, *giustiniana*, *oda*, *sonetto*, *strambotto*, *villota* (villanella) u. a. Diese italienischen vokal-instrumentalen Gebilde waren ungefähr in der Zeit von 1450–1530 am meisten verbreitet. Der Deklamationsstil des klassischen Frottolagebildes war zum großen Teil auf der Improvisationstechnik der Durchführung begründet. Die Vokalstimme entwickelt sich oft zu reich verzweigten Koloraturen und wechselt den rezitativ-deklamatorischen Stil mit breit ausgebildeten Melismen, die später *gorgia* oder *gorgheggio* genannt wurden. Diese Art des improvisierenden Gesanges war später nicht nur in Kreisen des italienischen Adels, sondern auch unter den breitesten Volksschichten verbreitet. Die improvisierende Reproduktionstechnik hat sich noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jh. geltend gemacht. Die Komponisten der *frottola* stammten meist aus Norditalien, die bedeutendsten von ihnen aus Verona (Bartolomeo Tromboncino, Marc. Cara, Giovanni Broccho, D. Pelegrino Cesena und D. Michele Pesenti), aus Venedig (Francesco d'Ana, Andrea Antico), aus Padua (Onofrio Antenoreo, Nicolo Pifaro und Antonio Stringario), aus Brescia (Antonio Capreolo), aus Mantua (Rossino) und aus Rom (Eustachio). Die Textvorlagen bildete meist die Liebeslyrik Petrarcas und Giustinianis in Form des Barzeletto oder Strambottos. In der *Frottola*, ähnlich wie in der Monodie, hat die Textvorlage und ihre poetische Form auch das musikalische Schema der Komposition bestimmt. Wir finden hier auch häufig Strophenformen, besonders in der Ode. Thematisch hat sich die *Frottola* nicht nur an die Liebeslyrik gebunden, manche Strambotti und Sonetti haben moralisch-religiösen Inhalt, die Barzeletti hingegen bauen auf mythologische Themen auf. Über die *Frottola* siehe nachstehende Literatur: Gaetano Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jh.* (Cremona 1909), derselbe, *Le origini del madrigale musicale cinquecentesco* (RMI XIX, 1912, 1–34 und 380–382), Walter Rubsam, *Literary sources of secular music in Italy* (ca. 1500) – Univ. of California Publ. in Music I, 1 (Berkeley 1943) und schließlich von demselben Autor wertvoller und ausführlicher Artikel *Frottola* in MGG IV, 1955, 1015–1036.

¹⁰ Der pseudomonodische Charakter dieser Lieder äußert sich besonders deutlich in den beiden Bändchen mit *Frottolen* für Sopran und Laute, die Francesco Bossinensi unter dem Titel *Tenori e contrabassi* (Venezia, Petrucci 1509 und 1511) herausgab und die in den Sammlungen *Frottole de misser Bartolomio Troboncino et de M. Cara per*

In die Frottola drang auch ein stark volkstümliches melodisches Element ein. Frottole waren zwar keine Volkslieder, aber sie ahmten diese nach, und zwar in den Texten, wie in den Melodien. Schon die einfache, klare Form und regelmäßig periodisch gegliederte Melodie der Frottole weist auf diesen volkstümlichen Ursprung hin. Eine volkstümliche Grundlage zeigen auch zahlreiche italienische *Villoten* oder *Villanellen*, die im Grunde wieder Abarten der Frottole sind. Das Hauptwerk der Villota, das besonders um das Jahr 1535 (seit 1535 erscheinen Villoten-Sammlungen, *Villote alle Veneziane*) erschien, vereinigt verschiedene Volkslieder zu einer einzigen kompositorischen Ganzheit.

Ebenso wurden zahlreiche italienische Volkslieder des 16. Jh., die einerseits als solistische *Laudi spirituali*, andererseits als mehrstimmig gesungene *Madrigale* und *Canzonen*, verbreitet waren, im Grunde auch zu Vorläufern der italienischen Monodie. Besonders die einstimmigen *Laudi spirituali*, die mit ihrem unliturgischen, aber spirituell religiösen Volkscharakter einen Gegensatz zur *Frottola* bilden, zeigen eine recht starke Verbundenheit zur späteren monodischen Form.¹¹

Als Vorläufer der Monodie wären ebenfalls die spanischen Lieder zur Laute aus dem 16. Jh. wie die *Villancicos*, *Canciones*, *Proverbios*, *Romanzen* und *Sonette*, in Deutschland und in Frankreich das humanistische Lied zu bezeichnen.¹² Ein interessantes Vergleichsmaterial bieten besonders spanische

cantiar et sonar col lauto (Firenze, Conservatorio) enthalten sind. Manchen Solofrottole wurden sogar direkte Vorläufer der begleiteten italienischen Monodie, wie es z. B. das Strambotto „*Ameni colli*“ zeigt, den Ludovico Milanese (Libro III., folio 29) schrieb. Es handelt sich hier schon um eine ganz offensichtliche Monodie, in der die einzelnen Worte der Textvorlage auf der Grundlage des Deklamationsprinzips in seinem sich ständig wiederholenden Ton (Rezitativprinzip) rezitiert werden.

¹¹ Die systematische Geschichte der *Laudi* beginnt mit dem 13. und 14. Jh. und schließt gegen Ende des 16. Jh. Das Zentrum ihrer Entstehung und Entwicklung war Florenz. Es ist interessant, daß wir in den *Laudisammlungen* vom Beginn des 17. Jh. Melodietypen aus Caccini *Le nuove musiche* (1601) und Werken anderer Komponisten dieser Stilepoche finden. Über die *Laudi* siehe folgende wichtige Literatur: Raffaele Casimiri, *Laudi popolari del seicento* (Rassegna gregoriana 1913), E. J. Dent, *The laudi spirituali in the XVIIth and XVIIth centuries* (Proceedings of the mus. association 1917), Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige ital. Laude um 1500* (København und Leipzig 1935), Fernando Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana* (Roma 1935, 2 Bd.), Jan Racek, *Motiv Vltavy* (Das Motiv v. Smetanas Moldau, Olomouc 1944), Federico Ghisi, *Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del quattrocento* (Collectanea Historiae Musicae I, 1953) und G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia. Appunti da servire alla storia della melica sacra in Italia nel secolo XIIIe al principio del XIV* (Collectanea Historiae Musicae II, 1957).

¹² Alfred Einstein (Der „Stile nuovo“ auf dem Gebiet der profanen Kammermusik, Frankfurt 1924) hält die Sammlung *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato* (1509) des schon erwähnten Fr. Bossinensi für einen anschaulichen Beweis für den Vorläufer der Pseudomonodie, die spätere Bearbeitung einzelner Frottole für Gesang und Laute beinhaltet. Beispiele des spanischen einstimmigen Liedes zur Laute gab Guillermo Morphy in der kritischen Edition *Les luthistes espagnols du XVIe siècle* (Leipzig 1902, 2 Bd.) heraus. Zur Geschichte des Sololiedes in Spanien, England und Frankreich siehe folgende Literatur: J. B. Trend, *Luis Milán and the vihuelistas* (Oxford 1925), Macario Santiago Kastner, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisabon 1941), J. M. Ward, *The vihuela de mano and its music* (1536–76). Dissert. (New York 1953). — Denis Stevens, *La chanson anglaise avant l'école madrigaliste* (Paris 1954), John Ward, *Music for a handfull of pleasant delites* (Journal of the American Musicological Society X, 1957), Jan Spink, *English cavalier songs 1630–1660* (Proceedings of the Royal Musical Association LXXXVI, 1959–60), John Stevens, *Music and poetry in the early Tudor court* (London 1961), U. Olshausen, *Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600* (Frankfurt a. M.

solistische Lautenlieder von Luis Milán (Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro, Valencia 1534—1535), Luis de Narváez (Los seys libros del Delphin de música, Valladolid 1538), Alonso de Mudarra (Tres libros de música en cifras para vihuela, Sevilla 1546), Enriquez de Valderrábano (Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas, Valladolid 1547), Diego Pisador (Libro de música de vihuela, Salamanca 1552), Miguel de Fuenllana (Orphenica lyra, Sevilla 1554), Esteban Daza (El Parnaso, Valladolid 1576), sowie auch englische und französische Lautenlieder (z. B. Adrian le Roy, *Airs de Cour miz sur le luth*, Paris 1571, John Dowland, *Songes or ayres*, London 1597).

Die spanischen Lautenlieder nähern sich in ihrer Form dem späteren Canzonettentypus, denn es erscheinen schon schwache Ansätze zur periodischen Gliederung der Melodie. Auch das Koloraturwesen, die allmähliche Kristallisierung des tonalen Fühlens in Dur und Moll, die ornamentalen Schlußkadenzen weisen auf die Keime der Florentinischen Monodie hin. In der italienischen Kunstmusik finden wir voll entwickelte Elemente des monodischen Stiles schon im Jahre 1539. So in einigen *Intermedien*, die zu den Hochzeitsfeierlichkeiten Cosimos de' Medici und Magd. Leonore von Toledo entstanden. Sie sind im Druck in Venedig im Jahre 1539 bei Antonio Gardano unter dem Titel *Musiche fatte nelle nozze | del' illustrissimo duca di | Firenze il signor Cosimo de' Medici | et della ill. consorte | sua Mad. Leonora di Tolletto* erschienen.

Somit zeigen sich schon in der Zeit des vokalen a capella-Stiles die Keime des begleiteten Sologesangs. Wie man sieht, kann man die Entstehung der italienischen begleiteten Monodie zeitlich nicht genau bestimmen, weil sie, wie jedes neue künstlerische Gebilde, in einem langdauernden Entwicklungsprozeß entstand. Robert Haas hat versucht, als zeitliche Grenze zwischen dem alten Stil der niederländischen Polyphonie (*prima pratica*) und der Entstehung der Monodie (*seconda pratica*) das Jahr 1594 anzusetzen, in dem zwei große Meister der polyphonen Hochkultur starben: Giovanni Pierluigi Palestrina und Orlando Lasso. Sicherlich ist dieser zeitliche Grenzstein eher von symbolischer Bedeutung als wissenschaftlich streng begründet.

Für die Entstehung der italienischen begleiteten Monodie ist das Übergangsstadium um die Mitte des 16. Jh. besonders wichtig, in dem allmählich der interessante Prozeß des Stilumbruchs aus dem vokalen polyphonen in das einstimmige monodische Denken von statten geht. Damals zeigt sich offensichtlich schon das bewußte Streben, das dichterische Wort von der souveränen Herrschaft des Kontrapunktes zu befreien und ihm die Wirksamkeit eines wenn auch nicht primären, so doch wenigstens den Affekt bestimmenden Faktors zu verschaffen. Dieses vorbereitende Stadium ist für das Verständnis der Entstehung der Monodie überaus wichtig, denn es bringt alle die Bestandteile hervor, aus denen sich die Satztechnik des einstimmigen Liedes mit Instrumentalbegleitung entwickelte. Diesen Entwicklungsprozeß können wir gut in der sog. Pseudomonodie verfolgen. Eines der typischen pseudomonodi-

1963). — Janet Dodge, *Les airs de cour d'Adrian le Roy* (Mercure Musical et Bulletin de la S. I. M. III, 1907), Claude Frissard, *A propos d'un recueil de „chansons“ de Jehan Chardavoine* (RMI XXX, 1948), André Verchaly, *Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVII^e siècle* (RMI XXXV, 1953), d.ers., *Poésie et air de cour en France jusqu'à 1620* (Musique et poésie, Paris 1954), François Lesure, *Musicians and poets of the French Renaissance* (New York 1955), Claude Frissard, *La chanson monodique en France au XVI^e siècle* (Mscr.).

schen Gebilde war das Madrigal, das besonders ausgiebig in Venedig, Ferrara, Florenz und Mantua gepflegt wurde. Einen anschaulichen Beleg für diese pseudomonodischen vokalen Kompositionen bilden drei einstimmige Madrigale Luzzasco Luzzaschi, die zwar erst im Jahre 1601 erscheinen, aber wahrscheinlich schon in der Zeit nach 1571 entstanden sein dürften, also 30 Jahre vor Caccinis Monodiensammlung *Le nuove musiche*.¹³ Obwohl dieser Madrigaltypus in seinem Notenbild der späteren Monodie ähnlich ist, entspricht doch die innere Struktur weder stilistisch, noch kompositionstechnisch der Monodie. Der schöpferische Prozeß, der die Entstehung dieses Kompositionstypus begleitete, war völlig verschieden von dem Entwicklungsprozeß der Entstehung der Monodie. Das pseudomonodische Madrigal entstand durch eine bloße mechanische Ableitung aus der polyphonen Vokalmusik, während die Monodie eine absolut eigenartige, unabgeleitete Kunst *sui generis* war, die einzig aus der Inspiration durch die textlichen Vorlagen erwuchs. Der Entwicklungsprozeß schritt von dem polyphonen zum einstimmigen Gebilde ungefähr so fort, daß sich zuerst aus der mehrstimmigen vokalen Komposition die Oberstimme ablöste, verselbständigte und zum Grundgedanken der Komposition wurde. Die übrigen Stimmen verloren die individuelle Ausdruckskraft und nahmen nur eine ganz untergeordnete Funktion an. Sie begleiteten die selbständig gewordene Melodie der Oberstimme und wurden so zu nur sekundären Stimmen.

Beim pseudomonodischen Kompositionstypus entwickelt sich die melodische Linie nicht nach den Gesetzen der natürlichen Deklamation, etwa aus der akzentuierten, rhythmisch-metrischen und architektonischen Gliederung der textlichen Vorlage. Sie entbehrt daher einer selbständigen melodischen Auffassung und ist formal und gedanklich an die Gesamtkonstruktion der Komposition gebunden, die aus allen Stimmen gebildet ist. Dasselbe läßt sich über die harmonische Struktur der instrumentalen Begleitung sagen. Die Harmonik ist hier nicht durch den Ausdruck des Textes bedingt und sie ist daher weder ein selbständiger Faktor, der psychisch die Ausdruckswerte des Textes vertieft, noch ein Stimmung erzeugendes Element, sondern sie wirkt als ein Derivat des Kompositionsganzen, das unter anderen schöpferischen, technischen und letzten Endes auch ästhetischen Voraussetzungen entstand. Die Kompositionsfaktur der pseudomonodischen Madrigale bietet uns einen anschaulichen Beleg für die stilistischen und kompositionstechnischen Tendenzen der vorausgehenden Zeitspanne am Ende des 16. Jh. Die Begleitung ist in der Pseudomonodie gewöhnlich eine streng vierstimmig durchgeführte Komposition, deren Oberstimme vorwiegend parallel mit der vokalen Linie des Solopartes geht, während die übrigen Stimmen eine bloße Akkord-Füllung darstellen. Die Oberstimme ist bis auf seltene Ausnahmen nicht selbständig. Die melodische Linie der Oberstimme in der Begleitung bewegt sich in der Regel immer in ihrer einfachen, primären Form, während im gesanglichen Part die Melodie koloriert und in breite ornamentale Melismen verzweigt ist. In der Begleitung erscheinen manchmal imitierend geführte Stimmen und synkopische Stellen,

¹³ Otto Kinkeldey erwähnt Luzzaschi's Madrigale in seiner Arbeit *L. Luzzaschi's Solo Madrigale mit Klavierbegleitung* (SIMG IX, 1907-8), Jan Racek in der Studie *Les madrigaux à voix seule de Luzzasco Luzzaschi* (RM XIII, 1932, Nr. 127) und Henry Prunières in der Abhandlung *L. Luzzaschi* (La cantate ital. au XVII^e siècle in der *Encyclopédie Varigna II*, vol. 5, 3391). Siehe auch Leo Schrade, *Von der „Maniera“ der Komposition in der Musik des 16. Jh.* (ZfMw XVI, 1934, Heft 1-3).

die wir sogar auch in der oberen solistischen Vokalstimme finden. In diesen oft absichtlich gedämpften, polyphonen Anläufen in der Begleitung kann man noch einen Rest des älteren vokalen Kompositionsprinzips erkennen.¹⁴ Grundsätzlich zeigt sich hier schon deutlich das Bestreben, aus der Kompositionsform die polyphonen Elemente zu entfernen und den musikalischen Ausdruck von kontrapunktischer Kompliziertheit zu befreien. Dies sind die gleichen Intentionen wie die der späteren ästhetischen Grundsätze der *Camerata Fiorentina*.¹⁵

Im frühen Entwicklungsstadium der italienischen Monodie finden wir eine sehr interessante Parallele in der bildenden Kunst. Ungefähr zur selben Zeit (etwa vom Jahre 1520 bis zum Jahre 1600) entsteht in der Malerei und teilweise auch in der Plastik ein selbständiger Stil, in dem sich der Entwicklungsprozeß von der Renaissance zum Barock vollzieht. Es ist die Zeit des sog. Manierismus oder des Protobarocks. Diese Stilepoche wird in der kunsthistorischen Literatur deshalb manieristisch genannt, weil ihre Anhänger sich künstlerisch unter dem direkten Einfluß Raffaels und Michelangelos entwickelt haben. Im Manierismus sind, ähnlich wie in dem Entwicklungsraum der Pseudomonodie, schon alle Keime der barocken künstlerischen Anschauung und des barocken Stilgefühles enthalten, wenn auch manche Momente, wie z. B. der Irrationalismus und das Bestreben, sich von der Natur abzuwenden, den Manierismus zu einer ganz selbständigen und stilistisch abgeschlossenen Epoche machen. Trotzdem stellt er zweifellos die Verbindungsbrücke zwischen Renaissance und Barock dar.

Ein ähnliches Bild bietet die Entwicklung der Monodie auch in Frankreich. Schon in der ersten Hälfte des 16. Jh. erscheint in Frankreich das einstimmige Lied, obwohl dort bisher allgemein die Polyphonie geherrscht hat und einstimmige Volkslieder noch nicht im Druck erschienen waren. Auch hier entstand der Sologesang durch mechanische Abspaltung aus der vokalen Polyphonie. In der Regel wurde die Oberstimme gesungen und nach dem individuellen Geschmack des Sängers koloriert (Prinzip der Improvisation). Die übrigen Stimmen wurden auf einem oder mehreren Instrumenten gespielt und bildeten so eigentlich die Instrumentalbegleitung zum einstimmigen Liede. Aus diesen pseudomonodischen Formen entwickelten sich als ausgeprägter Typus des französischen solistischen Liedes die sog. *airs de cour* mit Lautenbegleitung (*Airs de Court des différents auteurs, mis en tablature de luth par G. Bataille, Paris 1612, 1614 usw.*). Es ist interessant, daß sich in diesen Pseudomonodien neben dem bedeutenden Einfluß des Volksliedes mehr der

¹⁴ Damit gelangt in die Madrigalliteratur ein gewisser polyphonischmonodischer Dualismus, der eines der wesentlichen Kennzeichen der Pseudomonodie ist. Dieser Dualismus äußert sich weiter im ersten Madrigalbuch Paolo Quagliatis (Venezia 1608), das im Entwicklungsprozeß der Monodie zwischen der *prima* und *seconda pratica* steht. Selbst Quagliati betont ausdrücklich, daß er seine Madrigale so verfaßte, daß sie sowohl polyphonisch als auch monodial („*per sodisfare all'una all'altra parte*“) aufgeführt werden können. Siehe Eugen Schmitz, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, S. 28.

¹⁵ Max Schneider schreibt in seiner Arbeit *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung* (Leipzig 1918) auf S. 54: „... diese Art nun aus eigener (Gesangs-) Komposition ein instrumental-begleitetes Solo zu machen, sehen wir auch in fast allen bisher bekannt gewordenen begleiteten Sologesängen des ganzen 16. Jahrhunderts, und überall, mit Ausnahme einiger Lautenarrangements, ist Grundsatz, die gesungene(n) Stimme(n) und zugleich auch zu spielen.“ Siehe dazu Hans Engel, *Nochmals die Intermedien von Florenz 1589*. Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage. Herausgegeben von Walther Vetter (Leipzig 1955, 71 ff.).

Einfluß des spanischen, als der des italienischen Sololiedes geltend gemacht hat.¹⁶

Bei der ästhetischen und stilistischen Wertung der Kompositionen aus der pseudomonodischen Epoche müssen wir sehr vorsichtig vorgehen, denn oft werden einstimmige Vokalkompositionen als Monodien bezeichnet, obwohl sie stilistisch und kompositionstechnisch nicht diesem genau abgegrenzten Terminus entsprechen. Bei vielen so benannten Kompositionen zeigt sich in der inneren Struktur der Einfluß der vorhergegangenen polyphonen Satzformen. Beim einstimmigen weltlichen Liede ist es vor allem der Einfluß des Chormadrigals, während wir im geistlichen einstimmigen Lied dagegen den Einfluß der Chormotette verspüren können. Für das Studium des künstlerischen Werdens und der stilistischen Voraussetzungen der Monodie sind aber diese Kompositionen ungemein wichtig. In ihnen finden wir die Keime, aus denen sich die italienische Monodie in der Zeit des Stilumbruchs am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh. entwickelt hat.

Die nach ihrem ganzen Stil und Gedankengut abgegrenzte Monodie unterscheidet sich von der Pseudomonodie vor allem durch die Art der Textvertonung. Ihre innere Formstruktur erwächst aus dem Texte, denn die Musik verschmilzt hier mit dem Textinhalt in ein einziges, unteilbares Ganzes und gestaltet die Deklamationslinie des solistischen Vokalpartes. Ein weiteres bedeutsames Zeichen dieses neuen Gebildes ist der *basso continuo*, dessen vorwiegend akkordische und harmonische Struktur sich zunächst unnachgiebig gegen das Eindringen irgendwelcher polyphonen Elemente wehrte und daher die konkreteste Realisierung der ästhetischen Ansichten der Florentiner Reformatoren darstellte.¹⁷

Das Bestreben, die Oberstimme aus dem übrigen Gewebe der Vokalstimmen herauszuheben und ihre eigenartige Funktion zu betonen, hängt zwar bis zu einem gewissen Grade noch mit dem Individualismus der Renaissance zusammen (auch zeitlich könnte man einen Zusammenhang finden, denn, wie

¹⁶ Siehe Amalia Arnheim, *Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jh.*, S. 404 u. ff.

¹⁷ Sehr richtig erfaßte den Stilunterschied zwischen der Pseudomonodie und der Monodie Alfred Einstein: „Was die echte Monodie von der Pseudomonodie unterscheidet, ist auf dem Gebiet der freieren, madrigalischen Form die Absicht auf schärfere Deklamation, die die Anwendung reichsten Gesangsschmuckes-Triller, Vorschläge, weit ausgespinnene Koloratur nicht ausschließt, und die auch einen neuen Gang, eine neue Haltung des stützenden, nur in der Grundlinie notierten, in übrigen aber der improvisierten Ausführung des Spielers überlassenen Basses mit sich brachte; auf dem Gebiet des Strophenliedes die reizvollere, manigfaltigere Strophenform, die natürlich auch die musikalische Gestaltung bedingte“ (*Der „Stile nuovo“ auf dem Gebiet der profanen Kammermusik*, G. Adlers Hdb. der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924, 372).

Es ist notwendig immer zwischen der Pseudomonodie und der eigentlichen Form der Monodie zu unterscheiden. Domenico Alaleona ist überzeugt (*Le laudi spirituali italiani nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani*, RMI 1909, 30), daß die Monodie im Kern ihrer Stil- und Kompositionsnatur in der zweiten Hälfte des 16. sowie in der ersten Hälfte des 17. Jh. identisch ist. Nach ihm hat sich nur die Art der Begleitung gewandelt; im 16. Jh. bildeten wahrscheinlich menschliche Stimmen die Begleitung, im 17. Jh. monophonische Instrumente oder ein einziges akkordisches Instrument (Orgel, Laute, Cembalo). Der Melodiebau sowie die ganze Struktur der Komposition sind ihrem Wesen nach geblieben, lediglich Form und Art der Begleitung haben sich geändert. Hier liegt allerdings eine irrtümliche Auffassung vor, denn Alaleona nimmt auf die innere Struktur der Monodien keine Rücksicht und unterscheidet nicht zwischen der Pseudomonodie und dem typischen Gebilde der Barockmonodie, die nach der Florentiner Reform entstanden ist.

oben gesagt, beginnt dieser Prozeß in den ersten Jahrzehnten des 16. Jh., also in der Zeit der Hochrenaissance), aber die Ursache dieser Abspaltung liegt auf anderem Gebiet. Das Verlangen nach der Einstimmigkeit hängt eng mit der neuen Gefühls- und Geisteshaltung des Barockmenschen zusammen. Sie hat nur wenig mit der individualistischen Linearität und der gedanklichen Durchsichtigkeit der Renaissance gemeinsam. Die Freude an der Klangfarbe, besonders aber an der Wirkung des Sologesangs, also ein rein sensualistisches Element, entspricht der Natur und den intellektuellen Neigungen des Menschen des Frühbarocks. Der barocke Charakter äußert sich am stärksten erst in dem stilistisch geläuterten Typus der italienischen Monodie aus der ersten Hälfte des 17. Jh. Das Bemühen nach der Emanzipation der Vokalstimme wird hier vom bewußten ästhetischen Prinzip des Barockkünstlers diktiert. In dieser Zeit geht vor allem das Streben dahin, die dichterische und ausdrucksmäßige Kraft der Texte in voller Aktivität wirken zu lassen, damit die Musik sie psychisch und stimmungsmäßig vertiefen und so alle die reichen Quellen der Klangfarbe und der vielfältigen Stimmungen entwickeln kann, die den wirkungsvoll gruppierten harmonischen Verbindungen entspringen. Dies ist etwas ganz anderes als das, was der Komponist und der Zuhörer der Renaissance von der Musik verlangten. Zweifellos war die Solostimme hier vor allem das Mittel zur Entwicklung musikalischer Affekte, die erst dann völlig zur Geltung kamen, als zu ihnen die emotionell reich abgestufte Begleitung hinzutrat.

Eine weitere Tendenz des Barocks äußert sich auch darin, die Vokalstimme zu isolieren, damit sich der Vortrag frei auf dem Prinzip der dramatischen Vertonung des Textes entwickeln kann. Allein so konnte eine tiefere Übereinstimmung zwischen Musik und Text entstehen.

Es ist kein Zufall, daß der neue Stil, die *nuove musiche*, um mit Caccini zu sprechen, gerade zu der Zeit entstand, in der sich die menschliche Persönlichkeit in ihrer vollen Aktivität zeigte. Damals wird der Mensch zum ausgeprägten geistigen Individuum, sehnt sich nach persönlicher Freiheit und selbständigen schöpferischen Taten. Die Zeit ist zur individuellen Kompositionsarbeit gereift und äußert sich in verstärkter und vielfältiger Gestalt des subjektiven Ausdrucks. Im deklamatorischen Pathos und im „süßen“ schmerzhaften Ausdruck (*flebile dolcezza*) der Monodien hat die damalige Zeit nicht nur das verwirklicht, was sie anstrebte, sondern auch das, wonach sie sich so lange geseht und wovon sie geträumt hatte.

Der gedankliche Inhalt und die technische Struktur der Monodien ist schon völlig barock: Dieser Inhalt konnte auch nicht anders sein.¹⁸ Befinden wir uns doch in der Zeit des regen Wirkens der Jesuiten, in der Zeit der großen bildenden Künstler des Frühbarocks (Michelangelo, Corregio, Tintoretto, Tizian, des Architekten Palladio u. a.) und in der Zeit der katholischen Gegenreformation. Der klare Bauplan und die Ordnung der Renaissance, ihr linear-zeichnerischer Charakter ist durch den farbig-sinnlichen Ausdruck in

¹⁸ Theodor Kroyer sagt in seiner Studie *Zwischen Renaissance und Barock* (JP 1927) sogar: „... es scheint fast, daß in der Musik die Gründe des Barocks zu suchen sein; man möchte glauben, die Architekten und Maler haben ihren ‚Hochdrang‘ der Bewegung und Unruhe, ihre Unendlichkeitsgefühle, ihre Unergründlichkeit, die ja etwas ganz Neues in der gesamten Kunst sind, aus dem neuen unerhörten Wundern des Madrigals und des dialogischen Konzerts, aus der neuen tokkatischen Orgel und Geigenmusik!“ (S. 54).

den Hintergrund gedrängt. Eines der Hauptmerkmale des frühen Barockstiles ist neben dem gesteigerten Realismus, potenziert bis zur naturalistischen Darstellung eschatologischer Märtyrerszenen, das malerische Element. Dieses zeigt sich nicht nur in der Malerei, der polychromen Architektur und Plastik, sondern auch in der Musik. Zur Steigerung des Kolorits und des malerischen Elements wirkten da auch groteske und orientalische Motive mit, abgeleitet aus der Reiseliteratur über Indien, China und Japan oder von den Erzeugnissen des nahen und auch des fernen Orients, die nach Europa über italienische Häfen, namentlich Venedig, eingeführt wurden. Das koloristische Problem Venedigs und seiner Umgebung sei noch im Schlußkapitel dieser Arbeit näher erwähnt.

Schon oben betonte ich, daß die Barockliteratur gedanklich nicht einheitlich ist, denn sie entwickelt sich aus der Tätigkeit zweier antithetischer Grundzüge, auf der einen Seite der Vorrang des Willens, der auf Rationalismus und gesteigerten Individualismus schließen läßt, andererseits dagegen das hartnäckige Streben nach einem gesteigerten abstrakten Spiritualismus, nach Mystik und Sensualismus, das sich allmählich bis zum einseitigen Kult der affektiven Ausdruckskraft gesteigert hat. Der Barockdichter Giambattista Marini (Marino, 1569–1625) drückte diese Grundtendenz der Barockkunst in seiner berühmten Darlegung der Hauptaufgabe des Barockliteraten aus:

*E' del poeta il fin la meraviglia.
Chi non sa far stupir vada alla striglia.*
(Ein Dichter soll Bewunderung erreichen,
kann er das nicht, so mag er Pferde striegeln.)

Auch in der damaligen Musik werden seelische Erregungen gemäß der damaligen barocken Affektenlehre nachgeahmt.¹⁹ Es ging vor allem darum,

¹⁹ Über die Beziehung der Musik des 17. Jh. zur Barockkultur siehe die Studie Jan Ráček's *Slohové a ideové prvky barokní hudby* (Stilistische und ideelle Elemente der Barockmusik, Sammelwerk „Baroko“, Brno 1934, 108–134, 192–198), Den Begriff des Musikbarocks umgrenzt Erich Schenk in der oben zitierten Studie (*Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, ZfMw XVII, H. 9–10, 377–392). Schenk führt auch die gesamte wichtigste Literatur, die sich mit diesem Problem beschäftigt, an. Mit dem Problem der Beziehung der Barockmusik zu den übrigen hat sich am systematischsten Curt Sachs in den Studien *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft* (AfMw I, 1918), *Barockmusik* (JP 1919) und in der Arbeit *The Commonwealth of Art* (New York 1946) beschäftigt. Aus der übrigen Literatur über dieses Problem führe ich nachstehende wichtige Arbeiten an: Egon Wellesz, *Renaissance und Barock* (ZIMG XI, 1909, 37 ff.), Andrea della Corte, *Il barocco e la musica* (Mélanges... à Lionel de la Laurencie, Paris 1933), H. Osthoff, *Die Einwirkung der Gegenreformation auf die Musik* (JP 1934), H. Parry, *The music of the 17th century* (Oxford history of music III, 1902, 1938), Karl Gustav Fellerer, *Die Musik im Wandel der Zeiten und Kulturen* (Münster 1948), M. F. Bukofzer, *Music in the baroque era* (New York 1947), Suzanne Clercx, *Le baroque et la musique* (Bruxelles 1948), H. H. Eggebrecht, *Barock als musikgeschichtliche Epoche* (Welt d. Barock, Stuttgart 1957) und Warren Dwight Allen, *Philosophies of music history. A study of general histories of music 1600–1960* (New York 1962). Siehe auch Friedrich Blume in dem Artikel *Barock* (MGG I, 1949–1951, 1275–1338; daselbst das genaue Verzeichnis der neuesten Literatur).

Beim Studium der Barockelemente in der Musik werden oft übereilte und manchmal auch falsche Schlußfolgerungen gezogen, und zwar auf Grundlage direkter Parallelen zwischen der bildenden Kunst und der Musik. Auf diese gewaltsamen Schlüsse, besonders von Curt Sachs, der sich auf die Ansichten H. Wölfflins stützte, macht Hans

daß der Sologesang der Monodien in einer adäquaten Verbindung mit dem Stimmungsinhalt der textlichen Vorlagen stehen sollte, daß er musikalisch getreu den Inhalt des vertonten Gedichtes illustrierte. Das Ausdruckselement, das sich hier geltend zu machen begann, entsprach der damaligen künstlerischen und ideellen Konzeption, denn das 17. Jh. hat sich in der Kunst mit Vorliebe dramatisch, theatralisch und daher dynamisch ausgedrückt – während das Renaissancezeitalter im künstlerischen Ausdruck eher statisch war.

In der Barockmusik, und damit auch in der Monodie, hat sich sogar ein System musikalischer Zeichen für bestimmte konkrete Vorstellungen, die durch die textliche Vorlage erweckt wurden, ausgebildet (Semantik). Es handelt sich hier nicht nur um die Nachahmung konkreter Vorstellungen, sondern auch um eine solche einzelner Naturerscheinungen. Die Nachahmung der Natur (*imitatio naturae*) war ja schon in der Renaissancemusik geläufig, so daß Palestrina, der sich dieser Mittel nur sehr zurückhaltend bediente, von Galilei als „*grande imitatore della natura*“ bezeichnet wurde. In der Barockmusik wurde die Naturnachahmung zu einem bewußten ästhetischen Prinzip, denn man benützte bestimmte Tonarten als Symbole. Daß in der Benützung bestimmter Tonarten schon eine bestimmte Semantik enthalten war, erfahren wir auch von den damaligen Musiktheoretikern. Die Barockkomponisten verlangen für bestimmte Vorstellungen bestimmte musikalische Bildungen (Figuren). Darin zeigt sich nicht nur das Streben nach der Nachahmung der Natur, sondern auch das Streben nach einer affektiven musikalischen Mitteilung. Manchmal haben sich diese verschiedenen affektiven Vorstellungen gegenseitig durchdrungen, so daß es sich hier wohl um die Nachahmung der Natur, als auch um eine musikalische Allegorie und das Erwecken von Affekten beim Musikhörer handelte.

Die kleine Form des Liedes wurde dadurch dramatisiert, daß der Hauptwert auf die Verständlichkeit des Textes gelegt wurde, damit die Wirksamkeit der dichterischen Sprache möglichst eindringlich sei. Das Bemühen der *Camerata Fiorentina* führte zu einer völligen Negation des polymelodischen und polyphonen musikalischen Denkens der Renaissance. Daher kündigten auch die Florentiner einen unversöhnlichen Kampf gegen den Kontrapunkt an und verurteilten die ältere Motette und das Madrigal als Erfindung barbarischer Zeit, als Unbildung. Den Ausgangspunkt gab die humanistische Doktrin, die Musik solle ganz dem zugrundeliegenden Textwort untertan sein. Der Vortrag muß daher rhythmisch-metrisch reguliert sein und das Wort deutlich und verständlich vorgetragen werden. Zu einem solchen Vortrag paßt am besten nur die einstimmige Vokalmusik, der Solovortrag mit Begleitung nur weniger akkordischer Instrumente. Die Mitglieder der *Camerata* haben deswegen so leidenschaftlich den niederländischen polyphonen Stil abgelehnt, weil sie glaubten, er zerstöre den dichterischen Textausdruck. In diesem Kampfe gegen die niederländische Mehrstimmigkeit beriefen sich die Theoretiker der *Camerata Fiorentina* auf Plato und auf die damals unbekannte, noch nicht entzifferte griechische Musik. Diese Berufungen auf die antike Musik waren eher der Ausdruck damaliger humanistischer Tendenzen als die Folge empirischer Erkenntnis der Wirklichkeit. Die Hauptquelle und das Hauptmittel des neuen Affektstils der monodischen Musik war die folgerichtige Anwendung der Rhe-

Joachim Moser in seinem Vortrage *Die Zeitgrenzen des musikalischen Barock* (s. Referat von Hans Gaartz in ZfMw IV, 253–254) aufmerksam.

torik auf die Musik. Auch diese Orientierung auf die Rhetorik war nichts ganz Neues, denn schon vom Auftreten Pietro Arons (um 1490–1545) und von Johannes Cochlaeus (1479–1552) an, befaßten sich die Musiktheoretiker der Renaissance mit der Rhetorik.

Obwohl die Florentiner theoretisch an die antike Tragödie anknüpften, haben sich doch die Monodie und das Musikdrama des 17. Jh. praktisch nicht aus der antiken Tragödie entwickelt, sondern aus der italienischen Poesie, besonders aus der sog. „*favola boscareccia*“. Die Texte, die der Musiker zu Beginn des 17. Jh. vertonte, sind von Liebeslyrik und Bukolik durchdrungen. Diese Themen haben sich in der Regel auf mythologischer Grundlage entwickelt. Dabei war die Dichtkunst des 17. Jh. weit vom Geiste antiker Poesie entfernt. Durch Liebessentimentalität, tragisches Pathos, Geschraubtheit und stilistische Schwerfälligkeit unterschied sich die Barockpoesie diametral von der großzügigen Einfachheit und gedanklichen Klarheit der antiken dichterischen Literatur. Die Antike konnte daher zur Zeit des Hochbarocks nicht Fuß fassen, weil das Barock kein richtiges Stilverständnis für die Elemente und den gedanklichen Inhalt der antiken Kunst hatte.

Dabei bildet das dramatische Element, das so oft in der Monodie betont wird, nicht einen so wesentlichen Bestandteil des Ausdruckes in der Monodie, wie man vielfach annimmt.²⁰ Die italienische Monodie ist in überwiegendem Maße ein lyrisches Musikgebilde. Hierbei werden zwar mit Vorliebe tragische und dramatische Akzente benützt, jedoch gehen diese gewöhnlich in tief schmerzliche Gefühlsergüsse über, namentlich bei Schilderungen von Szenen, wo Libespaare voneinander Abschied nehmen — im Grunde genommen also wieder Momente, die eher lyrisch verinnerlicht als von dramatischer Wucht sind. Bildeten doch letzten Endes auch die ersten Musikdramen (z. B. Peris *Euridice* aus dem J. 1600) eine Reihe lyrischer Szenen, in denen Sologesänge (Monodien) mit Chören abwechselten.

In den Anfängen der Monodie kann man also noch nicht von ihrem konsequent dramatischem Charakter sprechen. Sicher wurde mit der Zeit die Form der Monodie immer mehr dramatisiert. Eine Durchdringung der Monodie mit dem dramatischen Element verhinderte schon der begrenzte Inhalt der Dichtungen, die von den Monodisten vertont wurden. Es ist überwiegend eine bukolisch-pastorale Poesie, also eine dichterische Form, in der das dramatische Element auf ein Minimum herabgedrückt war. Auch schon die Tatsache, daß wir die Wurzeln der italienischen Monodie in der *Frottola*, einer Ballade von volkstümlichen Charakter, und in den italienischen Volksliedern überhaupt suchen müssen, schloß die Möglichkeit einer höheren musikdramatischen Stilisierung aus. Daher klingen auch manche Monodien, in denen man eindringlichere dramatische Akzente finden kann, eher wie Balladen als dramatisch

²⁰ Z. B. schreibt Eugen Schmitz: „Zu ganz eigenartigen formalen Entwicklung führt endlich ein inhaltliches Spezialmoment unserer Kunstgattung, nämlich die Neigung zum Dramatischen, ‚Darstellerischen‘, die in der Geschichte der lyrischen Monodie von Anfang an eine wichtige Rolle spielt, wie denn auch die spätere Solokantate sich oft als ausgesprochene dramatische Szene gibt, oder durch Schilderung einer bestimmten Situation u. dgl., wenigstens bis zu einem gewissen Grad dramatischen Charakter erhält. Zur kurzen Bezeichnung dieser Gattung wollen wir den Ausdruck ‚Sujetkantate‘ prägen.“ Weiter schreibt er: „Die ‚Sujets‘ dieser frühesten dramatisierenden Monodien sind, wie man sieht, im wesentlichen schon aus der polyphonen Madrigalkunst bekannt, wie namentlich die in weiterem historischen Verlauf so zahllose Male sich wiederholende Lamentoform“ (Geschichte der weltlichen Solokantate, S. 49 und 50).

gespannte Szenen aus. Damit ist nicht gesagt, daß die frühe Monodie überhaupt keine Bedeutung für die Entwicklung des Musikdramas des 17. Jh. hätte, man muß sich aber zugleich dessen bewußt sein, daß die Monodie nur die ersten Anknüpfungspunkte zwischen Musik und Drama geben könnte. Das eigentliche zu-Ende-Denken, zu-Ende-Schaffen, die praktische Verwirklichung geschah anderswo: in Mantua, Venedig, Bologna und Rom, wo die großen musikdramatischen Komponisten wie Monteverdi, Cavalli, Cesti u. a. wirkten.²¹ Vor allem wurde das konsequente Eindringen des dramatischen Elementes in die Monodie dadurch behindert, daß es in der frühen Monodie noch nicht zu einer bewußten Abspaltung des Rezitatifs von der Arie kam. Diese Erscheinung können wir erst um das Jahr 1640 beobachten, also in einer ganz neuen Entwicklungsphase der Monodie. Damals trat auch ein bedeutender formaler Wandel in der inneren Kompositionsstruktur der Monodie zutage.

Die Wiege der Monodie war bekanntlich Florenz, besser gesagt, die *Cammerata Fiorentina*, aus deren Bereich die stilistisch schon abgegrenzten Typen der frühen italienischen Monodie hervorgingen. Ein theoretisch bewußter und künstlerisch zielstrebigere Vorkämpfer der Monodie war vor allem Giulio Caccini (geb. 1550 in Rom, gest. 1618 in Florenz), der nach diesem Prinzip besonders Gedichte von Chiabrera vertonte.²² Seine Kompositionen gewannen bald eine große Popularität und verbreiteten sich in zahlreichen Abstriften nicht nur in Italien, sondern auch im übrigen Europa. Die Gesamtausgabe dieser Kompositionen erschien erst im J. 1601 (1602) in einer Sammlung mit dem bezeichnenden und tendenziösen Titel *Le nuove musiche*.²³ Caccini deutete in dieser Sammlung die Entwicklungsmöglichkeiten vor allem der

²¹ Auf diese Erscheinung weist richtig Hugo Goldschmidt in der Arbeit *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jh.* (Leipzig 1901) und Vladimír Helfert in dem Aufsatz *Estetika prvniich oper* (Ästhetik der ersten Opern, *Ceská mysl* XIX, 1923) hin.

²² Dokumentarische Nachrichten über die Entstehung des Monodiestiles in Florenz und über den Beginn der italienischen dramatischen Musik bringt ein auf Autopsie und Empirie begründetes Traktat, dessen Autor Vincenzo Giustiniani (1564–1637) ist, *Discorso sopra la musica de'suoi tempi* (1628), neu herausgegeben von S. Bonghi (Lucca 1878) und von Angelo Solerti in dem Buche *Le origini del melodramma* (Torino 1903). Das menschliche und künstlerische Profil Caccinis ist bisher wissenschaftlich nicht in dem Maße gewürdigt worden, wie es seiner reformatorischen Bedeutung in der Geschichte der europäischen Musik entspricht. Über Caccini entstanden diese bedeutenden Studien und Arbeiten: A. Calvi, *La casa di G. Caccini* (RMI III, 1896), Angelo Solerti, *Un viaggio in Francia di G. Caccini* (RMI X, 1903, 707 ff.), Alfred Ehrichs, *Giulio Caccini* (Leipzig 1908), R. Marchal, *G. Caccini* (RM VI, 1925, 140 ff.), F. Boyer, *Caccini à la cour d'Henri IV* (RM VII, 1923, 11 ff.), Federico Ghisi, *Feste musicali della Firenze Medicea* (Firenze 1939), und derselbe, *Alle fonti della monodia. II „Fuggiottio musicale“ di G. Caccini* (Milano 1940). Siehe auch die weitere Arbeit Ghisis, *Fuggiottio musicale di Giulio Caccini Romano. Saggio critico in relazione ai primi sviluppi delle forme vocali del 600 con un'appendice sul Codici 66–24–25 della Biblioteca Nazionale di Firenze* (Roma 1934).

²³ Die erste Ausgabe im J. 1601 erschien in Florenz bei Marescotti. Weitere Neuauflagen in den J. 1602, 1607 in Venedig (Raverii) und 1615 ebenda (Vincenti). In der Ausgabe aus d. J. 1615 fehlt die kurze Widmung für Lorenzo Salvati vom 1. II. 1601–2, die sich in der ersten Ausgabe befindet. Das Titelblatt der venezianischen Ausgabe trägt das Datum: *In Venetia | Appresso Alessandro Raverii | MDCII*. Auf der Rückseite des Druckes steht demgegenüber das Datum 1607. Siehe G. Silli, *Una corte alla fine del cinquecento* (Firenze 1928), M. G. Masera, *La famiglia Caccini alla corte di Maria de' Medici* (RaM XIII, 1940) und N. Pirrotta, *Temperaments and tendencies and tendencies in the Florentine camerata* (MQ XL, 1954).

lyrischen Monodie an. Er war ein ausgesprochener Lyriker, besonders wenn wir seine Kompositionen mit dem mehr dramatisch veranlagten Peri vergleichen. Viele von ihnen entstanden als Produkt einer verstandesmäßigen Erwägung, als das Ergebnis eines langdauernden, genau durchdachten theoretischen Planes und gedanklichen Prozesses. Deswegen tragen manche von ihnen deutliche Spuren der Verstandeskonstruktion, die den freien Schwung der künstlerischen Inspiration und der unbehinderten schöpferischen Begeisterung dämpften. In der Sammlung *Le nuove musiche* macht sich vor allem Caccinis Theorie über den konsequenten rezitativisch-deklamatorischen Stil und die Theorie über die Forderung der Verständlichkeit des gesungenen Wortes geltend. Das deklamatorische und rezitativische Element greift ständig in die Entwicklung des melodischen Prozesses sowie des Kontextes mit ihrer, wie A m b r o s sagt, „rezitativischen Halbsprache“ ein. Zu einer freieren Entwicklung der melodischen Linie kam es erst in einem späteren Entwicklungsstadium der Monodie. Diese Beachtung des Wortes führt Caccini zu einer auffälligen Betonung des Reimes, wodurch sich die autonome musikalische Ganzheit der Kompositionen etwas lockert. Der Rhythmus ist durch ausdrucksvolle Pausen unterstrichen und die Gesangslinie ist kontrastreich. Dieser Kontrastreichtum entstand durch große melodische Sprünge und Koloraturpassagen. Caccini benützt die Koloratur sehr sparsam. Nur der Schluß ist bei ihm durch Koloratur verziert.

In der kompositorischen Freiheit, in der Caccini konsequent sein Kompositionsprinzip geltend macht, erscheinen die Kraft des Musikrevolutionärs Caccini und zugleich auch seine Schattenseiten. Der hauptsächliche Schwerpunkt seiner Kompositionen beruht bloß auf der richtigen Deklamation der Gesangslinie. Die Form ist hier eine sekundäre Erscheinung. Im ganzen verhält er sich gleichgültig zur Begleitung und damit auch zur harmonischen Struktur des basso continuo. Der große Aufschwung des harmonischen Denkens und der Chromatik, der in der polyphonen Madrigaldichtung einsetzte, wurde eine Zeit lang unterbrochen. Trotz eintöniger Akkordbegleitung ist doch die Baßführung oft charakteristisch, denn in ihr begegnen wir der Entfaltung abgeschlossener musikalischer Gedanken.

Die wertvollsten künstlerischen Äußerungen Caccinis finden wir im leidenschaftlichen deklamatorischen Pathos der Madrigale und der Arien. In ihnen schuf er den musikalischen Ausdruck tiefer künstlerischer Begeisterung. Die Melodie Caccinis entwickelt sich in freier linearer Bewegung, nirgends zeigt sie Spuren einer präexistenten Tektonik, die an ein fest klassifiziertes Formschema gefesselt ist. Es ist nicht richtig, wenn Riemann Caccini jedwede metrische Freiheit abspricht. Bloß an wenigen Stellen stört Caccini diese deklamatorische Lockerung der Gesangsstimme.

Aus architektonischen Gründen wiederholt er nur ausnahmsweise und an wenigen Stellen bestimmte Worte des Textes, wenn dies auch im Widerspruch zu den ästhetischen Grundsätzen der Camerata Fiorentina stand. Caccinis Melodie fesselt durch ihre einfache und natürliche Diktion. Ihre zarte melodische Verträumtheit entspricht dem Inhalt und der Stimmung der Texte. Sie bewegt sich ständig in inniger Lyrik, die durch sparsam angewandte Koloraturen gesteigert wird. Die wunderschöne melodische Erfindung der Monodie Amarilli gehört zu den überzeugendsten Belegen von Caccinis individuellem, melodischem Denken.

Der Autor der *Le nuove musiche* kennt noch keine größere Abweichung

von einer gegebenen Tonart in eine entferntere Tonart, gewagtere Modulationen benutzt er nicht. Die Grundtonart der Komposition ist immer dominierend. Die Tonart in Moll ist für Caccini keine Tonart der Trauer und Melancholie, wie dies z. B. in der vorhergehenden polyphonen Madrigalliteratur der Fall war. Auch die Harmonie erscheint bei ihm noch nicht so erfinderisch wie bei den späteren Monodisten, und doch finden wir manchmal Stellen von überraschender Farbigkeit und Anmut des Klanges.

Die Bedeutung Caccinis für die Florentiner Reform war zweifacher Natur: er schuf nicht nur eine neue Komponistenschule, sondern er wurde auch ein theoretischer Reformator. Seine reformatorischen Grundsätze führte er namentlich in der umfangreichen theoretischen Abhandlung an, die er in der Vorrede zu *Le nuove musiche* niederlegte.²⁴ In ihr analysiert er die ästhetischen und technischen Grundsätze des neuen Schaffens, und was wichtig ist, er gibt eine genaue Anleitung zur neuen gesanglichen Aufführungspraxis.

Caccinis *Le nuove musiche* wurden zum Programm und zugleich zur Basis für die weitere Entwicklung der italienischen Monodie des 17. Jh. In ihnen sind alle künstlerischen Grundsätze zur Geltung gebracht, die wir mehr oder weniger verzweigt bei weiteren Monodisten finden, natürlich in verschiedenen Varianten, die der künstlerischen Veranlagung der einzelnen schöpferischen Persönlichkeiten entsprechen. Die unübersehbare Menge der Monodisten, die zu Beginn des 17. Jh. auf Grund dieser Bewegung auftauchten, läßt sich vor allem auf zwei bedeutende Komponistenschulen zurückführen: die schon erwähnte Florentinische Schule, in der sich neben Caccini am meisten Jacopo Peri (1561–1633) und Marco da Gagliano (um 1575–1642) behaupteten, und die römische Schule; ihre hervorragendsten Persönlichkeiten waren die Monodisten Joh. Hieronymus Kapsberger (gest. ca. 1650), Antonio Cifra (1584–1629), Giovanni Francesco Anerio (um 1567–1630), Paolo Quagliati (1555–1628), Orazio Michi (Orazio dell' Arpa, auch Mihi, um 1595–1641) und Stefano Landi (um 1590–1655). Außer diesen zwei Hauptrichtungen finden wir noch selbständige Brennpunkte der italienischen Monodie in Venedig, Mantua, Siena und Neapel. In Siena lebte und wirkte der hervorragende, bisher nicht genügend geschätzte Monodist Claudio Saracini (1586–1649).²⁵ Die florentinische und römische Schule spalten sich in zwei Stilgebiete. Die Florentiner waren in der Entwicklung radikal, während die Römer zum älteren polyphonen Stil neigten, um ihn aus den pseudomonodischen Grundlagen in den neuen monodischen Stil umzuprägen. Die Florentiner Monodienschule hat daher einen mehr oder weniger experimentellen Charakter.

Die neue Art der Kompositionsarbeit führte auch zu einem bedeutenden

²⁴ Die zweifache Bedeutung Caccinis weist Romain Rolland überzeugend in dem Buche *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (Paris 1895, 69) nach.

²⁵ Über Gagliano schrieb Emil Vogel die Studie *Marco da Gagliano: Zur Geschichte des Florentiner Musiklebens v. 1570 bis 1650* (VfMw V, 1889). Orazio Michi gehörte zu den bedeutenden Männern, die im 17. Jh. den italienischen Ariostil pflegten, ähnlich wie Landi, Melani und Luigi Rossi (s. Alberto Cametti, *Orazio Michi dell'Arpa virtuoso e compositore di musica*, RMI XXI, 1914 mit dem thematischen Katalog seiner Kompositionen). Auf die Bedeutung Claudio Saracinis verwies Bence Szabolcsi in einer bisher unveröffentlichten Dissertationsarbeit *Benedetti und Saracini. Beiträge zur Geschichte der Monodie* (Leipzig 1923) und Nigel Fortune in der Studie *Monody from 1600 to 1635* (MQ 39, 1953, 171–195). Über die venezianische, florentiner und römische Schule werde ich erst im Schlußkapitel dieser Arbeit genauer sprechen, und das im Zusammenhang mit der Würdigung der begleiteten italienischen Monodie.

Stilwandel in der bisherigen Musikentwicklung. Dieser Stilwechsel mußte nicht nur theoretisch und praktisch, sondern auch terminologisch ausgedrückt werden, damit man die praktische Unterscheidung des neuen monodischen vom älteren polyphonen Stil durchführen konnte. Wie schon oben angeführt, gingen dem neuen monodischen Stil umfangreiche theoretische Erwägungen voran, in denen sich die ästhetischen Voraussetzungen zum Entstehen des monodischen Kompositionsprinzipes herausgebildet haben. Der Begriff des monodischen Stiles begann sich um das Jahr 1600 herauszukristallisieren, als in Italien die Lehre von den Musikstilen entstand. Schon in den Termini „*stile recitativo*“, „*rappresentativo*“ oder „*narrativo*“, die damals zur terminologischen Bezeichnung der Monodiestile verwendet wurden, sind im Wesentlichen die ästhetischen Hauptgrundlagen der Florentiner Reformatoren angesprochen.²⁶ „*Stile recitativo*“ ist im Grunde einstimmig, ein Sologesang mit Begleitung instrumentaler Musik. „*Stile rappresentativo*“ bedeutet dieselbe Art von Sologesang, der dann der dramatischen Aktion auf der Szene angepaßt ist. Die Wiederholung von Worten und die Koloratur waren aus dem *rappresentativen* Stil ausgeschlossen, weil sie zu den Forderungen der dramatischen Wirklichkeit nicht passen, wenn auch

²⁶ Der Begriff „*stilus*“ oder „*stile*“ erscheint in den ästhetischen Traktaten als ausgeprägter Terminus erst am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh. Als einer der ersten Stilbegriffe kommt der Terminus „*stile recitativo*“ vor. Es ist dies die Folge der neuen melodischen Bewegung und er wird in der theoretischen Literatur rasch verallgemeinert. G. B. Doni teilt in seinen *Annotazioni* (Roma 1640) im Kapitel über den „*stile recitativo*“ und „*stile monodico*“ diesen Stil ein in einen „*stile narrativo*“, eine gewisse Art von psalmodisierendem erzählendem Gesang, und in den „*stile speciale recitativo*“, der mehr ariosoartig als der vorhergehende ist, aber weniger pathetisch als der „*stile espressivo*“, die geeignetste Gesangsart für Theaterszenen, der fähigste zum Ausdruck verschiedener Affektzustände („*esprimere gli affetti*“). Eine sehr genaue Definition und Analyse des rezitativischen, *rappresentativen* und *expressiven* Stiles gibt Doni im *Trattato della musica scenica* (in der Ausgabe aus d. J. 1763 auf S. 29–30): „... *ma prima voglio avvertire, che non è interamente il medesimo stile recitativo, rappresentativo ed espressivo; sebbene comunemente non ci si fa differenza. Per stile dunque recitativo s'intende oggi quella sorte di melodia, che può acconciamente e con garbo recitarsi, cioè cantarsi da un sola inguisa tale, che le parole s'intendano, o facciarsi ciò sul palco delle scene, o nelle chiese e oratori a foggia di dialoghi, o pure nelle camere private, o altrove; e finalmente con questo nome s'intende ogni sorte di musica, che si canti da un solo al suono di qualche istrumento, con poco allungamento delle note e in modo tale, che si avvicini al parlare commune; ma però affettuoso: nel quale stile si riceve ogni sorte di grazie, o accenti, eziando i passaggi lunghissimi, non che siano atti ad esprimere gli affetti (che come dice Giulio Romano, non vi ha cosa nella musica più contraria ad essi) ma per dar gusto a chi meno intende, o anco per volere i cantori stessi mostrare la loro disposizione, e come si dice, strafare.*“

„*Ma per stile espressivo vogliono alcuni, che s'intenda quello che meglio esprime il senso delle parole e gli affetti umani; con che però non mostrano alcuna particolare osservanza, che possa formare una propria sorte di melodia; onde più presto si deve reputare per una qualità e particolare perfezione di canto, che una specie diversa, come è lo stile madrigalesco dal recitativo, essendochè ogni sorte di musica (intendo della perfetta, che contiene parole significative) che non abbia dell'espressivo, si dee giudicare difettosa, e sia pure qual si pare; benchè non ogni sorta di espressione sia da usarsi indifferentermente, come appresso si dirà. Ma per rappresentativa intendere debbiamo quella sorte di melodia, che è veramente proporzionata alla scena, cioè per ogni sorte di azione drammatica, che si voglia rappresentare col canto, che è quasi l'istesso, che l'odierno stile recitativo, e non del tutto il medesimo; perchè alcune cose se gli dovrebbero levare per perfezionarlo e altre aggiungerli, come appresso si dimostrerà. Più dunque mi piace di chiamare questo stile accomodato alle scene, rappresentativo, o scenico, che recitativo...*“ Im rezitativischen Stil sollen vor allem Verse mit heroischem Inhalt vertont werden. Der *rappresentative* Stil soll die Bewegung der Sinne und Affekte ausdrücken.

dieses Gebot nicht konsequent beachtet wurde, wovon wir uns in den Musikquellen überzeugen können. Eine Weiterentwicklung des *stile rappresentativo* war der „*stile narrativo*“ — ein erzählender Stil, der mit großer Vorliebe kleine, rasch hintereinander folgende Noten syllabischer Gliederung und auch häufige Orgelpunkte auf einem Tone benutzt hat. Die Gliederung in verschiedene Arten von Musikstilen hatte ursprünglich nicht die Bedeutung eines musikalisch-technischen Prinzipes, erst später hat sie sich logisch herauskristallisiert und stabilisiert. Es überwog das Ausdruckselement über die Formstruktur und es war Träger des neuen Inhaltes der Musik, der schon lange im 16. Jh. vorbereitet wurde, um sich schließlich in voller Elementarkraft geltend zu machen.

Aus der Gliederung des rezitativen Stils in den „*stile rappresentativo*“ und „*narrativo*“ sehen wir, wie weitreichend seine künstlerische Bedeutung war und wie er nicht an die enge Wirkungsweise eines bloßen musikalisch-technischen Prinzipes gebunden war, in das er sich später verändert. Der „*stile recitativo*“ des 17. Jh. darf nicht unter dem Gesichtswinkel des heutigen Rezitativen betrachtet, sondern muß viel breiter und tiefer verstanden werden, denn „*stile recitativo*“ drückt alle durch den Text gegebenen dramatischen Affekte aus.²⁷ Deswegen hielt sich auch die melodische Linie der Monodien so ängstlich an den gedanklichen Inhalt und den Bauplan der Verse und Reime, besonders an die metrisch-rhythmische Gliederung. Nur so erklären wir uns, daß sich im rezitativen Stil der Monodien immer hartnäckig Kadenzgebilde wiederholen, die Ergebnis und Folge der Reime (am Versschluß) sind. Das Arioso Element in der frühen Monodie macht sich bisher nur sehr schüchtern bemerkbar. Man kann also hier noch nicht von einem konsequenten Unterschied zwischen dem Rezitativ und der Arie in unserem Wortsinn sprechen. Darum haben wir beim Anhören der Monodien aus dieser Zeit weder den Eindruck eines Rezitativs noch den einer Arie, sondern eher den einer melodisch intonierten, erregten Sprache, die sich innerhalb einer einheitlichen Klangfarbe bewegt.

Der „*stile recitativo*“ war nicht nur der Ausdruck des ästhetischen Bemühens und der Intention der Florentiner Theoretiker, sondern er birgt in sich auch Elemente technischer Natur, die nicht wenig zur Begründung der vokalen Einstimmigkeit beigetragen haben. Der „*stile recitativo*“ ist daher vor allem ein Terminus für die Ausdrucksform einer bestimmten Art der gesanglichen Interpretationstechnik, die sich schon am Ende des 16. Jh. vorbereitete und erst im 17. Jh. zur vollen Geltung kam.

Das Prinzip des Rezitativstils hat sich im wesentlichen aus der Forderung nach Verständlichkeit des dichterischen Wortes, dem ästhetischen Grundprinzip der Florentiner Monodisten gebildet und entwickelt. Ein anschauliches Beispiel dessen, was diese Komponisten um das Jahr 1600 anstrebten und worin sie Kern und Grundlage des neuen Stiles erblickten, gibt Lodovico Viadana im Vorworte zu seinen *Concerti ecclesiastici* (1602). Viadana schreibt unter anderem: „*Mi son affaticato che le parole siano così ben disposte alle note, che oltre al farle proferir bene, et tutte con intiera, et continuata sentenza possino*

²⁷ Siehe Alfred Einstein, *Der „Stile nuovo“ auf dem Gebiet der profanen Kammermusik* (Adlers Handb. der Musikgeschichte, 379–382), Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts* (Dissert., Freiburg i. Br. 1926, besonders 33–40), Charlotte Spitz, *Die Entwicklung des „Stile recitativo“* (AfMw III, 1921).

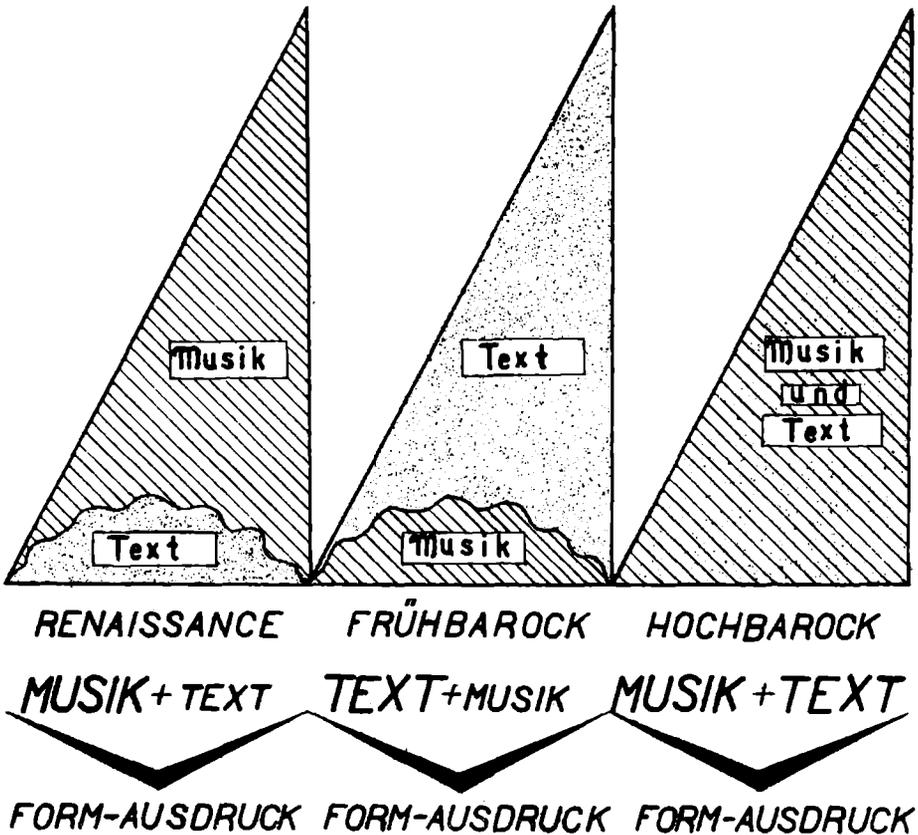
essere chiaramente intense da gli uditori, pur che spiegatamente vengano proferite da i cantori.“

Auch Caccini ist davon überzeugt, daß man ohne Verständnis des Textsinns die Musik nicht begreifen könne, daher rät er, die Komponisten sollten mehr das rhetorische Element betonen, sei es auch auf Kosten des melodischen Elements, also der Musik. Wie wir später erfahren werden, wurde dieser einseitige und übereilte Standpunkt praktisch und konsequent nicht einmal von Caccini selbst verwirklicht. Besonders in dem späteren Entwicklungsstadium der italienischen begleiteten Monodie wurde dieser strenge Grundsatz durch das Eingreifen des natürlichen Musikgefühles gestört. Nichtsdestoweniger ist es für die anschauliche und ästhetische Gesinnung der Zeit sehr charakteristisch, daß es überhaupt zu einer einseitigen Betonung der Texte gekommen ist. Diesen Grundsatz hat Monteverdi im J. 1605 in seiner berühmten Devise lapidar ausgesprochen: „*L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva.*“²⁸

Eine ganz entgegengesetzte Bedeutung hatte die textliche Grundlage für den Renaissancekomponisten. Die polyphonen Tonsetzer pflegten die Musik vor allem der Musik halber. Für sie war daher der Text ein völlig sekundäres Element, eine bloße Wortgrundlage ohne tiefere Ideen- oder Assoziationswirksamkeit. Diese Erscheinungen können wir besonders beim älteren Motetten-typus verfolgen, in dem die Textvorlage fast überhaupt keine tiefere Beziehung zum Gedankengehalt der Komposition aufwies. Der Text wurde in mosaikartige Fragmente zerstückelt, die in ein einziges Ganzes nur durch die musikalische Bindung beim motivistischen Aufbau des polyphonen Kompositionsgewebes verbunden werden. Die Textvorlage diente lediglich als eine Art von Solmisationsskelett, das durch die Musik fast willkürlich geändert und verarbeitet wurde, ohne daß sie einen Einfluß auf Inhalt und Ausdruck der Kompositionen gehabt hätte. Der primäre Faktor war hier Musik, denn die Musik, nicht der Text, war richtungsgebend für die innere Formstruktur der Komposition. Der Text gab bloß einen allgemeinen, objektiven Antrieb, während die Musik bestimmte, was weiter mit dem Text geschah. Wir begegnen sogar oft der Tatsache, daß der Text nachträglich der fertigen, vorher geschriebenen Komposition unterlegt wurde. Damit wurde der Text nicht nur unverständlich, sondern auch die Beziehung der Musik zu dessen Geist und Gehalt blieb irrelevant und innerlich unbegründet. Die *Camerata Fiorentina* und die Musikästhetiker der frühen Barockmusik haben dieser Entwertung der Ausdruckswirkung der Texte ein radikales Ende gemacht. Im ersten modernistischen, reformatorischen Eifer haben die Mitglieder der *Camerata* sogar die Bedeutung des Textes über die Ausdruckskraft der Musik gestellt. Wenn auch in diesem ersten Revolutionseifer vieles nicht zu Ende gedacht und vielleicht auch übereilt wurde, so war es doch eine Tat von ge-

²⁸ Die grundsätzliche Wichtigkeit und Bedeutung des Textes für die Komponisten der italienischen Monodie erwähnt auch Ottavio Durante im Vorworte zu seinen *Arie devote* (1608). Durante schreibt: „*Devono primieramente i compositori considerar bene qualche hanno da comporre, sia motetto, madrigale o qualsivoglia altra cosa, e procurar di adornar con la musica le parole con quelli affetti che gli si convengono, servendosi di toni appropriati, acciò con questo mezzo siano i lor concetti con più efficacia introdotti negli animi delli ascoltanti, che facendo altrimenti, còordinar fuga, o altra compositione, per accomodarmi poi le parole, verranno ad esser adornate et vestite di vesta inpropria et aliena.*“ Durante war einer der ersten italienischen Monodisten, der seine Kompositionen im ariorezitativen Stil Caccinis schrieb, wofür das Vorwort zur Sammlung *Arie devote* spricht, in der er theoretisch an das Werk Caccinis anschließt.

schichtlicher Bedeutung, eine Tat, die der Musik neue Anreize und neue Entwicklungsmöglichkeiten gebracht hat. Dieser Eingriff in die geschichtliche Entwicklung der Musik ist wissenschaftlich noch nicht vollständig und richtig ausgewertet, besonders hinsichtlich der weiteren Entwicklung der europäischen Musik, denn hier stecken die Wurzeln der Entstehung des Musikdramas und des Oratoriums. Lediglich aus der gegenseitigen, innerlich begründeten Verschmelzung der musikalischen und dichterischen Komponente konnte sich die große Epoche der europäischen dramatischen Musik entwickeln.



Zu einer gleichmäßigen Verschmelzung des Textes und der Musik zu einem einzigen Ganzen, dem durch die Stimmungsfülle des gedanklichen und dichterischen Inhaltes der Textvorlagen organisch die Richtung gewiesen wurde, kam es erst in der zweiten Hälfte des 17. Jh., also schon zur Zeit des reifen Barocks. Erst jetzt gelangten Ausdrucksfülle und auch Größe der Texte ganz zur vollen Geltung. Erst in dieser Zeit verklingen alle eigensinnigen Doktrinen a priori der *Camerata Fiorentina* über die Wirkung von Text und Musik, die damals noch nicht imstande waren, die gegenseitige Beziehung und das Verhältnis der Musik zum Text und umgekehrt kritisch abzuwägen.

Die Wirksamkeit und die künstlerische Funktion des Textes in den vokalen Kompositionen zur Zeit der Renaissance, des frühen und des stilistisch reifen Barocks zeigen sich uns am deutlichsten in dieser graphischen Abbildung.²⁹ (Siehe Abbildung Seite 41.)

Es ist jedoch überaus interessant, daß schon zur Zeit der frühen italienischen Monodie Stimmen laut werden, die schroff gegen die Ansicht polemisieren, das dichterische Wort sei das primäre Ausdruckselement der Komposition und beide Bestandteile des musikalischen Ausdrucks, Rhythmus und Harmonie, stellten bloß sekundäre Begleitfaktoren dar. Die Ansicht Monteverdis ließ sich nicht lange theoretisch verteidigen, denn die Praxis zeigte bald die Unhaltbarkeit dieser These. Überraschende Ansichten über die ästhetische Wirksamkeit des Wortes, des Rhythmus und der Harmonie finden wir im *Discorso secondo musicale* (Venezia 1608, Giacomo Vincenti), dessen Autor Antonio Braccino da Todi ist. Unter dem Pseudonym Braccino verbirgt sich der Name des gelehrten bologneser Priesters Giovanni Maria Artusi (geb. um 1540 oder 1545, gest. 1613 in Bologna), des theoretischen Widersachers Claudio Monteverdis und Gesualdo di Venosa.³⁰ In dieser Schrift bewies Artusi große theoretische Kenntnisse, Begabung, kritische Voraussicht und Intelligenz. Er lebte zwar noch im Umkreise des Klangideals der Renaissance, aber er gab Anregungen zur späteren Musiktheorie (besonders zum *Syntagma musicum* III, 1619 von Praetorius). Mag er auch das große Reformationswerk Monteverdis nicht begriffen und sich damit als starrer Reaktionär gezeigt haben, vertrat er doch die Ansichten eines Pioniers, besonders über das Problem des selbständigen musikalischen Denkens.

Artusi hat im *Discorso* entgegengesetzte Ansichten über die Funktion des Wortes und der Musik ausgesprochen. Er polemisierte namentlich gegen Monteverdi und alle damaligen Theoretiker, die überzeugt waren, das dichterische Wort sei der ursprüngliche und grundlegende Faktor der Komposition. Dagegen vertrat er die Ansicht, Harmonie und Rhythmus seien Elemente spezieller Natur, absolut unabhängig von der Poesie. Sie besaßen ihre eigene Ausdruckskraft von bedeutender Vielfalt der Stimmung, so daß sie die expressive Wirksamkeit des Textes zu verstärken vermögen. Harmonie und Rhythmus bereichern also den Ausdrucksgehalt der Poesie. Artusi beschließt seine theoretischen

²⁹ Zugleich können wir uns hieran klar machen, wie sich in der geschichtlichen Entwicklung der europäischen Musik diese unterschiedliche Funktion des Textes und der Musik einigemal geäußert hat. In der Regel folgt immer nach der einseitigen Oberherrschaft des Textes als eine ganz natürliche Reaktion das Bestreben, den Text in einen gegenseitigen, harmonischen Zusammenhang mit der Musik zu bringen. Diese Entwicklung endet am häufigsten damit, daß die Musik den Text beherrscht und ihn formal gestaltet. Dann wiederholt sich dieser Prozeß von neuem. So z. B. mindert sich die Bedeutung des Textes in der Zeit des Zerfalls des Barockstils in den musikalischen Vorklassizismus, während er in der Oper in der Zeit des Musikklassizismus wieder eine absolut selbständige Funktion gewinnt und die Bedeutung der Musik in den Hintergrund drängt (Glucks Opernreform). In der Zeit der Romantik verbindet er sich mit der Musik zu einem einheitlichen dramatischen Ganzen (Wagners Reform), um im neuzeitlichen und gegenwärtigen Schaffen wieder dem einseitigen Einfluß der Musik zu weichen, wie wir das in der vokalen und dramatischen Musik Stravinskis, Janáčeks oder Schönbergs vorfinden (Aufgliederung des Textes in kleine sich wiederholende Abschnitte nach der motivischen Struktur der Kompositionen).

³⁰ Artusi griff Monteverdi noch in zwei weiteren polemischen Schriften an: *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della musica moderna* (Bd. I, 1600) und *Considerazioni musicali* (Bd. II, 1603).

Ausführungen mit den Worten: „*Potiamo adunque dire, che il rithmo è padre comandante e l'armonia madre comandante all'oratione comandata.*“ Wie man sieht, wenden sich diese Worte geradezu tendenziös gegen Monteverdis Ansicht über die Bedeutung des Wortes in der Musik. Braccino war einer der ersten Theoretiker, der absichtlich die Ausdruckskraft der Musik hervorhob, die aus der Assoziation zwischen dem dichterischen Worte und der Harmonie entspringt. Sehr energisch lehnte er die theoretisch nicht lebensfähigen Erwägungen über die Priorität der Textvorlagen sowie die einseitige Überbewertung, die man dem Ausdruck des dichterischen Wortes schenkte, ab. Mag auch bisher Artusi in der musikwissenschaftlichen Literatur in der Regel als ein eigensinniger und kurzsichtiger Widersacher Monteverdis erniedrigt und abgetan worden sein, so halte ich seinen Traktat für ein überaus wertvolles Dokument, das von seinem selbständigen und unabhängigen theoretischen Urteil zeugt. Die Bedeutung von Artusis Traktat sehe ich vor allem darin, daß er theoretisch eigentlich das begründet und beleuchtet, was praktisch die Komponisten durchgeführt haben, die vom natürlichen Gefühl ihrer musikalischen Phantasie und auch von dem Gefühl ihrer seelischen Regungen geleitet wurden. Braccino bewies klar, daß sich trotz aller theoretischen Konstruktionen in der Musik die Kraft des barocken Sentiments ausdrückt, was sich einzig in der vielfältigen harmonischen und rhythmischen Struktur der Komposition geltend machen konnte. In dieser Zeit (um das Jahr 1600), in der die Musiktheoretiker durch die rationalistisch-intellektualistischen Ansichten der *Camerata Fiorentina* buchstäblich beherrscht sind, erscheint Braccinos Traktat wie eine verwegene Stimme, die sich gegen die ganze ästhetische Argumentation der Zeit erhob. Artusi nimmt mit seinen Ansichten die musikalische Entwicklung in der Theorie vorweg. Die theoretische Bedeutung dieses Traktates wurde bisher in der musikologischen Literatur nicht nach Gebühr geschätzt und gewertet. Seine Schrift stellt den ganzen Fragenkreis in ein neues Licht, denn sie respektiert das selbständige musikalische Denken. Die Ansichten Artusis sind so interessant und bemerkenswert, daß ich sie in der Beilage zusammenhängend zum Abdruck bringe (Beispiel Nr. 1).³¹

Auch der Florentiner Giovanni Battista Doni (1594–1647) ist überzeugt (*Trattato della musica scenica*, Firenze, Ausg. aus d. J. 1763), daß die Poesie und die Musik in der musikalischen Komposition völlig gleichberechtigte Faktoren bilden: „...*la poesia e la musica sono sorelle e consorti, ciò diede loro occasione di perfezionare scambievolmente l'una e l'altra e comunicarne il piacere a quelle virtuose adunanze*“ (Seite 24). Doni hatte eine Neigung zu philosophischen Betrachtungen und studierte die Kulturgeschichte des antiken Altertums. In seinen Briefen betonte er einigemale, er sei kein Musiker, sondern vor allem ein Gelehrter, der sich mit großer Arbeitsenergie und großem Eifer um die Renaissance der antiken Kultur, besonders der Musik, bemühe. Sein theoretisches Hauptwerk *Trattato della musica scenica*, das zwischen den Jahren 1635–39 beendet wurde, fußt auf gründlichem Studium der antiken Schriftsteller und gibt eine Gesamtübersicht der antiken (griechischen) Musikkultur. Es hat einen ausgesprochen retrospektiven Charakter. Im *Trattato* schreibt Doni vor allem ganz ausführlich

³¹ Der Titel von Artusis Traktat lautet folgendermaßen: DISCORSO | SECONDO | MUSICALE | DI ANTONIO BRACCINO | DA TODI. | Per la dichiarazione della lettera posta ne' Scherzi Musicali | del Sig. Claudio Monteverde. || IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti. MDCVIII.

über das Problem der richtigen Deklamation, die damals sehr genau, auch vom musikalisch-psychologischen Standpunkt her, studiert wurde. Über die Deklamation sagt Doni im wesentlichen folgendes (siehe *Trattato*, S. 111, Ausg. aus d. J. 1763): Viele entgegen, man könne keine genaue Deklamationsregel aufstellen, angeblich weil jeder Einzelne beim Sprechen persönliche Wortakzente gebrauchte. Doni ist aber der Ansicht, das besage nichts, der erfahrene Musiker wisse ja die Worte zu wählen, die den größten Klangreiz besäßen und mit der größtmöglichen Stimmungskraft die Leidenschaften ausdrückten, die der Komponist musikalisch verkörpern wolle. Wenn beispielsweise der Dichter den Affekt des Zornes wiedergeben wolle, wähle er solche Worte, in denen diese Gemütsbewegung in ihren Elementen enthalten sei, denn die Ausdrucksmöglichkeiten der einzelnen Affekte seien schon von Natur aus der menschlichen Sprache gegeben. In diesem Falle werden es zornige, gereizte Worte sein. Doni hat sehr scharfsinnig die deklamatorischen Feinheiten und Schattierungen der Sprache beobachtet. Er bemerkt, daß jedes Volk seine eigene persönliche Sprache gebrauchte, die sich nach eigenen metrisch-rhythmischen Gesetzen entwickle. Jede Sprache hat ihre eigenen Akzente und ihren eigenen Nachdruck. Von den italienischen Dialekten hält Doni den toskanischen für den schönsten und klangreichsten. Er ist überzeugt, alle Unvollkommenheiten der Vokalmusik hätten ihre Quelle in der ungenügenden Aufmerksamkeit gegenüber den Werten der Stimmung, des Ausdrucks und der Deklamation der einzelnen Worte, die die Melodie bilden. Ihr sind seiner Ansicht nach Harmonie und Rhythmus untergeordnet.

Um die Bedeutung des Wortes für die Musik richtig zu begreifen, ist es nach Doni notwendig, sorgfältig auf den Gefühlsinhalt der Worte, der Sätze und der Sprache überhaupt zu achten, denn die menschliche Sprache ist der Spiegel der inneren seelischen Regungen der Einzelwesen. Der Sinn der Worte wird am meisten in der geistlichen Musik gestört, in der sogar verschiedene Texte oft gleichzeitig gesungen werden. Ein Komponist, der die Ausdruckskraft des Wortes voll zu würdigen versteht, kann sich nach Doni keine Komposition vorstellen, in der gleichzeitig zwei Texte gesungen werden, z. B. *Credo in unum Deum, patrem omnipotentem* und gleichzeitig *Qui conceptus est de spiritu sancto* oder eine Komposition, in der das Wort durch eine Achtelpause unterbrochen wäre, wie es z. B. Thomas Morley beim Worte *Angelorum* durchgeführt hat. Doni ist sich dessen voll bewußt, daß die Dichtkunst eine der wichtigsten Komponenten der vokalen Musik bildet. Manche Leute vermuten, sagt Doni, daß sich Worte der Melodie wie Steine der Mauer anpassen könnten, denn es liege nicht daran, wie man mit ihnen in der Komposition verfährt. Doni ist aber der Ansicht, die Worte sollten zur Musik in demselben Verhältnis stehen, wie kleine farbige Steinchen zum wertvollen Mosaik, die von Meisterhand nach einer bestimmten Ordnung gruppiert, einen einheitlich abgestimmten harmonischen Zusammenklang der Farben bilden. Entspricht doch ein beendetes Bild, ein Mosaik, eine Malerei einer vollkommenen Melodie. Die Farben und das ganze Kolorit entsprechen den melodischen Intervallen und der Harmonie, die Zeichnung dem Rhythmus. Diese ästhetischen Ansichten Donis über das Verhältnis des Wortes zur Musik sind eine geistreiche theoretische Begründung und Ausführung dessen, was schon vorherging und wozu die Grundlage in der Ästhetik der *Camerata Fiorentina* gegeben war. Ein Novum liegt darin, daß Doni alles systematisch durchdacht hat und bis zu einem gewissen Grade kritisch zu sagen verstand. Er hat hier zweifellos eine feste

Grundlage geschaffen, die später zur ästhetischen Voraussetzung der musikdramatischen Schöpfungen aus der Zeit des Hochbarocks wurde³²

Wie ersichtlich, haben sich also die Musiktheoretiker des 17. Jh. unter dem Begriff des rezitativischen Stiles jene Art der Kompositions- und Gesangstechnik vorgestellt, die nur für den Solovortrag bestimmt war und die die Verständlichkeit der Textvorlage peinlich genau sichern sollte. Daher kann man auch erklären, warum die Koloratur ausgeschlossen war und warum man gegen die Wiederholung einzelner Wortphrasen ankämpfte, die nach der Ansicht der damaligen Musiktheoretiker den Sinn des vertonten Textes unnötig verdunkelten. Der Rezitativstil wurde nicht nur konsequent in der weltlichen Monodie, sondern auch in der kirchlichen (Oratorien) und in der dramatischen Musik (Opern) verwirklicht, kurz überall dort, wo es um den Sologesang mit Instrumentalbegleitung ging. Der Musikvortrag des Textes klammerte sich auch nicht an Noten von langer Zeitdauer, sondern verlief in einem starken Gefälle, das durch affektive Emotionen bestimmt ist. Diese Vortragsart wurde auch „*stile espressivo*“ genannt, denn in ihr verschmilzt der inhaltliche Sinn des Textes mit dem affektiven Musikausdruck in ein einheitliches Ganzes. Doni führt ausdrücklich an, daß der „*stile espressivo*“ vor allem die Aufgabe hatte „*esprimere gli affetti*“.

Nun kommen wir zu dem wichtigsten ästhetischen Problem der italienischen Monodie: zu der Affektenlehre. In der Musik des 17. Jh. zielt alles auf einen konzentrierten und potenzierten Ausdruck („*espressione*“) hin. Schon im 16. Jh. verwirklicht sich der bedeutende Prozeß der Stiländerung, sobald der sog. „*stylus impressus*“ allmählich den „*stylus expressus*“ ablöst. Der „*stylus expressus*“ bringt die Forderung, in der Musik sollten sich die affektiven Erregungen als ein Element der ursprünglichen Ausdruckswirksamkeit so ausgiebig wie nur möglich geltend machen. Emotionen und leidenschaftliche Äußerungen von Freude und auch von Schmerz werden zum Hauptgegenstand des Inhalts der Musik. Die *Camerata* Bards, geleitet von barocken Anschauungen, vor allem von der philosophischen Lehre von den Affekten, kam zu der Ansicht, lediglich in der Monodie ließen sich die expressiven seelischen Zustände verdolmetschen und zur Geltung bringen.³³ Nach den Ansichten damaliger Musiktheoretiker konnten nur einstimmige Lieder stärkere und intensivere musikalische Stimmung erwecken als mehrstimmige Vokalkompositionen.³⁴ Das

³² Ich nehme an, daß Doni diesbezüglich in der musikologischen Literatur noch nicht voll gewürdigt und erforscht ist. Bekannt ist z. B. die Ablehnung Donis als Musiktheoretiker durch Ambros (*Geschichte der Musik* IV, 3. Ausg. Leichtentritts, 294–295). Einer der ersten, der sich bemühte Doni wenigstens teilweise zu rehabilitieren, war Francesco Vatielli, der sehr überzeugend auf die große Bedeutung Donis in der musiktheoretischen Literatur des 17. Jh. hinwies. Siehe Vatiellis Studie *La „Lyra Barberina“ di G. B. Doni* (Pesaro 1909).

³³ Luigi Torchi erwähnt die Affektenlehre zur Zeit der Entstehung der Monodie in seiner Studie *Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII* (Sep. aus RMI, Torino 1895). Die geschichtliche Entwicklung der Affektenlehre im Rahmen des philosophischen Denkens behandelt das Buch Walter Seraukys *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850* (Münster 1929).

³⁴ In den Traktaten des 17. Jh. lesen wir von begeistertem Lob über den einstimmigen Gesang. Diese Äußerung ist nicht nur eine natürliche Reaktion gegen die Vokalpolyphonie, sondern auch Ausdruck für ein bewußt durchdachtes ästhetisches System. Sogar Praetorius schreibt im *Syntagma musicum* (B. III) folgende für jene Zeit charakteristische Worte: „... jetziger Zeit in Italia fast alle, oder ja die meisten Componisten gar wenig von Madrigalien, meistentheils aber auf diese und dergleichen Art gerichtete

Bemühen um den affektiven Ausdruck der Monodien zeugt zweifellos davon, daß die Monodie eine typische barocke Musikform ist.

Es ging hier vor allem um einen erregten Sologesang („cantare con affetto“), dessen Hauptaufgabe und Sinn es war, „di muovere l'affetto dell'animo“, um eine Musiksprache („quasi in armonia favellare“), die die affektiven Elemente der erregten Sprache („l'imitazione del concetti delle parole, — una certa nobile sprezzatura di canto“) nachahmen soll.³⁵

Diese Art des monodischen Gesanges hat den größten Aufschwung in den Opern und Madrigalen Claudio Monteverdis erreicht, der sich darum bemühte, die italienische Umgangssprache, die mit Affekten überladen, ständig erregt, theatralisch emotional und dramatisch potenziert war, ausdrucksfähig zu machen und nachzuahmen. Diese Gesangsart spiegelt in den barocken Ausdrucksgebärden den erregten Zustand des Theaterrezitators wider. Seine Gefühlsregungen sollen musikalisch so vollkommen ausgedrückt sein, daß sie sich wirksam und wörtlich auch auf den empfänglichen Zuhörer übertragen. Daher hat Galilei den Komponisten auch geraten, die Schauspiele zu besuchen und von den Schauspielern die erregte und ausdrucksreiche Theatersprache zu

sehr herrliche Sachen, welche sie mit einer einzigen, zwei, dreien und vier Stimmen cum Basso generali pro Organo in druck herfür kommen lassen Concertos, Concertus ac Motettas indifferenter nennen und inscribirt“ (Ausg. Bernoullis, Leipzig 1916, 18). Auch Adriano Banchieri (1567–1634) ist von dem neuen Monodiestil begeistert. Im Traktat *Conclusioni del suono dell'Organo* (Bologna 1609) schreibt er auf S. 19: „... ne gli concerti organici gratiosa inventione è stata quella di Lodovico Viadana (sicome afferma egli nella introduzione de gli suoi Cento concerti ecclesiastici) in far cantare una voce sola, due e tre con stile recitativo e consonante, in maniera, che sopra un basso continuo, si sentono le parole distinte cosa in vero di commune sodisfatione all'organista, cantori ed audienti e che tale istile sia grato lo scorgiamo ne gli moderni compositori, che die giorno in giorno viene ornato di soavissime inventioni...“ Welch ein Widerstand damals gegen die vokale Mehrstimmigkeit herrschte, geht aus einer weiteren Äußerung Banchieris hervor, die wir ebenfalls dort auf S. 18 lesen: „Ne sia questo mio pensiero, se cantando per esempio il Dixit à versetti in canto fermo, in un stesso tempo uno cantasse Donec ponam, l'altro Virgam, il terzo Tecum principium, e così successivamente, oimè, che confusione saria questa? Così nella musica, se il soprano, alto, tenore e basso nell istessa battuta cantano parola diverse non è gli il medesimo?“ Banchieri zeigt sich in dieser Schrift als ein typischer Vertreter des Übergangs von der Hochrenaissance in den Frühbarock. Auch in seinen Kompositionen macht sich der Einfluß des neuen Monodiestils geltend. Siehe Fr. Vatielli, *Il madrigale drammatico e Adriano Banchieri* in dem Buch *Arte musicale di Bologna I*, 1927. Derselbe, *Adriano Banchieri-Musiche corali* (Milano 1919). M. Bukofzer, *Music in the baroque era* (New York 1947). A. Einstein, *The Italian Madrigal* (Princeton 1949, Vol. II, 802 ff.). Eine gründliche Bewertung der Musik und ihrer Bedeutung für das geistige Leben des Menschen finden wir in dem Traktat *Dell'armonia del mondo*, welches Piergirolamo Gentile in Venedig im J. 1605 veröffentlichte. Es ist dies eines der typischen Beispiele über die Wertschätzung der Musik im 17. Jh. und für die damalige Ansicht der Musiktheoretiker, daß einzig die Musik im menschlichen Innern Leidenschaftskomplexe zu erwecken vermag. Noch im J. 1647 schreibt Lodovico Cenci in der Vorrede zu seiner Sammlung *Partitura de' madrigali* die begeistertsten Worte über die einstimmige Musik: „... L'armonia delle sole voci humane a mio giuditio è molto più delicata della mischiata con le instrumentali, superando in effetto la voce humana in soavità ogn'altro suono, per haver ella sola la prerogativa di poter formar le parole e gl'affetti tanti dilettevoli ed efficaci il che non è concesso à verun altro suono...“

³⁵ Unter dem Begriff „affectus exprimere“ verstand auch das 16. Jh. vor allem die „inventio“ in Beziehung zur künstlichen Sprache, d. h. zur Rhetorik. Aber erst Bardi, Caccini und Peri begründeten ihre Kompositionstheorie auf der konsequenten Forderung, daß sich der Bau des musikalischen Kunstwerks den Gesetzen der Textvorlage und der Wortbildung unterordne.

lernen (*Dialogo*, 89). Richtig erfaßte den leidenschaftlich ausdrucksreichen Vortrag der italienischen Sänger später auch der hervorragende französische Mathematiker, Physiker und Musiktheoretiker Marin Mersenne (1588 bis 1648). Er meint, diese Sänger könnten menschliche Leidenschaften und Erregungen so ausdrucksreich vortragen, „*que l'on jugerait quasi qu'ils sont touchez des memes affections qu'ils representent en chantant*“ (*Harmonie universelle, De l'art de bien chanter*, 1636–7).

Der Barockkomponist bemühte sich vor allem darum, daß die Musik die menschlichen Leidenschaften erwecke und auf sie einwirke, das Innere des Menschen errege und es in einen Zustand höchster Ekstase versetze. Die Entstehung der Affektenlehre, eine logische Folge der Geistesströmungen und der gesellschaftlichen Verhältnisse, kann man schon von Beginn des philosophischen Denkens an überhaupt verfolgen, worauf auch Walter Serauky in seiner oben zitierten Arbeit verwies. Diese Theorie entspringt der Überzeugung von der Wirkung der Musik auf die Sinne, an die noch Beethoven voll glaubte.³⁶ Es ist aber unbestritten, daß der mächtigste Impuls zur Entstehung des Affektausdruckes der Barockmusik und der Barockkunst überhaupt aus der katholischen Mystik des 16. Jh. hervorging, namentlich aus der Wirksamkeit des mystisch-leidenschaftlichen Gefühlslebens der heil. Therese, des Franz Xaver, Peter aus Alcantara und Ignatz von Loyola. Besonders Loyolas *Exertitia spiritualia* sind der Schlüssel zum Verständnis des Problems des barocken Affektausdruckes. Aus diesen gedanklichen Grundlagen entspringt dann der typische Barockausdruck (*espressione*) und der dramatische Affekt (*affetto*) der Barockmusik, der oft bis zu einer überspannten sinnlichen Extase gesteigert ist.³⁷

Es ist interessant und zugleich belehrend zu verfolgen, wie sich schon tief im 16. Jh. die Musiktheoretiker mit dem Problem der Affekte in der Musik beschäftigt haben. Bis zu einem gewissen Grade wurde das Interesse an solchen theoretischen Fragen geweckt, wie die Affektemotionen, durch die intensive Zuneigung zur antiken Kultur und durch das Studium der Werke antiker Philosophen und theoretischer Denker zu begründen sind. Das antike philosophische Denken, teilweise auch die antiken kunstwissenschaftlichen und philosophischen Fachausdrücke gelangten ebenfalls in die Musiktraktate der Spätrenaissance und des Barocks. Das Studium der antiken Kultur brachte schon

³⁶ Die Affektenlehre verliert erst zu Ende des 18. Jh. an Bedeutung. Einer der Letzten, der den Begriff Affekt in diesem Sinne verwendet, ist Leopold Mozart in seiner *Gründlichen Violinschule* (1756). Näheres darüber in der Studie Hermann Kretzschmars, *Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre* (JP XVIII–XIX, 1911–12, 63–77 und 65–78). Siehe auch Margarete Kramer, *Beiträge zu einer Geschichte des Affektbegriffes in der Musik von 1550–1700* (Dissert., Halle a. S. 1924, Schreibmaschinenschrift). Die Wirksamkeit der Affekte auf die Formstruktur der Musik erwähnt Herbert Eimerl in der Arbeit *Musikalische Formstrukturen im 17. u. 18. Jh.* (Dissert., Augsburg 1932). Siehe auch die oben zit. Arbeit Seraukys.

³⁷ Die große Bedeutung der *Exertitia* Loyolas für die Entwicklung des Gedankeninhaltes sowie für den Ausdruck der Barockkunst und der Kultur überhaupt behandelt E. Gothein in seiner Arbeit *Reformation und die Gegenreformation* (Leipzig 1924). Obwohl die Mehrzahl der europäischen Barockforscher betont, daß der ideelle Hauptfaktor dieser Stil- und Gesellschaftsepoche der Jesuitismus war, sind doch Benedetto Croce (*Der Begriff des Barocks. Die Gegenreformation. Zwei Essays*, Zürich 1925) und Werner Weisbach (*Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, und *Barock als Stilphänomen*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft II, 1925) der Ansicht, daß ein Jesuitenstil im Grunde nicht existiert hat.

der Humanismus. Die damaligen Künstler waren vor allem durch die großen Werke und Formen der antiken literarischen Kunst inspiriert. Von den Musiktraktaten, die sich zum erstenmal systematischer mit dem Studium der antiken Musik beschäftigt haben, ist es notwendig, vor allem Glareanos *Dodekachordon* (1547), die Schrift Nicola Vicentinios *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1557) und besonders den Traktat Gioseffo Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (1558) anzuführen. Diese Schriften haben namentlich Bedeutung für die Musiktheorie und Ästhetik der *Camerata Fiorentina*. Zarlino beruft sich z. B. auf Plutarch (*De musica*) und ähnlich wie in der Antike begründet er die Identität des Dichters und des Musikers. Deshalb verlangt er auch die Einheit der Musik und des Wortes. Die antike Musik erreichte nach ihm deswegen eine so überraschende Wirkung auf die menschlichen Sinne und Gefühle, weil sie es verstand, die Musik den textlichen, dichterischen Vorlagen unterzuordnen. Von den Florentiner Musiktheoretikern wurden zu konsequenten Propagandisten der antiken Musiktheorie besonders Girolamo Mei (1519–94) und Vincenzo Galilei (1520–1591). Mei hat sich mit dem Studium antiker Philosophen und Dichter schon vom J. 1561 an beschäftigt. Er war ein bewußter Humanist.³⁸ Seine Arbeit, hauptsächlich das grundlegende Werk *Discorso sopra la musica antica e moderna* (Venezia 1602), behandelt die griechische Musik und besitzt zweifellos schon den Charakter eines wissenschaftlichen Diskurses. Die Hauptforderung Meis war, die Musik habe eine emotionale Regung des Gemütes zu erwecken, und diese affektive Fähigkeit sei vor allem dem einstimmigen Gesang eigen. Vincenzo Galilei war in Fragen antiker Musik ein Schüler Zarlinos, und deswegen knüpfte er auch an seine Ansichten an, besonders in der Schrift *Dialogo della musica antica et della moderna* (Firenze 1581). Bardi, Galilei und Mei sprechen mit Verachtung von der damaligen zeitgenössischen Musik, die nach ihnen nur leichter Unterhaltung dient, während die antike Musik vor allem erhebend wirke und edle menschliche Tugenden erwecke. Nur eine solche Musik anerkennt Plato und reiht sie unter die *artes liberales*. In ihrer konsequenten Abneigung gegen Hedonismus, in ihrer Betonung der moralischen Abzielung der Kunst geht die damalige Kunstwissenschaft der Spätrenaissance und des Frühbarocks und damit auch die Musiktheorie und Ästhetik mit der damaligen literarischen Ästhetik Hand in Hand. Selbst die breite Masse des Volkes erwartete unter dem Drucke der Ideen der Gegenreformation eine moralische Stärkung und eine sittliche Erziehung. Der Einfluß der antiken Musik muß sich in der Einfachheit und Reinheit der Musikäußerung, vor allem im natürlichen Gesang, zeigen. Galilei sagt: „*che i rustici agricoltori nel coltivare i campi, et i pastori per le selve et i monti dietro à loro armenti usano per discacciare con esso la noia de petti loro apportatagli dalle canti nove et gravi fatiche.*“ Der Einfluß der Antike zeigte sich damals auch in der Rückkehr der Kunst zur Natur — Beweis dafür die Einfachheit der Formengebilde und der Kompositionstechnik. Diese Forderungen kann einzig die Monodie verwirklichen. Galilei sagt: „*La parte più nobile importante e principale della musica . . . sono i concetti dell'animo espressi col mezzo delle parole, e non gli accordi delle parti come dicono e credono i mo-*

³⁸ Für Mei sei verwiesen auf zwei Arbeiten, deren Autor Claude V. Palisca ist, *Girolamo Mei, Mentor to the Florentin camerata* (MQ 40, 1954) und *Girolamo Mei, The letters on ancient and modern music to V. Galilei and G. Bardi* (zum Druck vorbereitet). Mei führte im J. 1572–1581 eine reichhaltige Korrespondenz vor allem mit V. Galilei.

derni pratici.“ Die Musik muß sich so viel als möglich dem Worte und der Sprache anpassen und diese Annäherung der Musik an das Wort muß mit aller Konsequenz durchgeführt werden. Daher wurden auch sehr genau die antiken Theorien über das Verhältnis des Wortes und der Musik studiert, denn die Musik muß sich dem inhaltlichen Sinn des Textes und den phonetischen Gesetzen der einzelnen Worte unterordnen und in dieser Forderung gipfelt dann das Bemühen der Camerata Fiorentina und ihrer Musikästhetik. Peri sagt: „... *stimai che gli antichi Greci e Romani i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere, usassero un'armonia, che avanzando quelle del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliare forma di cosa mezzana.*“

Besonders wichtig für die ästhetische Kodifikation dieser Ansichten war Galileis Dialogo (1581). Nach Galilei darf die musikalische Komponente die Verständlichkeit des Textes nicht stören, denn sie ist „*la cosa importantissima e principale dell'arte musicale*“. In der Musik steht also an erster Stelle die Sprache und der Rhythmus und dann erst die Musik. Es handelt sich hier um „*la nobile maniera di cantare*“, vor allem um „*la maniera di canto per una voce sola sopra un strumento di corde*“.

Neben der Musikanschauung des Plato und Aristoteles, also Elementen antiker Philosophie, machen sich hier auch Einflüsse der abstrakt-spekulativen Lehre des Mittelalters geltend. Die Zeit der katholischen Restauration bringt Einflüsse des Thomismus. Hand in Hand mit dieser philosophischen Auffassung dringt in die musiktheoretischen Traktate des 16. Jh. ein wesentlich empirischer Zug ein, der die Folge des Bemühens der Renaissance um eine genaue Erforschung der Naturerscheinungen war. Die musiktheoretischen Traktate sind deswegen reichlich mit empirischen Erklärungen physikalisch-akustischer Probleme auf der Grundlage experimenteller Forschung und mit mathematischen Berechnungen durchsetzt. Dieser experimentelle und empirische Zug ist ein typisches Zeichen aller Traktate über die Kunst aus der Zeit der Hochrenaissance und des Frühbarocks. Manche Theoretiker des 17. Jh. betrachteten die Musik sogar als eine den mathematisch-geometrischen Wissenschaften untergeordnete Disziplin.

So schreibt z. B. Piergirolamo Gentile im Traktat *Dell'armonia del mondo* (Venezia 1602, 49), daß die Musik „*è vera scienza subalternata all'aritmética, poi ch'el la prende li numeri e proporzioni da quella, come i corpi sonori dalla geometria*“.³⁹ In den Traktaten der Musiktheoretiker des Frühbarocks finden wir nicht nur Kapitel, in denen auf geometrisch-mathematischem Wege die Musikintervalle und ihre Zahlenverhältnisse und Beziehungen erklärt werden, sondern auch umfangreiche Abhandlungen über die Wirkung der Musik auf das Innere des Menschen. Die damaligen Musiktheoretiker beschäftigten sich wissenschaftlich nicht nur mit akustisch-physikalischen, sondern auch mit psychologischen und ästhetischen Problemen. Auf der Grundlage dieser psychologisch-ästhetischen Analysen, oft gestützt auf genaue Analysen seelischer Prozesse, im physiologischen Organismus des menschlichen Innern, war die komplizierte und genau durchdachte Affektenlehre des 16. und 17. Jh. auf-

³⁹ DELL | ARMONIA | DEL MONDO. | Lettioni due | Hauute nell' Academia de' Sig. ri | Arditù d'Albenga | DA PIERGIROLAMO GENTILE | detto il Rissoluto | : Nelle quali si danno à veder molto belle cose | Partenenti alla Simmetria dell'universo; | dell'Armonia viziata. | Con Licenza de' Superiori, Et Priuilegio. || IN VENETIA. | Appresso Sebastiano Combi. 1605.

gebaut. Gefühlserregungen, Affekte sind für die Musiktheoretiker des Frühbarocks die wichtigsten Phänomene des inneren seelischen Geschehens, und deswegen wurde ihnen so große Aufmerksamkeit gewidmet. Erst um die Mitte des 17. Jh. begründete René Descartes in seinem *Traité des passions de l'âme* (Amsterdam 1650) die Affektenlehre streng theoretisch und gab ihr ein durchdachtes wissenschaftliches Fundament.⁴⁰

Die Keime zur Affektenlehre spüren wir sogar schon am Ende des 15. Jh. Franchino Gaffuri (Gaffurius, 1451–1522) behandelt im 15. Kapitel seiner *Pratica musicae* (1496) sehr durchdacht die Affekte und ihre Verbindungen mit der Musik und mit dem Wort. Viel genauer und systematischer beschäftigt sich mit der Frage der Affekte in der Musik Gioseffo Zarlino (1517–1590) in den *Istitutioni harmoniche* (Venezia 1558). Seine empirische und theoretische Wißbegierde, charakteristisch für Forscher des 16. Jh., offenbarte sich hier in dem Streben, zu den Triebkräften des seelischen Lebens zu gelangen, und zwar auf dem Wege wissenschaftlicher Analyse und Forschung.⁴¹ In Zarlinos *Istitutioni harmoniche* ist das Problem der Affekte breit und ausführlich entfaltet, so daß wir hier schon manchem Anzeichen barocker Affektästhetik und barocken Musikdenkens begegnen. Wenn wir die ästhetischen Voraussetzungen der Affektenlehre des 17. Jh. begreifen wollen, müssen wir unbedingt die *Istitutioni harmoniche* durchstudieren, denn in ihnen finden wir den Schlüssel zu ihrer ästhetischen Begründung.⁴²

⁴⁰ Descartes analysiert und erforscht in dieser Schrift die Affekte physiologisch und psychologisch. Seine Vorstellung und sein Begriff vom Affekt ist viel breiter und reicher als seine heutige begriffliche Bedeutung. Descartes erblickt in den Affekten alle gefühlsmäßigen und seelischen Erregungen. Die Ursachen und Anregungen zur Entstehung dieser Gefühlserregungen entstammen nach Descartes direkt dem Körper, keineswegs der Seele. Die Affekte begleitet der Kampf zwischen Körper und Seele. Er benützt also zu ihrer Erklärung neben dem psychischen auch den physiologisch-somatologischen Faktor. Man sieht, wie auf Descartes die damalige Lehre vom Schönen eingewirkt hat. Descartes bemühte sich schon in seiner Jugend, die Affektenlehre bei der Erklärung der Einwirkung der Musik auf das Gefühlssystem des Menschen in einem kleinen Traktat *Compendium musicae* aus d. J. 1618 zu applizieren, wenn auch diese Applikation damals noch sehr zaghaft und unsystematisch war. Darüber Näheres in meiner Studie *Contribution au problème de l'esthétique musicale chez Descartes* (RM XI, 1930, Nr. 109). Auch Wilhelm Dilthey analysiert genau die Affektenlehre Descartes im II. Band seiner gesammelten Schriften im Kapitel *Die Affektenlehre des 17. Jh.* (Berlin 1921, 479 ff.).

⁴¹ Zarlinos *Istitutioni harmoniche* können nicht als ein Versuch über die Theorie des Palestrinastiles angesehen werden, wie das oft in der musikwissenschaftlichen Literatur behauptet wird (z. B. Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, XII). Chronologisch kann man nicht von einem Zusammenhang zwischen Zarlino und Palestrina sprechen. Wir finden hier eher Verbindungen mit den jüngeren Venezianern, bes. mit Andrea Gabrieli. Siehe Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* (Leipzig 1961. Erschienen: Jenaer Beiträge zur Musikforschung, herausgegeben von Heinrich Besseler, 10–11).

⁴² Den Musiktheoretiker Zarlino behandelt Hermann Zenck in der Studie *Zarlino's „Istitutioni harmoniche“ als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance* (ZfMw XII, 1929–30, 540–578).

Ähnlich wie in der Musik, waren auch in der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jh. in Italien theoretische Traktate verbreitet, und zwar nicht nur als Äußerungen experimentell wißbegieriger italienischer Künstler, sondern auch als solche der zeitgemäßen empirischen und exakten Forschung. Die grössten Erscheinungen unter den Theoretikern der bildenden Kunst des toskanisch-römischen Kreises waren Benvenuto Cellini und Giovanni Battista Armenini. Diese bilden den Übergang zum lombardisch-venezianischen Kreis der Kunsttheoretiker. Eine genaue Aufzählung und Beschreibung der Traktate über die bildende Kunst, die in Italien in der Zeit vom

Zarlino prüft vor allem die Einflüsse der Musik auf die Entstehung der Affekte und berücksichtigt die Qualitäten der Gefühlserregungen, die durch Musik erweckt werden. Für Zarlino ist das Hören eng an objektiv akustische Erscheinungen gebunden, die auf dem Wege der Assoziation verschiedene Arten von affekthaltigen Emotionen in uns erwecken.⁴³ Töne, Intervalle und vor allem *Modi* (Tonarten) gewinnen in der Zeit der Hochrenaissance einen ganz bestimmten Ausdruckswert, und zwar keineswegs irgendwie spekulativ konstruiert, sondern konkret durchlebt, durchfühlt und mit den Sinnen aufgenommen. Die Atmosphäre und Umwelt dieser Zeit züchteten geradezu einen Menschentyp von äußerster Sensibilität, nervös erregbar, wozu auch nicht wenig das zu heftigen Affekten geneigte italienische Temperament beitrug. In den Affekten sah man einen Zugang zur Musik, denn sie waren gewissermaßen ein innerer Mittler zwischen der Musik und dem Inneren des Menschen, durch sie drang der Mensch bis zu den Tiefen des Musikerlebnisses und zu der einer Komposition zugrundeliegenden seelischen Haltung. In der Fähigkeit im Menschen bestimmte Sinnesregungen zu erwecken, wurden Kraft und Wirksamkeit der Musik gesehen und nach der Höhe dieser Fähigkeit wurde auch ihr Kunstwert beurteilt.

Die Musik bietet dem Menschen nach den Ansichten der damaligen Musiktheoretiker eine reiche und unerschöpfliche Stufenleiter von Stimmungen, Erregungen und Antrieben nicht nur psychologischer, sondern oft auch physiologischer Natur. In dieser Klassifikation der Affekte nach ihren Wirkungen auf den Organismus und dessen seelisch-psychische und auch körperlich-physische Verfassung zeigten die Musiktheoretiker des 16. und 17. Jh. eine ungemein starke Beobachtungs- und Urteilsfähigkeit. Wir finden hier die Keime zu einem späteren reiferen und methodisch mehr durchdachten Verständnis der Affektwirkungen auf den menschlichen Organismus, die später besonders von Descartes und Kant entwickelt wurden, der die expansiven, erregenden (*sthenischen*) und die beklemmenden (*asthenischen*) Affekte behandelte.

Unter der Blickrichtung dieser Ansichten über die Musik wurden auch Aufgaben der Musik formuliert. Der Hauptzweck der Barockmusik war, Gefühle des Wohlgefallens zu erwecken, verschiedene Gefühlszustände und Erregungen hervorzurufen, also etwas ausgesprochen Zeitgemäßes, typisch für das barocke Kunstgefühl überhaupt. Der Barockkomponist will den Zuhörer mit reichen Klang- und Stimmungssensationen hinreißen, ähnlich wie der Barockplastiker mit allen Ausdrucksmitteln sich darum bemüht, sich des Zuschauers zu bemächtigen, ihn zu berauschen und in einen Zustand des affektiven Staunens zu bringen. In den damaligen Musiktraktaten und Einführungen

16. bis zum 18. Jh. entstanden, gibt Julius Schlosser in dem Buch *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* (Wien 1924).

⁴³ Über die assoziative Wirksamkeit der Musik schreibt Zarlino auf S. 84 seines Traktates: „*Et in questo modo si manifesta: perciocchè se noi pigliamo la semplice harmonia, senza aggiungerle alcuna altra cosa; non haverà possanza alcuna di fare alcuno effetto estrinseco delli sopranarrati: ancora che havesse possanza ad un certo modo, di dispor l'animo intrinsecamente ad esprimere più facilmente alcune passioni, ovvero effetti: si come ridere, o piangere: come è manifesto: che se alcuno ode una cantilena, che non esprima altro che l'harmonia; piglia solamente piacere di essa, per la proportion, che si ritrova nelle distanze dei suoni o voci: et si prepara et dispone ad un certo modo intrinsecamente alla allegrezza, ovvero alla tristezza: ma non è però indutto da lei ad esprimere alcuno affetto si come e ridere o piangere, over fare alcuna cosa manifesta.*“ *Istil. harm.*, zit. aus dem Exemplar aus d. J. 1572).

zu den in Druck erschienenen Kompositionen wurde immer betont, „*espressione*“ und „*affetto*“ seien die wichtigsten Ausdruckselemente der damaligen Musik.

Im 16. Jh. erblickte man Hauptzweck und Aufgabe der Musik nur in ihrer objektiven Wirksamkeit, die der Erheiterung und Unterhaltung des menschlichen Gemütes dienen sollte. Diese Bewertung der Musik stand in dieser Zeit noch unter dem Einfluß des Renaissancehedonismus. Die Musik soll vor allem unterhalten und zerstreuen. Glareano definiert im *Dodekachordon* (1547) den Zweck und die Sendung der Musik folgendermaßen: „*Porrò quando musica est delectationis mater, utilius multo existimo quod ad plurium delectationem pertinet, quam quod ad paucorum.*“ Auf dieselbe Art wurde der Zweck der Musik am Ende des 16. Jh. definiert. Francesco Bocchi spricht im *Discorso sopra la musica* (Firenze 1581) auf Seite 7–8 über die Wirksamkeit der Musik folgendermaßen:⁴⁴ „*Tra molti diletta, che nascono dalle arti, grande è stato quelle della musica sempre riputato; nè solamente per opinione di tutti, ma per inclinazione della natura, la quale à godere la dolcezza delle voci suavamente ci trasporta. Da ogni huomo si brama il diletto oltre à modo et à tutti e à grado; et per questa cagione avviene, che molti cercano di sentire, et di apparare la musica, la quale con suo diletto adoperare ci genera il piacere, di cui si favella . . . Ma la musica, che fa leggieri le fatiche, et scema gli affanni, et de rigore à corpi stanchi, non è dono picciolo, ma grande: per quale si ricreano gli animi et prendono nell'adoperare maggior forza.*“ Im Traktate *Ragionamento di musica* (Parma 1588) sagt Pietro Pontio erregt:⁴⁵ „*Hor vedete, che la musica è cosa dilettevole à gli huomini . . .*“ (Seite 2). Auch in dem berühmten polemischen Traktat Giovanni Maria Artusis *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della musica moderna* (Venezia 1600) lesen wir auf Seite 4: „*Il fine del musico è quello del poeta tutto e uno . . . Il fine del poeta è di giovare et dilettere . . .*“

Auch Zarlino definiert den Zweck der Musik noch ganz im Geiste der Renaissance: „*. . . la musica si dovesse imparare per dar solazzo et diletatione all'udito; non per altra ragione, se non per far divenir perfetto questo senso, nel modo che diventa perfetto il vedere, quando con diletatione et piacere riguarda una cosa bella et proportionata.*“⁴⁶ In dieser Wertung hören wir noch das Echo des philosophischen Renaissancehedonismus rein sensualistischer Natur, unbeschwert von der Affektenlehre. Auch zeigt sich hier der Einfluß antiker Philosophie. Sinnesfreude, entspringend aus der Musik — so hat der Renaissance Mensch und Künstler Zweck und Aufgabe der Musik ungefähr formuliert. Aber Zarlino bemerkt sofort weiter: „*Questa* (verst. Musik, Anm. J. R.) *eccita l'animo, muove gli affetti, mitiga et accheta, fa furia, fa passare il tempo virtuosamente, et ha posanza di generare in noi un habito di buoni costumi.*“⁴⁷ Wie man sieht, konnte auch Zarlino in seiner umfang-

⁴⁴ DISCORSO | DI FRANCESCO | BOCCHI | *Sopra la Musica* | Non secondo l'arte di quella | ma secondo la ragione al- | la Politica perti- | nente. || IN FIORENZA, | MDLXXXI.

⁴⁵ RAGIONAMENTO | DI MUSICA |, Del Reuerendo M. Don Pietro Pontio | Parmegiano | OVE SI TRATTA DE' PASSAGGI | delle consonantie e dissonantie, buoni e non | buoni e del modo di far Motetti, Messe, | Salmi, altre compositioni |; ET D'ALCUNI AVERTIMENTI PER | il contrapuntista, et compositore et altre cose | pertinenti alla Musica. || In PARMA. Apresso Erasimo Viotto. MDLXXXVIII. | Con licenza de'Superiori.

⁴⁶ L. c., S. 11.

⁴⁷ L. c., S. 13.

reichen und genauen Definition der Musik die Betonung ihrer Affektwirkung nicht mehr umgehen. Wir werden später erfahren, daß Zarlino seine Affektenlehre gründlich durchdacht hatte, worauf wir schon oben verwiesen haben.

Aber auch in den späteren Definitionen über den Zweck und die Funktion der Musik verschwand das sensualistische Element nicht völlig, obwohl das affektive Element immer mehr und mehr betont wurde. So sagt z. B. Vincenzo Galilei (1520–1591), ein Schüler Zarlinos und Girolamo Mei in Rom, im *Dialogo della musica antica et della moderna* (Firenze 1581), daß der Zweck der Musik „*esprimere con effecacia maggiore i concentti dell'animo*“ ist.⁴⁸ Auch bei Caccini erscheint diese sensualistisch-affektive Synthese. Caccini sagt: „... *il fine del musico, cioè dilettae e muovere l'affetto dell'animo*“ (*Le nuove musiche*, 1602). Fast wörtlich genau finden wir dieselbe Definition der Musik bei Descartes: „*Finis, ut delectet* (verst. Musik, Anm. J. R.), *variosque in nobis moveat affectus* ...“ (*Compendium musicae*, 1618).

Nach den frühbarocken Theoretikern ist also Hauptaufgabe der Musik, Gefühle des Wohlgefallens zu erregen, zu unterhalten und dabei verschiedene seelische Zustände und emotionelle Affekte hervorzurufen. Auch in diesen Definitionen der Musik zeigt sich der Einfluß der ästhetischen Ansichten der antiken Philosophen. Wir finden z. B. in Ciceros Schrift *De oratore* auch diese zweifache Aufgabe der Musik.⁴⁹ Erst später, auf den Höhepunkten der Barockkultur erscheint in dieser Definition nur ihre einzige Komponente: die affektive Emotion. So schreibt z. B. Lodovico Cenci Aretino in der Vorrede zu seiner Sammlung *Partitura de madrigali* (Roma 1647) diese charakteristischen Worte: „*Ch'a mio giudizio e il fine della musica lasciando il mover degl' affetti all'oratione*.“⁵⁰ Und so könnten wir in den Musiktraktaten und Einführungen zu den im Druck erschienenen Kompositionen des 17. Jh. die Definition der Musik verfolgen und würden überall erkennen, mit welcher großer

⁴⁸ In Galileis Musiktraktaten zeigen sich ganz deutlich die musik-ästhetischen Grundsätze des neuen Barockstiles. Galilei schrieb diese bedeutenden musiktheoretischen Traktate: *Fronimo. Dialogo nei quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto* (Venezia 1568, G. Scotto), *Dialogo della musica antica e della moderna* (Firenze 1581, G. Marescotti), *Fronimo. Dialogo sopra l'arte del ben cantare e rettamente suonare la musica* (Venezia 1584, G. Scotto), *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* (Firenze 1589, G. Marescotti).

Galilei zeigt sich in ihnen als ein fortschrittlicher Musikdenker, welcher der barocken Musikästhetik neue gedankliche Anregungen brachte. Sein *Dialogo della musica antica e della moderna* wird daher mit Recht als ein Manifest der Florentiner Monodiebewegung angesehen. Galilei steht darin auf dem Boden der Affektenlehre. Er ist überzeugt, daß die Affekte, die durch Textvorlagen hervorgerufen wurden, nur der einstimmige Gesang vermitteln kann. Seine größte Bedeutung für die künftige Musikentwicklung beruht darauf, daß er bewußt gegen den Dogmatismus und die Pedanterie der damaligen konservativen Musiktheorie gekämpft hat. Er wolle die erstarrten Regeln durch die praktische Musikerfahrung ersetzen, vor allem durch die sensualistische Ausdruckskraft. Er propagierte den freien Gebrauch der Dissonanzen und chromatischen Fortschreitungen und öffnete damit der expressiven Musik im Sinne der barocken Affektenlehre Tür und Tor. Siehe O. Fleissner, *Die Madrigale V. Galileis und sein Dialogo della musica antica e della moderna* (Dissert., München 1922), G. C. Paribeni, *Vincenzo Galilei* (Milano 1934) und Claude V. Palisca, *Vincenzo Galilei and some links between „pseudo-monody“ and monody* (MQ XLVI, 1960).

⁴⁹ Näheres über dieses Problem und die antike Ästhetik in der Schrift Karel Svoboda's *L'esthétique d'Aristote* (Schriftreihe der philosophischen Fakultät der Masarykuniversität in Brno, Brno 1927, Nr. 27).

⁵⁰ Die Sammlung Cencis ist in der Florentiner Biblioteca nazionale aufbewahrt. Sign.: Mus. Ant. No 35.

Konsequenz betont wird, „*affetto*“ und „*espressione*“ seien die wichtigsten Elemente des Musikausdrucks. In diesen vielfach sehr bündigen Definitionen der Musik ist das ästhetische Hauptprinzip der frühen italienischen Monodie ausgedrückt.

Wie schon oben gesagt wurde, war es Gioseffo Zarlino, der von den italienischen Theoretikern des 16. Jh. die musikalischen Affekte am umfangreichsten und auch am meisten systematisch behandelt hat. Im Traktat *Istitutioni harmoniche* widmete er dieser Frage sogar ein Kapitel, das unter dem charakteristischen Titel *In qual modo l'harmonia, la melodia et il numero possono muover l'animo et disporlo a varii affetti* eine genaue Analyse dieser Frage bringt. Zarlino klassifiziert mit feinem und psychologisch durchdringendem Scharfblick die verschiedenen Arten der Affekte, welche die Musik in uns erweckt, prüft genau den Stimmungscharakter der einzelnen Tonarten, besonders die vielfache Ausdruckskraft der Harmonie, und verbindet akustische Sinneserfahrungen mit dem mathematisch-physikalischen Experiment, um auf dieser Grundlage Lehren für die theoretische Begründung der Entstehung der Affekte zu ziehen.⁵¹

Es ist interessant, die theoretischen Ansichten Zarlinos genau zu studieren. In ihnen ist nicht nur konsequent die Klassifikation der verschiedenen Arten der Affekte durchgeführt, sondern es wird hier in ihrer ganzen Breite die Ausdruckswirksamkeit der Musik verstanden und durchforscht. In Zarlinos theoretischen Ansichten über die Musik klingt noch der Einfluß des Mittelalters und des Humanismus, der Stilepoche der Renaissance nach.⁵² Zarlino unterscheidet bei der Beurteilung verschiedener musikalischer Ausdruckswerte vor allem zwischen Freude und Trauer, und von dieser Polarität geht er dann bei der Klassifizierung der einzelnen Affekte aus. Zur Zeit, als Zarlino

⁵¹ Die Ausführungen Zarlinos sind in ihrem scharfsinnigen gedanklichen Inhalt so interessant, lehrreich und für diese Stilepoche charakteristisch, daß man sie durch ein Zitat verdeutlichen sollte. Im Kapitel über die Affekte schreibt Zarlino: „*Non sarebbe gran maraviglia, se ad alcun paresse strano, che l'harmonia, la melodia et il numero havessero forza di dispor l'aio et indurlo in diverse passioni: essendo senza alcun dubbio cose estrinseche, le quali nulla, o poco fanno alla natura dell'huomo: ma in vero è cosa troppo manifesta, che l'hanno: onde è da notare, che essendo le passioni dell'animo poste nell'apetito sensitivo corporeo et organico, come nel suo vero soggetto: ciascuna di esse consiste in una certa proportione di calido et frigido; et di humido et secco, secondo una certa dispositione materiale; di maniera che quando queste passioni sono fatte, sempre soprabonda una delle nominate qualità in qualunque di esse. Onde si come nell'ira predomina il calido humido, cagione dell'incitamento di essa: così predomina nel timore il frigido secco, il quale induce il ristreggimento delli spriti. Il simile intraviene etiando nelle altre passioni, che dalla soprabondanza delle nominate qualità si generano. Et queste passioni tutte senza dubbio sono riputate vitiose nell'huomo morale: una quando tali soprabondanze si riducono ad una certa mediocrità, nasce una operation mezana, che non solo si può dire virtuosa: ma anco lodevole. Questa istessa natura hanno etiando le harmonie; onde si dice, che l'harmonia frigida hà natura di concitar l'ira, et hà dello affettuoso: et che la mistalidia fa star l'huomo più ramarichevole et più raccolto in se stesso: et che la doria è più stabile, et è molto appropriata ai costumi de forti et temperati: conciosia che è mezana tra le due nominate: et questo si comprende nella diversa mutatione dell'animo, che si fa, quando si ode coteste harmonie“ (Istit. harm., S. 87).*

⁵² In der tschechischen musiktheoretischen Literatur des 16. Jh. finden wir eine Parallele zu Zarlino im Traktat des Václav Philomates (*Musicorum libri quatuor*, Wien 1523), welches ebenfalls ein Produkt des Renaissancehumanismus des 16. Jh. ist. Vergleiche die Studie Vladimir Helferts *Muzika Blahoslavova a Philomatova* (Musica von Blahoslav und Philomates, Sammelschrift über Blahoslav, Píerov 1923, 121–151).

die *Istitutioni harmoniche* schrieb, war der monodische Stil noch nicht theoretisch begründet — dies führte später die *Camerata Fiorentina* durch — aber doch finden wir bei ihm schon irgendwelche verborgene Ansätze zur Affektenlehre der Monodie.⁵³ Darin muß man seine große Bedeutung nicht nur für die Entwicklung der barocken Musikästhetik, sondern auch für die allmähliche Konkretisierung der ästhetischen Voraussetzungen für die Ästhetik der *Camerata Fiorentina* erblicken. Zarlinos Bedeutung ist in dieser Richtung noch nicht gebührend gewürdigt worden. Besonders fehlt es an Forschungen, die seinem Einfluß auf die ästhetisch-theoretischen Ansichten der ersten Florentiner Monodisten gelten.

Die Affektenlehre führte Zarlino auch zu dem Problem des Naturalismus in der Kunst. Seine Forderung „*imitare le parole*“ ist grundsätzlich naturalistischer Prägung. Daher rührt die Forderung der strengen musikalischen Deklamation. Dies alles sind schon bewußt durchdachte und sichere Grundlagen, auf denen später die Ästhetik der italienischen begleiteten Monodie aufgebaut wurde.

Einer der Hauptzüge des frühbarocken theoretischen Denkens ist der ästhetische Naturalismus. Der frühbarocke Naturalismus hat eine große Bedeutung für die Entwicklung. Er bildet eine theoretisch durchdachte Grundlage zum französischen Naturalismus des 18. Jh. (Boileau, Dufresnay, Batteux). Wir sind oft geradezu überrascht von der Übereinstimmung der Ansichten zwischen dem französischen und italienischen Naturalismus des 17. Jh.

Zum affektiven Naturalismus gelangten die Musiktheoretiker und Komponisten des 17. Jh. mit Hilfe des Grundsatzes, der die Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdruckes forderte („*imitazione della natura di parole*“). Sie waren sogar darum bemüht, die Affekte in irgendeiner Weise zu objektivieren. Schon Zarlino spricht z. B. über die Affekte wie von Gegenständen, denn der Affekt muß vor allem objektiviert, verdinglicht werden, er muß begrifflich erfaßbar sein durch einen genau definierten Terminus, bevor er in den Organismus der Komposition übergeht.

Zarlino hat dieser Frage ein Kapitel *Dell'imitatione, che si può far nel comporre et recitar la musica ò melopeia (Sopplimenti musicali, vol. III, S. 316 ff.)* gewidmet. Die Nachahmung der Natur hält er für eine der eigentlichsten Aufgaben der Musik, die in der Harmonie und Modulation wirksame Mittel zur imitativen Tätigkeit besitzt. Von den italienischen Musiktheoretikern spricht am ausführlichsten über diese Frage Vincenzo Galilei im *Discorso* (Firenze 1589), namentlich auf der Seite 74–82. Galilei ist sehr kritisch bei der Beurteilung der Möglichkeiten, die die Musik in ihrer Eigenschaft Natur nachzuahmen besitzt. Er ist sich vor allem dessen bewußt, daß die Kunst nicht genau die Natur nachahmen kann, wenn sie wirkliche Kunst bleiben und ihren ästhetischen Wert nicht verlieren soll. Gleichzeitig betont er, die Natur sei wiederum nicht fähig, das zu schaffen, was die Kunst selbst zu schaffen imstande ist.

⁵³ Zarlino schreibt: „*La onde vediamo etiando à i nostri giorni, che ella induce in noi varie passioni, nel modo che anticamente faceva; imperoche alle volte si vede, che recitandosi alcuna bella, dotta et elegante poesia al suono di alcuno istrumento, gli ascoltanti sono grandemente commossi et incitati à fare diverse cose: come ridere, piangere, ovvero altre simili: et ciò si è veduto la esperienza dalle belle et leggiadri compositioni dell'Ariosto; che recitandosi (oltre le altre cose) la pietosa morte di Zerbino et il lagrimoso lamento della sua Isabella; non meno piangevano gli ascoltanti mossi da compassione, di quello che faceva Ulisse udendo cantare Democodo musico et poeta eccellentissimo“ (Istit. harm., S. 89).*

So z. B. ruft die Natur im menschlichen Innern nur rohe Stimmungen („*humori crudi*“) hervor, die die Kunst auszudrücken unfähig ist, aber demgegenüber ist der Künstler in vielen Fällen imstande, die Natur zu vervollkommen und zu bereichern. Galilei bemerkt richtig, daß „*l'arte adunque in molte cose supera la natura e la corregge*“. Er polemisiert sehr scharf gegen die theoretischen Ansichten Zarlinos und nennt seine Behauptung töricht, daß die Natur die Kunst übertreffe, was Zarlino am Beispiel aus der Malerei zu beweisen sucht. Darauf antwortet Galilei, Aufgabe der Malerei sei es, durch Zeichnung und Kolorit nicht nur alle Naturserscheinungen, sondern auch alle künstlich erzeugten Gegenstände nachzuahmen. Die Malerei jedoch führt sie nicht vor und bildet sie nicht ab mit der Vollkommenheit und Genauigkeit, in der sie die Natur geschaffen hat, sondern sie übertrifft, vertieft sie bei weitem, nicht nur in der Qualität, sondern auch in der Vielheit verschiedener Sujets. Ferner wirft er Zarlino vor, es sei nicht richtig anzunehmen, der lebendige Mensch, die Schöpfung der Natur, sei vollkommener dargestellt als ein Mensch, den ein Künstler, ein Maler abbilde. Aufgabe der Malerei ist es doch nicht, einen lebendigen Menschen zu schaffen, sondern seine Erscheinung durch Proportionen, Linien, Einklang der Farben, die bloß die Ahnung der Lebendigkeit erwecken sollen, nur nachzuahmen, abzubilden. Der Maler kann sogar fiktive, idealisierte Gestalten abbilden, z. B. ein Mädchen von einer solchen Schönheit, wie wir sie in der Natur nie erblicken. Und dasselbe kann er mit Blumen, Tieren u. s. w. machen. Eine außerordentliche Schönheit kann der hervorragende Künstler allen Gegenständen, die er abbildet, einverleiben, ob es sich nun schon um einen toten oder lebendigen Körper, um rationale oder irrationale Gedanken handelt. Galilei hat eigentlich sehr gründlich und mit ästhetischem Bewußtsein das Wesen des künstlerischen Schaffensprozesses in seiner Tiefe erfaßt. Ebenso entspricht es nach Galilei nicht der Wahrheit, daß natürliche Organismen sich durch künstliche Eingriffe nicht vervollkommen lassen. Musikinstrumente, also Artefakte künstlicher Erzeugung, korrigieren oft natürliche Intervalle der menschlichen Stimme, nicht nur in der Qualität des Klanges, sondern auch hinsichtlich ihres Intervallumfanges. Gewiß hat die Natur die menschliche Stimme als vokales Klangwerkzeug geschaffen, aber dessen Gebrauch mittels der Gesangstechnik ist schon ein Ergebnis der Schulung, kurz der musikalischen Kunst. Erst nach dieser Schulung kann die menschliche Stimme dieselben Konsonanzen und Intervalle benutzen, die man einem Musikinstrument entlocken kann. Daher läßt sich sagen, daß man den Wohlklang der Stimmen nur insofern als natürlich bezeichnen kann, als es sich lediglich um dies Organ handelt. Die Gesangstechnik, ähnlich wie die Technik des Spieles auf einem Instrument, sind schon Erscheinungen künstlerischer Schulung. Dasselbe kann man von der Sprache sagen, die natürlich und künstlich ist. Schließlich faßt Galilei seine Ansichten über den Naturalismus in der Kunst in diese sicher überzeugenden Worte zusammen: „... *dico la natura e l'arte sono due cause efficienti, ciascuna della quali è perfetta nel suo genere: la natura nel far le cose naturali e l'arte nel far le cose artificiali; ed in questo modo nel fare le cose naturali l'arte non può agguagliarsi alla natura, e nel far l'artificiali la natura non può agguagliarsi l'arte. Quando poi avvienne che questa e quella operino attorno al medesimo subbietto, nasce dal poter farvi qual cosa d'arte che non può far la natura, e qual cosa potrà farvi la natura che non potrà far l'arte*“ (S. 94).

Die größte Ausdruckskraft der Musik, die sog. „*passione estrinseca*“, wird

erst dann erreicht, wenn sich die Musik mit der Sprache, der Textvorlage zu einem einheitlichen Ganzen verbindet, also in der Vokalmusik. Daher ist es klar, daß in der Musik des 17. Jh. neben dem Affekt auch der rhetorische Akzent ein wichtiger Faktor war. Demnach könnte die Quelle irgendwelcher Affekte nur das begrifflich konkret definierte Wort sein. Das betonte Galilei, wenn er sagte, die Affekte seien nur mittels der Worte („*mezzo delle parole*“) auszudrücken. Die Aufgabe des Komponisten ist es dann, daß diese von der Musik hervorgerufenen Affekte in das Innere des Zuhörers dringen, um in ihm einen adäquaten und tiefen Widerhall der Gefühle zu erwecken. Daher handelt es sich hier offensichtlich nur um typische und momentane Seelenzustände.

Eine große emotionale Wirkung hatten nach der Ansicht der damaligen Musiktheoretiker die Madrigale, weil in ihnen am konsequentesten „*imitazione delle parole*“ durchgeführt war, da diese Dichtungsgattung doch durchkomponiert zu werden pflegte. Die melodische Gesangslinie ist hier durch Ausdruck und Inhalt der Texte bestimmt. Diese Ansicht hängt eng mit der Theorie über die Wirksamkeit des Textes auf die Musik zusammen. Konkrete, durch den Text gegebene Ausdrucksimpulse, übertragen sich auf die Musik, die sich Hand in Hand mit dem Text entwickelt und ihm emotional die Richtung weist. Daher ist der Zweck der Musik, im Zuhörer solche Affekte zu erwecken, die die Textvorlage hervorrufen soll. Und nach dem Grad, wie es dem Komponisten gelang, musikalisch den Inhalt des Textes auszudrücken, wurde auch die Tiefe der Inspiration und die Schöpferkraft der Komposition beurteilt.⁵⁴

Welch starke Bedeutung die Affektenlehre für die Musik des 17. Jh. hatte, ergibt sich daraus, daß sie sich sogar bei der Beurteilung des Klangcharakters der einzelnen Instrumente geltend machte. Damit wiesen sie auch der Ausführungspraxis im wesentlichen die Richtung. Manche Musiktheoretiker des 17. Jh. prüften geradezu mit einer fanatischen Leidenschaft alle Möglichkeiten der Ausdruckskraft der Musik. So behauptet z. B. Lodovico Casali (um 1575–1647) im Traktate *Generale invito alle grandezze e meraviglie della musica* (Modena 1639) sogar, daß die Musik Affekte nicht nur in Menschen, sondern auch in Tieren erwecke.⁵⁵

Damit die Musik im Zuhörer möglichst große Affekte hervorrufe, geben die Komponisten und Musiktheoretiker des 16. und 17. Jh. sogar Anleitungen, wie man die Musik betreiben, wie man ihre Ausdruckskraft reproduktiv steigern soll. Giovanni Battista Doni schreibt im *Trattato della musica scenica* (S. 39–40) vor, wie man die einzelnen Affektarten musikalisch ausdrücken soll. Beispielsweise passen zur Wiedergabe von Affekten einfacher Trauer oder Melancholie am besten ernste Töne (Tonweisen oder Klänge), die Äußerung einer gewissen Schlawheit und Gefühlsabstumpfung sind. Aber um heftige

⁵⁴ Die Affektenlehre vom Ende des 16. Jh. analysiert Leo Schrade in der Studie *Von der „Maniera“ der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts* (ZfMw XVI, 1934, H. 1–3).

⁵⁵ GENERALE | Inuito Alle Grandezze, e Merauiglie | DELLA { MUSICA | Oue per ogni raggion tanto Diuina, come Naturale, e Positiua | si mostra la sua antichità, e valore, e come ha necessaria a | chi di Religion professa; e quanto di buono apporta, | a chi ciuilmente l'apprende. | ALL'ILLUSTR.mo SIG.re CONTE | ALESSANDRO RANGONI | Vescouo Meritissimo di Modena. LODOVICO Casali Sacerdote, e Cit- | tadino Modenese, professor di Musica etc. || In Modena per Gio. Battista Gadaldino. | MDCXXIX. Über Casali siehe Gino Roncaglia in der Schrift *La capella musicale del duomo di Modena* (Firenze 1957).

Schmerzen, Verzweiflung, Jammer und Schreie auszudrücken, kann man nach Doni nicht die gleichen, ernststen Töne wie im vorhergehenden Falle benützen. Äußerungen der Trauer dürfen nicht mit ernststen, ähnlich wie Äußerungen der Fröhlichkeit wieder nicht mit freudigen, scharfen (*acuto*) Tönen vertont werden. Es ist also notwendig, einen Unterschied zwischen der Trauer, dem stillen Schmerz und dem verzweifelten Jammer zu machen. Lediglich die Leidenschaft des Zornes kann man mit ernststen, aber immer scharfen und durchdringenden Tönen ausdrücken.

Die Musiktheoretiker und Komponisten geben sich nicht bloß damit zufrieden, daß die Komposition im affektiven Stil geschrieben ist und daß sie selbst, ganz spontan, im Zuhörer durch ihre Ausdrucksfähigkeit affektive Erregungen hervorrufen kann, vielmehr verlangen sie vom Interpreten, er solle mit seiner Auffassung diesen Grundzug der Kompositionen verstärken und unterstreichen. Diese Ratschläge gehen oft ins kleinste Detail und beschränken sich nicht auf Ratschläge rein musikalischer Natur, sondern berücksichtigen auch nichtmusikalische Faktoren, welche die Aufführung begleiten, etwa die Mimik.⁵⁶ Besonders genaue Anleitungen für die Wiedergabe geben die damaligen Theoretiker und Komponisten den Sängern. Die Monodien Sammlungen werden in der Regel durch umfangreiche Vorreden eingeleitet, in denen der Komponist Interpreten seiner Kompositionen Ratschläge erteilt, wie nach seiner Vorstellung seine Kompositionen gesungen werden sollen. Diese Vorreden sind außerordentlich wichtig, denn sie bieten dem heutigen Leser und Forscher ein klares Bild nicht nur über die zeitgenössische Auffassung von Stil und Vortrag der Monodien, sie informieren ihn auch nicht weniger genau über alle musikästhetischen Probleme, die für das Schaffen der frühbarocken Komponisten richtungsweisend waren. Ein anschauliches Beispiel einer solchen Anleitung zum Vortrag finden wir in der berühmten Vorrede Caccini's zur *Le nuove musiche*, in der der Autor Punkt für Punkt die Bedingungen der richtigen Musikaufführung der monodischen Kompositionen festlegt.⁵⁷

⁵⁶ Alessandro Guidotti schreibt in der *Prefazione alla rappresentazione di anima e corpo di Emilio de' Cavalieri* (1600): „... che il cantante abbia bella voce, bene intonata e che la porti calda, che canti con affetto, piano e forte, senza passaggi, et in particolare che esprima bene le parole ch'è siano intese, et le accompagni con gesti et motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto“ (Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino 1903, 5). Ähnliche Ratschläge erteilt den Komponisten und Sängern Horatio Scaletta in dem Traktat *Scala di musica* (Milano 1607): „Di più, se nelle compositioni si troveranno parole, che trattino di morte, pene, tormenti, dolori, martiri, affani, cordogli, durezza, asprezze o simili, in niuna maniera si dovrà à gorgheggiare, ma si bene far ogni sforzo per esprimere con ogni affetto e delicatezza le sopradette parole; come dovranno cantare con voce languida e somissa; se di allegrezza, ò di gioia, cantaransi vive, allegre e spiritose; perchè le havendo il compositore posto ogni industria per vestir propriamente le parole secondo il loro senso e significato, acciò sijno in quell'istesso modo cantate, come proprie stanno scritte ed non altrimenti non porta il dovere che il cantante, per far sentir la sua bella gorga, faccia torto all'opera che canta; e non avvertendo à questo darebbe grande inditio di non saper veramente cantare, posciachè il cantante è il obbligo di attendere ed intendere ciò che canta per esprimere con la voce gli affetti delle parole“ (S. 28).

⁵⁷ Caccini schreibt: „Tre cose principalmente si convengono sapere da chi professa di ben cantar con affetto. solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la sprezzatura: lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note e di vari accenti col temperamento del piano e del forte; una espressione delle parole e del concetto, che si prendono a cantare, atta a muovere affetto in chi ascolta. La varietà nell'affetto è quel

Caccini beschreibt hier sogar eingehend, wie die Monodien vorgetragen werden sollen, um auf den Zuhörer eine möglichst starke Ausdruckskraft auszuüben. Seine Anleitungen illustriert er anschaulich an konkreten Beispielen aus seiner Monodiensammlung.⁵⁸ Die klare und gründlich durchdachte Formulierung von Caccinis Einführungen zeugt davon, wie bewußt und überzeugend die Affektentheorie für die Monodisten war und wie sie schon damals in die theoretischen Traktate als ein bis ins letzte durchdachtes ästhetisches Prinzip eindrang.

Zu den wirksamsten Mitteln des Musikausdrucks der Monodien, die ihre Ausdruckskraft verstärkten, gehörten plötzliche und unerwartete harmonische Änderungen, zahlreiche freie und Vorhaltdissonanzen, besonders alle Arten verschiedener Septimenakkorde, auch der verminderte Septimenakkord und der Tritonusdreiklang. Häufiges, oft geradezu manieristisches Benützen von Pausen, besonders der Generalpausen, sollte auch die expressive Wirksamkeit der Kompositionen erhöhen und das affektive Element der Textvorlagen unterstreichen. In den späteren Monodien, besonders in den Kompositionen Monteverdis, ist der Wechsel von Dur und Moll ein wichtiges Ausdruckselement zur Erregung heftiger Emotionen. Obwohl diese Elemente der Affektsprache, wenn auch in geringem Maße, ebenfalls in der Frühmonodie erscheinen, waren doch die ersten Pioniere des monodischen Stiles nicht imstande, alle Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks auszunützen. Einerseits waren sie noch auf der Suche nach dem neuen Musikausdruck, andererseits vermochten sie in der harmonischen Entwicklung nicht zu den komplizierten und vielfältigen Kombinationen des musikalischen, harmonischen Denkens ihrer Nachfolger vorzudringen.

trapasso che si fa da uno affetto in un altro coi medesimi mezzi, secondo che le parole e'l concetto guidano il cantante successivamente: e questa è da osservarsi minutamente, acciocchè con la medesima veste (per dir così) uno non togliesse a rappresentare lo sposo e'l vedovo. La sprezzatura, e quella leggiadria la quale si dà al canto co'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde, co'l quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e sechezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza e la facondia rende agevoli e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure e a i colori rettorici assomiglierei i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tall'ora introdurre" (Solerti, Origini, 74–75).

⁵⁸ Bis in welche Einzelheiten diese Anleitungen Caccinis gingen, erkennen wir am besten wieder aus dem wörtlichen Zitat: „*Indubitamente adunque come affetto più proprio per muovere migliore effetto far à l'intonar la voce scemandola, che crescendola; perochè nella detta prima maniera, crescendo la voce per far l'esclamazione, fa di mestiero poi nel lassar di essa crescerla di vantaggio, e però ho detto, ch'ella apparisce sforzata, e cruda. Ma tutto il contrario effeto far à nello scemarla, poi che nel lassarla, il darle un poco più spirito la renderà sempre più affetuosa; oltre che usando anco tal volta or l'una, et or l'altra si potrà variare, essendo molto necessaria la variazione in quest'arte; purchè ella sia indiritta al fine detto: Dimanierache, se questa è quella maggior parte della grazia nel cantare attà à poter muovere l'affetto dell'animo, in quei concetti di vero ove più si conviene usare tali affetti, e se si dimostra con tante vive ragioni ne viene in conseguenza di nuovo, che da gli scritti s'impàra altresì quella grazia più necessaria" (Le nuove musiche, faks. Ausgabe Vatiellis, Roma 1934).*