

Racek, Jan

Der Musikausdruck 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. 180-212

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119673>

Access Date: 16. 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.

DER MUSIKAUSDRUCK DER ITALIENISCHEN MONODIE

Es bleibt uns noch übrig etwas eingehender beim Problem des Musikausdrucks in der italienischen begleiteten Monodie zu verweilen. Bevor wir an die Lösung dieses Problems herantreten, sei kurz auf den musikalischen Ausdruck überhaupt eingegangen. Der Ausdruck der Kompositionen ist nicht nur durch inhaltliche, formale und technische Faktoren bestimmt, sondern auch durch außermusikalische Faktoren, besonders durch solche gesellschaftlicher Natur. Diese bedingen den Ausdruck der Kompositionen und ihre interpretativ-reproduktive Aufnahme. Es handelt sich um das Erfassen sowohl des Interpreten, als auch das des Musikkonsumenten, des Zuhörers, für den der Interpret in bezug auf die Kompositionen nur eine vermittelnde Rolle spielt. Außermusikalische Faktoren bestimmen das Ausdrucksvermögen des Musikwerkes, sie wirken sogar auf seine Struktur ein, und damit auch auf seine Ausdruckskraft.

Zweifellos haben diese Faktoren bei der Gestaltwerdung und Interpretation des Musikwerkes oft eine ebenso bedeutende Funktion wie die Faktoren rein materieller Natur. Deshalb sind auch die außermusikalischen Faktoren nicht inadäquat oder bloße Zusätze, sondern greifen in die innere Struktur des Musikwerkes direkt ein. Der Einfluß der außermusikalischen Faktoren zeigt sich beim Ausdruck vokaler und dramatischer Musik hinsichtlich des Textes, des genau bestimmten Programms und der Intention des Komponisten, sodann in der kinetisch-rhythmischen Komponente und besonders in der Interpretationsauffassung.

Alle diese Komponenten sind sehr wandlungsfähig. Sie ändern sich mit der gesellschaftlichen Entwicklung, die unsere Auffassung eines Kunstobjektes in eine bestimmte Richtung lenkt und vielleicht am meisten den Zugang des Interpreten zum Musikwerk beeinflußt, womit sich begrifflicherweise auch dessen Ausdrucksvermögen ändert. Sogar beim Bemühen um eine ganz stilrechte Interpretation, die im Ausdruck dem Kanon der Entstehungszeit der Komposition entspräche, tragen wir doch begrifflicherweise unsere gegenwärtige Ansicht, unser Musikgefühl, und damit auch den gegenwärtigen Interpretationsstil in das Werk hinein. Man muß sich theoretisch klar darüber sein, in welcher gesellschaftlichen, kulturgeschichtlichen und geistigen Situation die Komposition entstand, damit unser gegenwärtiger Standpunkt durch den historischen korrigiert werde, also durch das, was wir stilrechte Interpretation des Kunstwerkes nennen.

So betrachten wir das Musikwerk von zwei Standpunkten: dem historisch bedingten der Entstehungszeit und dem aktuellen der Gegenwart, auch wenn diese beiden Standpunkte in ein einziges, strukturelles, organisches und untrennbares Ganzes verschmelzen. Wir begreifen daher das Musikwerk als ein

Produkt von ausgesprochen gesellschaftlichem Charakter, als ein synthetisches Resultat aller aktiv beteiligten Komponenten; daher genügt bei Erklärung und Analyse des musikalischen Ausdruckes nicht allein eine rein statisch deskriptive oder nur formale Erklärung. Wir begreifen so die Musik als einen stets lebendigen, stets sich entwickelnden Organismus, der sich mit der reproduktiven Auffassung, dem Vortrag und somit auch durch unsere Beziehung zur Komposition ändert. Der Zugang zum Musikwerk wird vor allem durch die Lebensverhältnisse und den Lebensstil der betreffenden Epoche im Entwicklungsprozeß der menschlichen Gesellschaft bestimmt.

Jedes Kunstwerk, also auch das Musikwerk, wird während des Vorganges seiner Aufnahme und Interpretation gleichzeitig in die Vergangenheit wie in die Gegenwart, in ein bestimmtes, konkretes, also gesellschaftliches Milieu projiziert. Somit ist der Musikausdruck ein gesetzmäßiges Ergebnis nicht allein der rein musikalischen Komponenten des Werkes, sondern auch in deren Schichtung eng auf außermusikalische Faktoren bezogen; so etwa zur Zeit der Renaissance durch die melodische Linearität, im Barock durch den vertikal-linearen, melodisch-harmonischen Stil, im Musikklassizismus wieder durch das melodische Element, durch das harmonische in der Zeit der Romantik, durch das rhythmisch-motorische in der gegenwärtigen Industrialisierung u. ä. Wie man sieht, können diese Ausdruckskomponenten des Musikwerkes verschieden geordnet sein und auf ihre Schichtung hat zweifellos die gesellschaftliche Situation der Zeit Einfluß. So ist der Ausdruck des Musikwerkes auch durch die dialektische und dynamische Spannung zwischen Inhalt und Form bestimmt, mag es sich bei hohen künstlerischen Werten auch um eine einheitliche organische Gestaltung handeln.

Nach dieser allgemeinen Einführung, in der wir uns bemühten, die Beziehung von Zuhörer, Musikinterpreten und Kunstwissenschaftler zur Struktur des Musikwerkes zu umgrenzen, ist noch zu betonen, daß auch unsere Einschätzung der Musik des 16. und 17. Jh. durch die oben angeführten musikalischen und außermusikalischen Faktoren bestimmt wird. Bewertet also der Musikhistoriker den Ausdrucksgehalt der Barockmusik, dann wird er dabei unwillkürlich die objektive Gültigkeit des historischen Dokuments, vor allem die Wertschätzung der Musiktheoretiker und Komponisten des Barocks mit unserer gegenwärtigen Beurteilung kombinieren, die dann notwendigerweise immer mehr oder weniger subjektiver Natur sein werden, trotz allen Bemühens um einen historischen Blickpunkt. Dies muß vorher betont werden, ehe wir zum Problem der Wertung des Ausdrucksgehaltes der vokalen Barockmusik des 16. und 17. Jh. gelangen.

Kehren wir nun wieder zu unserer Grund- und Ausgangsfrage zurück: zum Musikausdruck der italienischen begleiteten Monodie. Vielleicht in kaum einer Geschichts- und Stil-Epoche der europäischen Musik, mit Ausnahme der Romantik, wurde der Musik eine so große Ausdruckskraft wie in der Barockzeit zuerkannt. Die Musik wurde in diesem Zeitraum trotz der rationalistischen Kompositionstechnik vor allem sensuell aufgenommen. Deshalb erhob sich auch die Monodie im Namen der künstlerischen Wahrhaftigkeit buchstäblich gegen den polymelodischen Stil der niederländischen Polyphonie. In der Polymelodie war letzten Endes dem rationalen Inhalt, oft nur äußerlich vom Text getragen, das autochthone Musikdenken als Selbstzweck übergeordnet, dabei erschien das sinnliche Erlebnis hier mehr oder weniger als Resultat der „reinen“ Ansicht über die Formschönheit. Demgegenüber wurde in der Barockzeit die

Musik, worauf übrigens schon das erste Kapitel dieser Abhandlung hinwies, zur Sprache der Leidenschaften, der Affekte, rasch wechselnder psychischer Zustände, Stimmungen und Emotionen der Komponistenpersönlichkeit des Barocks. Durch ihre Ausdrucksstärke und Konkretheit wie durch ihre unkonkrete Abstraktheit, sollte sie vor allem die bildliche Vorstellungskraft des zeitgenössischen Musikhörers anregen und ihn in einen Zustand des Sinnenrausches und der Ekstase versetzen. Gegenüber der vorwiegend ruhigen Linearität und dem nüchternen Inhalt der Renaissancemusik zeigt sich in der Barockmusik vor allem die Gefühlserregung, die aus dem individuellen Gefühls-erlebnis und den individuellen subjektiven psychischen Zuständen und Emotionen entstammt. Die barocke Sensualität kommt in der Form des gesteigerten Affektes zur Geltung, eine Eigenschaft, die der Atmosphäre und dem Schaffen aller Kunstgattungen des Barocks gemeinsam ist. Der freie Flug der subjektiven Phantasie des Komponisten konnte sich ungehindert in eine reiche Stimmungswelt begeben, dies ermöglichte auch die große Entwicklung des harmonischen Denkens der Zeit als Folge des musikalischen Vorstellungsvermögens, das gefühlsmäßig erregt war. Ist es doch Zweck der Musik, aber auch der anderen Äußerungen der Barockkunst, den Zuhörer, Leser und Zuschauer zur Bewunderung und zur emotionalen Erregung hinzureißen; davon zeugt etwa der berühmte Ausspruch des Dichters Giovanni Battista Marini, den ich ebenfalls im Einführungskapitel unserer Abhandlung zitierte.

Die Entwicklung des musikalischen Ausdrucks in der italienischen Monodie war aber nicht so einheitlich und unkompliziert, wie es auf den ersten Blick vielleicht scheinen könnte. Besonders im Frühstadium der italienischen Monodie läßt sich ein hartnäckiger Kampf zwischen der rationalistisch-intellektuellen Anschauung und dem unaufhaltsam vordringenden Element des emotionalen Barocksensualismus verfolgen. Befinden wir uns doch im Übergang zweier großer Stilepochen: Renaissance und Barock. Deswegen klingen auch noch im Frühbarock die rational-intellektuellen Tendenzen der Renaissance nach. Man kann also nicht apodiktisch behaupten, daß sich etwa der Musikausdruck der frühbarocken Stilepoche ganz wesentlich vom Ausdruck der Spätrenaissance unterscheidet. Mag auch die Renaissancekunst in ihrer Stilgrundlage vorzugsweise rationalistisch orientiert sein, finden wir doch darin emotionelle und sensualistische Züge. In der Musik denke ich vor allem an das Madrigal der Spätrenaissance, in dem das chromatisch-harmonische Element schon Ausdruck emotionaler Sensualität war, wie sie den späteren barocken Musikstil charakterisierte. Galt doch um die Wende des 16. und 17. Jh. hier bis zu einem gewissen Maß ein gemeinsames oder wenigstens verwandtes System wissenschaftlicher und künstlerischer Stoffverarbeitung, sichtbar nicht nur im Entwurf der wissenschaftlichen und künstlerischen Werke, sondern auch in der Ausnutzung alter antiker Stoffe oder archaisierender Allegorien, die hier als Überreste der spätmittelalterlichen spekulativen Symbolik lebten. Im wesentlichen hat sich nur die wissenschaftliche und künstlerische Anschauung dieses Grundstoffs, manchmal mit zahlreichen Anachronismen, geändert. Die Renaissance interpretierte die Lebenserscheinungen überwiegend rationalistisch und intellektuell, bedingt durch das damalige Niveau der wissenschaftlichen und künstlerischen Empirie, sowie auch durch die Beziehung des damaligen Menschen und der Gesellschaft zur gegebenen Wirklichkeit. Besonders die Funktion der Kunst war im Bereiche des Lebensstiles der Spätrenaissance klar umgrenzt. Beim Übergang der Renaissance zum Barock gelangte die wissen-

schafftliche und künstlerische Anschauung bis an die Grenze der Empirie selbst; dies konnte neue Möglichkeiten bis zum Irrationalismus eröffnen. In Mittel- und Nordeuropa zeigte sich dies nicht nur als Ableben der Renaissance und der antiken Mythologie, sondern auch des noch immer einwirkenden mittelalterlichen Spiritualismus. Deswegen weisen auch die damaligen philosophischen Systeme zahlreiche Elemente irrationalen Denkens auf, so in der Auffassung der Dialektik. In der Kunst äußerte sich diese Neigung zur Irrationalität in der Schaffung wortbildender Symbolik, vor allem aber in der neuen Auffassung von Raum und Zeit, wie sich dies schon deutlich in der Zeit des Manierismus in der bildenden Kunst und in der literarischen und musikalischen Poetik des Frühbarocks verfolgen läßt.

Es lassen sich daher im Lebensstile der Renaissance, bereits zur Mitte des 16. Jh., anschaulich die Keime von Sensualismus und Emotionalität des musikalischen Barocks verfolgen – ein Zeugnis dafür, wie einzelne Stilepochen ein langes, oft latentes Vorbereitungsstadium, besonders in der Zeit von Stilübergängen, durchlaufen und sich gegenseitig durchdringen.

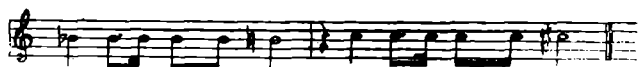
Besonders deutlich machte sich das rationalistische und intellektuelle Element in den theoretischen Grundsätzen der *Camerata Fiorentina* geltend, bedingt durch Hinwendung zu antiken philosophischen Systemen. Der intellektuelle Rationalismus offenbarte sich deutlich bei Vincenzo Galilei, der sich bewußt gegen das sinnliche Wohlgefallen in der Kunst auflehnte. Die Kunst sei mit dem Verstande rationalistisch aufzunehmen, weshalb sich auch die Musik vor allem an den Intellekt und keineswegs an die Sinne wenden soll. Die Ästhetiker der *Camerata Fiorentina* gingen von der Voraussetzung aus, die Musik sei unfähig, konkrete Vorstellungen zu vermitteln, daher betonten sie die Notwendigkeit der direkten Wirksamkeit des Textes, der durch seine begriffliche Logik Einfluß ausüben sollte. Ihnen genügen nicht allein die rein musikalischen Werte zum Erwecken des ästhetischen Gefühls. Der Text tritt als Komponente, als intellektuelles Element hinzu. Daher wird auch immer die Forderung nach Verständlichkeit des Textinhaltes betont. In der Unterschätzung des Musikalischen lag etwas unnatürlich Einseitiges. Lange dauerte aber dieser einseitige Kult des intellektuellen Rationalismus nicht an. Wie wir schon früher sahen, waren Theorie und Praxis doch sehr voneinander verschieden, denn die Theorie wurde ständig durch das natürliche Musikgefühl gestört. Diese Grundsätze kamen nur in den ersten Monodien zur Geltung, die als direkte Folge der theoretischen Erwägungen der Experimentatoren der *Camerata Fiorentina* entstanden, aber auch in ihnen schlug schon die natürliche Musikalität unaufhaltsam durch. Die Praxis zeigte bald, daß der Nährboden der Monodie, die geistigen Strömungen und der gesellschaftliche Charakter der Zeit, stärker waren als bloße aprioristische, theoretische Erwägungen. In der italienischen Monodie sprach daher der Barockmensch mit Nachdruck und Eindringlichkeit und drängte den kühl erwägenden Theoretiker in den Hintergrund.

Bemühten sich auch die Komponisten der Frühmonodie ängstlich und oft buchstäblich darum, in der Praxis ihre theoretischen Ansichten über Beziehung und Verhältnis des Wortes zur Musik zu verwirklichen, konnten sie doch mangels wirksamer harmonischer Verbindungen ihren Textvorlagen nicht jenen Ausdruck und jene Stimmungskraft verleihen, die der dichterische Inhalt verlangte. Sie erkannten noch nicht deutlich den musikalischen Unterschied, besonders in den Einzelheiten, zwischen dem Ausdruck der Trauer,

der Freude, der Fröhlichkeit, der Angst und der inneren Erhebung. Deshalb ist die Mehrzahl der Frühmonodien, bis auf manche bemerkenswerte Ausnahmen, in Ausdruck und Stimmung recht eintönig. Nichtsdestoweniger gab schon Giovanni Battista Doni, der zur Generation von 1600 gehörte, 1635 die Studie *Discorso sopra la perfettione della melodia* heraus, in der er von einem typisch barocken Musikausdruck redet. In der ersten Hälfte des 17. Jh. gewinnt der Ausdruck der italienischen Monodien in dieser Richtung eine vielseitige Differenziertheit des Musikausdrucks, Folge der gewaltigen Entwicklung des harmonischen Vorstellungsvermögens.

Einer der ersten Meister des differenzierten Ausdrucks auf dem Gebiete der italienischen begleiteten Monodie war vor allem Claudio Monteverdi. In seinen Kompositionen ist beispielsweise die monotone Wiederholung ein und desselben Tones (Orgelpunkt) Ausdruck einer ersehnten Erwartung, rasch einsetzende, dissonante Akkorde bezeichnen dramatische Spannung, eine ruhige melodische Linie bedeutet seelisches Wohlbefinden, das unmittelbare Erklingen einer bestimmten melodischen Phrase hingegen eine augenblickliche Sinneserregung usf.¹⁴⁹

Das alles geschieht freilich in absoluter Übereinstimmung mit dem Ausdrucksgehalt der Textvorlagen. Ein besonderes Zeichen der Barockmusik ist der Prozeß der ständigen Entwicklung der Melodik auf dem Sequenzprinzip, das zum wichtigsten Ausdrucksträger wird. In den ersten Barockopern hat es noch rein mechanische Funktion, während es bei Monteverdi schon zur Äußerung gesteigerten dramatischen Ausdrucks, von seelischen Erregungen und Emotionen und vor allem von Schmerz, Zorn, Freude wird. Ein instruktives Beispiel der Sequenz als Quelle erhöhten dramatischen Ausdrucks findet sich bei Monteverdi in der Oper *Orfeo* (1607) im dritten Akt, als Orpheus jammernnd Eurydike zurückruft, die sich schon in die Unterwelt entfernt:¹⁵⁰



Ren - de - te - mi il mio ben, ren - de - te - mi il mio ben,



ren - de - te - mi il mio ben Tar - ta - rei Nu - mi!

Die melodische Steigerung mittels Sequenzen ist nicht nur die Grundlage des Musikausdrucks von Bach und Händel, sondern bereits Vorzeichen der erregten dramatischen Musikdiktation Wagners und Verdis. Monteverdis Muster folgt eine ganze Gruppe von Komponisten, die sich um einen gesteigerten dramatischen Musikausdruck bemüht. Einen dramatischen, stark dissonanten tonmalerischen Ausdruck finden wir bei Domenico Belli, besonders aber

¹⁴⁹ Auf diese sehr interessante Erscheinung machen Friedrich Blume (*Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925) und Friedrich Müller (*Die Technik der Ausdrucksdarstellung in Monteverdis monodischen Frühwerken*, Dissert., Berlin 1931) aufmerksam. Siehe auch den Artikel *Ausdruck* in MGG I (Kassel-Basel 1951, 511-531), wo wir sowohl eine Aufzählung der Literatur über den Musikausdruck, als auch über Claudio Monteverdi vorfinden.

¹⁵⁰ Dieses Beispiel führt Bence Szabolcsi im Buche *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie* (Budapest 1959, 93) an.

bei Claudio Saracini, einem Meister des barocken Musikausdrucks in der italienischen Monodie, wie sich noch genauer in unserer weiteren Erklärung zeigen wird.

Dieses Bemühen um deutliche, potenzierte Ausdruckskraft der Musik ergibt sich aus der Neigung zu erhöhter Prägnanz der musikalischen Sprache, und deswegen ist auch die Grundhaltung der italienischen Monodie nach Stimmung und Ausdruck schon ausschließlich barocken Charakters. Für die musikalische Darstellung der reinen Gefühlswelt der Texte in der Monodie galt es auch eine neue Art der schöpferischen Auffassung der künstlerischen Gestaltung zu finden. Daher begegnen wir im Barock, besonders in der bildenden Kunst, dem Streben nach Vereinheitlichung des Stils, dem alles Nebensächliche untergeordnet, subordiniert ist. In der Barockkunst macht sich nicht das Gesetz der Koordination, eines der bedeutendsten Stilkriterien der Renaissance, sondern das Gesetz der Subordination geltend. Das ergab sich schon aus der ganzen gedanklichen und psychischen Struktur des Barocks. Das Ideal des Barocks ist das Gesamtkunstwerk. Damit die emotionale Wirkung möglichst überwältigend sei, arbeiten in der Barockarchitektur Plastik und Malerei zusammen. Auch die Komponisten bemühen sich schon im Frühbarock um wechselseitige, nach Stimmung und Ausdruck intensive Wirksamkeit der Künste. Die Entstehung der Oper war die Folge dieser geistigen Grundhaltung, denn schon in dieser frühen musikdramatischen Gattung wirken das gesprochene Wort, die Musik und die bildenden Künste in einem einzigen Kunstwerk zusammen. Das erhöhte Streben nach Ausdruckskraft betont das malerische Element, ein visuelles Element in allen Äußerungen des Kunstschaffens. Das malerische Element des Barocks läßt sich nicht nur in den bildenden Künsten, sondern auch in Literatur und Musik aufspüren. Alles zielt hier auf reiche, fast visuelle Farbwirkung hin. Das malerische Element zeigt sich besonders deutlich in der barocken Architektur und Bildhauerei. Die visuelle Farbwirkung der dynamisch bewegten Exterieurs und Interieurs der Barockkirchen ist vor allem durch das bunte Spiel und die wirksamen Kontraste von Farbe, Licht und Schatten bedingt. Diese gesteigerte Dynamik der Masse und Materie, verursacht durch das malerische Element, zeigt sich in der Barockplastik in unruhigen und wehenden Bewegungen (Bernini), in der Architektur hingegen in der räumlichen Plastizität und der künstlich durchgeführten, farbig potenzierten Perspektive.

Denselben Prozeß der dynamischen Erregung, der Bewegung, der klanglichen Farbigkeit, des Kontrastes und der Weiträumigkeit beobachtet man in der Barockmusik. Die Musik gewinnt immer größere Ausdruckskraft, bemüht sich der Komponist doch, mittels der Musik die rasch wechselnden seelischen Zustände des Barockmenschen auszudrücken. In der italienischen Monodie, die zuerst fast ausschließlich lyrischen Charakter besaß, werden erotische Themen zur hauptsächlichen Quelle der Inspiration und zum stimmungsbildenden Faktor. Schon oben wurde als Hauptquelle des Ausdrucksgehaltes in der italienischen Frühmonodie Liebe und Leid erkannt, der Seelenschmerz, der das leidenschaftliche Liebesverhältnis zweier Menschen begleitet. Deswegen begegnen wir am häufigsten in der Monodie Stimmungen lyrischer Melancholie und einer fast pessimistisch gestimmten Verträumtheit. Diese sog. „*flebile dolcezza*“ zeichnet alle einstimmigen Vokalkompositionen aus der ersten Zeit des frühitalienischen Barocks aus. Die interessantesten Beispiele dieses Musikausdrucks trifft man wieder bei Caccini. Ein typisches Beispiel einer melancholisch

verträumten, dabei dramatisch belebten und melodisch ungewöhnlich ergreifenden Inspiration bietet Caccinis Monodie *Amor io parto* (*Le nuove musiche*, 1601):

Es ist überaus interessant, daß die „*flebile dolcezza*“ von diesen weltlichen, vorwiegend aus dem Bereich der Liebeslyrik stammenden Monodien auch in die einstimmigen geistlichen Lieder des frühen italienischen Musikbarocks eindrang. In ihnen wird gewöhnlich die Erscheinung des leidenden Christus besungen und gerade dort, wo der Text die physischen und seelischen Schmerzen des zu Tode gequälten Heilands beschreibt, gewinnt die Musik schmerzlich erregten Ausdruck, wie wir ihn in der weltlichen Monodie kennen gelernt haben. Auch hier läßt sich sehr anschaulich verfolgen, wie nicht nur die weltliche, sondern auch die geistliche Musik derselben Quelle entsprangen: eine Differenzierung zwischen diesen beiden Stilen der europäischen Musik wurde fast konsequent verwischt. Das äußerst leidenschaftliche Barockpathos hat in der geistlichen Musik dieselbe Stimmungs- und Ausdrucksfunktion wie in der weltlichen Monodie, daher mischen sich auch in der geistlichen Poesie des Barocks oft Elemente des erregten Affekts mit der erotischen Leidenschaftlichkeit.

Ein anschauliches Beispiel von diesem Typus frühbarocker geistlicher Monodien fand ich in der Sammlung des Tomasso Cecchino Veronese (*Canti spirituali*, 1613), besonders in der folgenden Monodie, voll von Trauer und großem dramatischen Pathos:

Auch im späteren Entwicklungsstadium der italienischen Monodie finden sich überzeugende Beispiele schmerzlicher lyrischer und melancholischer Melodik; davon zeugt das Zitat aus der Monodiensammlung von Felice Sances, erschienen unter dem Titel *Cantade (Libro secondo, 1633)*:

Das schmerzliche Pathos der Monodien entsprang der geistigen Atmosphäre, in dem der Barockmensch lebte und in dem die italienische Monodie entstand. Schon in der Mitte des 16. Jh. lesen wir im Traktat *Dialogo della musica*, das Antonfrancesco Doni Fiorentino (Vinegia 1544) schrieb, diese charakteristischen Worte, die im Dialog zwischen Michele, Hoste, Barco und Grullone, Barco ausspricht: „*Che cosa mi può esser più grata, come con voce dolente e mesta cantare i miei martiri, havendo tuttavia innanzi a gl'occhi dell'animo colei, che sola m'è cagione; concio sia ch'io sò di certo non si trovare hoggi mai libro, nel quale il disegno di quegli et di questa non sia ritratto dalle mie parole.*“¹⁵¹

Nichtsdestoweniger ist die Ausdrucksskala der Monodien des italienischen Frühbarocks sehr vielgestaltig, so daß wir hier neben den Tönen des aufgewühlten Schmerzes auch Äußerungen von dramatischem Pathos und leidenschaftlichen Affekten, Töne heller pastoraler Beschaulichkeit und erhabener Monumentalität hymnischen Charakters finden.

Wie sich allmählich in der Frühzeit der Monodie aus dem melancholischen Lyrismus der ersten einstimmigen Lieder das dramatische Pathos großzügigerer Auffassung stilistisch entwickelte, davon zeugt ein interessantes Beispiel aus der Monodie *Languisco e moro* des Komponisten Domenico Maria Melli (*Le seconde musiche, 1609*):

¹⁵¹ CANTO | DIALOGO | DELLA MUSICA DI | M. ANTONFRANCESCO | DONI FIORENTINO || IN VINEGIA | Appresso Girolamo Scotto. | MDXLIII. Siehe Seite 4.

Ahi cru - da...

Die innere Struktur und die Musiksprache der Monodien Mellis zeugen dafür, daß er an Caccinis diatonischen Stil anknüpfte. Seine Melodik ist aber keineswegs so reich koloriert wie die Caccinis. Auch an diesem Beispiel sieht man, daß er schroffe harmonische Änderungen in der Gestalt von Sequenzfolgen ohne glatte Modulationsübergänge bevorzugte. Diese Art harmonischer Sequenzen wandten die italienischen Monodisten mit Vorliebe an, mit besonderer Meisterschaft Claudio Saracini aus Siena und Sigismondo d'India. Melli bemühte sich, in seinen Kompositionen um einen neuen Weg des monodischen Kompositionsstils.

Das dramatische Element macht sich besonders stark dort geltend, wo der Text direkt zu dramatischer Konzeption und innerer Spannung zwingt. Ein typisch barock affektives und dramatisches Pathos ist manchen Madrigalen Vincenzo Calestanis (*Madrigali et arie*, Venezia 1617) eigen, wie an diesem Beispiel zu erkennen ist:

Ar - de mi - se - ra, Ar - de mi - se - ra,
mi - se - ra il co - re...

Bewirkt wird der dramatische Ausdruck hier einmal durch leidenschaftlich gesteigerte Textakzente, die sich einigemal hintereinander wiederholen, dann auch durch besonders reiche harmonische Modulation der Begleitung und weitgespannte Melodik der Solostimme von rezitativischem Charakter. Dieses Beispiel erinnert an die dramatisch erregten Rezitative der Opern und Oratorien des 18. Jh.

Ähnliche Akzente von dramatischem Pathos findet man in der Monodie Francesco Nigettis *Ohimè, quel viso amato* (handschr. Sammlung der Monodien im *Liceo musicale* in Bologna):

Ohi - mè, ohi - mè quel vi - so a - ma - to,

Ohi - mè, ohi-mè quei lu - mi fiammeg - gian - ti e bel - li...

Die Komposition ist im pathetischen Stil Claudio Monteverdis gehalten. Bei der melodischen Analyse wurde schon auf die Verwandtschaft dieser Komposition mit der Melodik des *Lamento d'Arianna* verwiesen. Besonders die sich dreimal wiederholenden Sekundenaufstiege (♭♮) beim apostrophischen Ausruf „Ohi-mè“ erinnern an den Musikausdruck Monteverdis und sind auch eines der charakteristischen Zeichen dieser Komposition.

Eine nicht unbedeutende Eingebung von wahrhaft dramatischer Wirkung finden wir in den Monodien Francesco Pasqualis (geboren im letzten Drittel des 16. Jh. in Cosenza und um 1633 offenbar in Ancona gestorben).

Pasquali war ein typischer Vertreter der Komponistengeneration des Überganges von dem sog. *stile antico* zum *stile moderno*. Aus seiner Sammlung *Varie musiche* (Orvieto 1633, G. B. Robletti) wählten wir ein anschauliches Beispiel aus:

Al - me, che per a - mor pian - - - - - gerso - le
te frà spe - ran - ze ti - mor sde - - - - - gno...

Auch in dieser Sammlung läßt sich noch die Nachwirkung der Frühmonodien aus dem Kreis Caccinis wahrnehmen, namentlich im Melodiebau, denn die Komposition wird von lyrischer Sehnsucht sentimental Charakter getragen.

Wie lange die Ausdruckskraft der Schöpfungen Monteverdis nachwirkte, beweisen Kompositionen aus der Mitte des 17. Jh. Ein schönes Beispiel des umgewerteten Ausdrucks Monteverdis, besonders seiner erhabenen, hoch pathetischen Melodik fand ich in der Monodiensammlung *Libro primo d'arie musicali* (Firenze 1635) von Domenico Anglesi. Es ist dies eine harmonisch ungewöhnlich reiche und klanglich vielgestaltige Monodie *E bella colei che mi sface* (s. Beispiel Nr. 9). Die Komposition fesselt vor allem durch den gewagten Modulationsplan, nicht weniger durch ihre kühnen Durchgangstöne, besonders in dem herrlichen Schluß des ersten Teiles bei den Worten „e mi piace“. Zum

großen Teil im düstern f-Moll gehalten, knüpft das Stück bewußt an Stil und Ausdruck der Monodien Claudio Saracinis an, wofür auch die Benennung der Komposition (*La Saracinella*) zeugt. Hinzuzufügen ist, daß die Monodie Anglesis drei *b* vorgeschrieben hat, eine seltene Erscheinung in der Monodie dieser Zeit. Die Komposition ist nicht nur von großem Stimmungsreichtum getragen, sondern weist gleichzeitig barocken Subjektivismus sowie vielgestaltige harmonische und klangliche Farbigkeit auf.

Der dramatische Ausdruck der Monodien erreichte häufig ein großes Maß an Pathos und Monumentalität, namentlich wenn die Musiksprache durch echtes, tiefinnerliches Gefühlserleben hervorgerufen war. Ein seltenes Beispiel dieser großzügigen dramatischen Pathetik, die sich – wenn auch subjektiv durchfühlt – in ihrer Gesamtaufassung doch in den Bereich überpersönlicher Begeisterung erhebt, fand ich im Madrigal *Io piango* von Biagio Marini (*Arie, madrigali et corenti*, Venezia 1620):

Io pian - go ij e le ml - e

vo - ci la - cri - mo - se à te che sor - da sei che sor - da

se - l por - - ta - no in va - - no, ohi -

mé ij l' Au - re pie - to - se...

Den dramatischen Ausdruck dieser Monodie bewirkt einerseits der Text, die affektiv und erregt dahinfließende unruhige melodische Linie des Vokalparts, andererseits der bewegliche Baß und die reiche harmonische Modulation der Instrumentalbegleitung.¹⁵²

¹⁵² Über Biagio Marini siehe die Arbeit Dora J. Iselins, *Biagio Marini, sein Leben und*

In der geistlichen Monodie geht das monumentale Pathos häufig in breit-atmigen hymnischen Gesang über. Diesen hymnisch klingenden Tönen begegnen wir in der italienischen Monodie verhältnismäßig oft. Ein Beispiel dieser Art der Monodie ist für uns die *Canzonetta pietosa*, deren Autor Pellegrino P o s e n t i (*Accenti pietosi*, Venezia 1625) ist:

soc-co-re-te-mi voi con larg' hu mo-re dunqu' oc-chi miei

soc-co-re-te-mi voi con larg' hu mo-re dunqu' oc-chi miei.

Das erregte Pathos der italienischen begleiteten Monodie wird zumeist nicht nur durch die unruhige und bewegte Melodielinie und die reiche harmonische Modulation der begleitenden Instrumente bewirkt, sondern auch durch die chromatisch geführte Solostimme, die von der vielgestaltigen Harmonik der Begleitung unterstützt, in die ganze Komposition sehr wirksame Stim-mungs- und Ausdrucksakzente hineinträgt. Abermals zeigt sich hierbei der Einfluß der polyphonen Madrigalliteratur des 16. Jh. Ein interessantes Beispiel dafür bietet Claudio S a r a c i n i in seiner Sammlung *Le terze musiche* (Venezia 1620):

Tu par-ti, tu par-ti, tu parti a pe-na

Verschiedentlich wurde betont, daß das italienische einstimmige *Lamento* des 17. Jh. größten Einfluß auf die Entwicklung nahm und zum wichtigen Element des dramatischen Ausdrucks in der späteren italienischen Oper wurde.

Schon die Form des *Lamento*, besonders aber sein leidenschaftlicher, pathetischer Ausdruck, bieten der dramatischen und formalen Entwicklung große Möglichkeiten. Welch eine schnelle Entwicklung das italienische *Lamento* vom Beginn bis zur ersten Hälfte des 17. Jh. nahm, darüber belehrt uns sehr anschaulich ein wertvolles Quellendokument: das *Lamento* aus der Sammlung

seine *Instrumentalwerke* (Dissert., Basel 1930) und W. S. Newman, *The sonata in the baroque era* (Chapel Hill 1959).

Diporti di Euterpe der Barbara Strozzi (Venezia 1659). Wegen seiner außergewöhnlichen Bedeutung für die Entwicklung drucke ich dieses *Lamento* in der Beilage ab (siehe Beispiel Nr. 10). Hervorstechend ist vor allem der pathetische Ausdruck des Stückes, bewirkt durch die chromatisch und in Sequenzen geführte Melodielinie der Solostimme, durch die reich entwickelte Harmonik, die breit verzweigte Koloratur und den wirksamen Gegensatz des rezitativen Elements zur ariosoartig abgerundeten Melodik. Kurz, hier begegnen wir allen Stilelementen, die sich im Entwicklungsprozeß der italienischen begleiteten Monodie, von der Entstehung bis zu ihrem Gipfel, herauskristallisierten. Ein Beispiel außergewöhnlicher melodischer Inspiration mit manchem Zeichen wirklich schöpferischer Genialität. Die melodische Komponente befindet sich in vollem Gleichgewicht mit der zwar einfachen, aber ausdrucksvollen Harmonik. Der Sequenzbau der Melodie erweckt nirgends den Eindruck einer bloßen mechanischen Bewegung, vielmehr den konsequent angewandter Gesetzmäßigkeit und innerer struktureller Berechtigung. Besonders interessant sind die ihrer Stimmung nach sehr wirksamen Septimenvorhalte über dem abwechselnd fallenden und steigenden Baß (*Adagio*), die der Komposition einen dramatisch zugespitzten Charakter verleihen. Auch diese Septimenvorhalte haben historische Bedeutung, denn wir begegnen ihnen später in der Barockoper und im Oratorium als wirksamen Mitteln des dramatischen Pathos. Nicht weniger interessant sind hier analoge Erscheinungen bei den Sextakkorden. Auch der Form nach bringt diese Komposition einen bedeutenden Fortschritt: den Wechsel von Rezitativ und Arie. Schließlich ist auch der hymnisch ausklingende Schluß ein wichtiges Bau- und Ausdruckselement. In einem melodisch breit angelegten Schluß findet das Stück einen gewaltigen Höhepunkt. Als größten Beitrag dieser Monodie für die Entwicklung möchte ich jedoch den Ausdruck ansehen. Die Komposition schafft hier eine dramatisch hervorragende Szene, mit ihrem Ausdruck und ihrer Form schon an das voll entfaltete dramatische Pathos erinnernd, wie es sich in der neapolitanischen Oper am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jh. in den Musikdramen von Alessandro Scarlatti, besonders aber in den Opern von Leonardo Leo äußerte. Durch die Vermittlung dieser beiden großen Gestalten der italienischen Barockoper gehen die musikdramatischen Stilprinzipien auch in die Oratorien und Kantaten Händels und Bachs über. Alessandro Scarlatti und Leonardo Leo bilden ein Verbindungsglied zwischen den ersten Ansätzen zur Oratorien- und Kantatenform in der italienischen Spätmonodie und den stilistisch ganz ausgereiften Werken von Händel und Bach.

In der italienischen Monodie der zweiten Hälfte des 17. Jh. kann man auch die Keime zur Synthese des Stiles suchen, der sich erst im 18. Jh. voll entfaltete. Es wäre eine äußerst instruktive und ergiebige Forschungsaufgabe, durch eine vergleichende Stilanalyse die Entstehung händelschen und bachschen Stils aus dem gedanklichen und forminhaltlichen Wesen der italienischen begleiteten Monodie der zweiten Hälfte des 17. Jh. wissenschaftlich zu beleuchten. Dabei gelangte man vielleicht zu ähnlichen Erkenntnissen und Schlüssen, wie die Musikwissenschaft beim Studium der Stilvoraussetzungen des musikalischen Vorklassizismus und Klassizismus. Auch hier sieht man, ähnlich wie beim Klassizismus in der Musik, daß der Ausdruck der Barockmusik fast hundert Jahre vor seiner endgültigen Reife und der Kanonisierung des Stils entstand. Am eigenartigsten ist dabei, daß sich der ursprüngliche, melancholisch-lyrische Ausdruck der Frühmonodie allmählich zu einem dramatischen Pathos

von großer Ausdruckskraft wandelt; dies bewirkte nicht nur die rasche Entwicklung der Form, sondern vor allem auch die Gleichberechtigung der beiden Komponenten Text und Musik. Der Ausdruck gewinnt monumentaleren Charakter, um in der letzten Entwicklungsphase der Monodie ganz organisch und gesetzlich in ein neues Stadium zu treten, das seinem Charakter nach dann in eine Stilepoche mündet, die wir schon als Vorbereitung zum Stil Bachs und Händels ansehen müssen. Dieser Umbruch, bei dem sich schon alle wesentlichen Ausdrucksfaktoren des künftigen händel-bachschen Stils deutlich abzeichnen, ging namentlich in den siebziger Jahren des 17. Jh. vor sich. Als aufschlußreiche Beispiele aus dieser wichtigen Übergangsepoche suchte ich zwei einstimmige Madrigale aus der Sammlung Maurizio Cazzatis (um 1620–1677) *Cantate morali e spirituali* (Bologna 1679) heraus. In diesen Madrigalen Cazzatis, Kapellmeisters in Mantua, Ferrara, Bergamo und Bologna, finden sich manche typische Ausdruckselemente, die sonst erst in der spätbarocken Kantate und im Oratorium (siehe Beispiel Nr. 11 und 12) erscheinen. Das erste dieser Madrigale (*Madrigale al crocefisso*) erinnert seiner Struktur nach (Rezitativbau, kleine Imitationen in der Begleitung, ausgedehnte Sequenzen in der Koloratur) stellenweise an den Stil der Kantaten und Oratorien von Händel und Bach. Aber auch hinsichtlich der Harmonik ist dieses Beispiel bemerkenswert, so die kühne Modulation und der unmittelbare Wechsel einzelner Tonarten. Beachten wir etwa die Tonartenrückungen bei den Worten „*di dolor e d'amor dolcezza*“ im sechsten Takt vor dem Ende, wo rasch hintereinander die Tonarten f-Moll, G-Dur und Es-Dur wechseln. Noch offensichtlicher ist der Ausdruck Bachs und Händels im zweiten Madrigal (*Peccator pentito*), der besonders im Einführungsrezitativ fast wie ein Zitat aus irgendeinem Oratorium dieser Meister klingt. Auf diese Stilhaltung zielt auch der ganze Aufbau der Komposition hin, die bereits ausgesprochenen Kantatencharakter besitzt, mit konsequentem Wechsel von Rezitativ und Arie. Nach Form und Ausdruck aufschlußreich ist eine dreitaktige Einlage vor dem Schlußrezitativ (*Presto*), die ganz unerwartet und unmittelbar nach Beendigung des Arienteiles eingeschoben wird. Mit ihrem besonderen Ausdruck und dem ungewöhnlichen Takt (12/8) bereichert die Einlage sehr wirkungsvoll den Grundcharakter dieser hervorragenden geistlichen Monodie.

Alle oben erwähnten vielgestaltigen Stimmungsmomente der Monodien sind immer an ein bestimmtes inhaltliches Programm gebunden, das vom Ausdrucksgehalt der Vokalmusik der Renaissance grundsätzlich unterschieden, diesen Kompositionen persönliche Züge verleiht.

Somit erscheint die italienische begleitete Monodie ihrem Ausdruck nach als gesteigerte und dramatisch zugespitzte musikalische Potenzierung der Texte, die hier eine richtungsweisende Bedeutung auch für den Aufbau der Komposition besitzt. Diese Art der italienischen Vokalmusik des Frühbarocks wurde mit dem Begriffe *musica reservata*, auch *riservata* oder *riservato* bezeichnet. Der Terminus *musica reservata* läßt sich aber bisher nicht eindeutig erklären; seine genaue und einheitliche Definition auf der Grundlage eines verlässlichen Quellenmaterials ist bis heute nicht möglich. Er erscheint bei den Musiktheoretikern des 16. Jh. und bezieht sich auf die weltliche und geistliche vokale Kammermusik. Er betrifft vor allem Musik, die sich durch subtile Kompositionsstruktur, Affektgehalt und chromatische Harmonik auszeichnete, also Eigenschaften, die den typischen Ausdruck der italienischen begleiteten Monodie bildeten. Weil der Terminus *musica reservata* laufend in der Umgangs-

sprache des 16. und 17. Jh. in den Niederlanden, in Deutschland und in Italien erscheint, besonders in der Gesellschaftsschicht der Feudalherren, des Hofadels und der gebildeten Patrizier, läßt sich mit größter Wahrscheinlichkeit schließen, daß er sich nicht ausschließlich auf formale kompositionstechnische Eigenschaften, sondern eher auf musiksoziologische Kriterien bezieht. Er kann auch die Musik bedeuten, die durch Anwendung von Chromatik und Enharmonik als eines selbständigen Kompositionsprinzips der Musik des Frühbarocks nur den gebildeten Zuhörern der damaligen Musik gewidmet (reserviert) war. Der Terminus *musica reservata* wurde noch im zweiten Dezennium des 17. Jh. benützt, so daß man diesen Terminus bis zu einem gewissen Grade auf die begleitete italienische Monodie beziehen kann, mag auch die Beziehung des Begriffes *musica reservata* zur Monodie bisher nicht ganz eindeutig geklärt sein.¹⁵³

Die pathetische Steigerung und dramatische Schlagkraft der Monodie war bis ins Detail durchdacht. Die Komponisten des frühen italienischen Musikbarocks konzentrierten ihre ganze schöpferische Vorstellungskraft, Erfindungsgabe und all ihren Scharfsinn auf eine expressive Steigerung des Ausdrucksgehaltes der Texte. In den theoretischen Traktaten, wie das schon im ersten Kapitel dieser Arbeit behandelt wurde, finden sich sogar umfangreiche Betrachtungen über den dramatischen Musikausdruck, zugleich genaue Anleitungen, mit welchen Mitteln der Komponist diese dramatisch erschütternden Ausdruckswirkungen zu erreichen vermag. Beachten wir in diesem Zusammenhang die praktischen Folgen dieser theoretischen Erwägungen.

Eingehende praktische Anleitungen zur dramatisch-affektiven Technik der Vokalmusik gibt Giovanni Battista Doni, besonders im Traktat über szenische Musik aus den Jahren 1635–1639 (*Trattato della musica scenica*, Ausgabe aus dem J. 1763, S. 34–36).¹⁵⁴ Da diese Ansichten wertvolles Material zur näheren

¹⁵³ Treffend charakterisiert Hellmut Federhofer den Terminus *musica reservata* in der Studie *Monodie und Musica reservata* (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft II, 1957, Leipzig 1958, 54–55) mit folgenden Worten: „*Musica reservata* ist kein Universalstil und nicht grundsätzlich identisch mit affekthaltiger wortgezeugter Textdeklamation etwa im Gegensatz zu mathematisch-formalistischem Kontrapunkt.“ Weiter schreibt Federhofer: „Versucht man die zum Teil stark divergierenden Charakteristiken auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, so läßt sich *musica reservata* vorläufig etwa als eine für Kenner bestimmte und ihnen gewidmete Vokalmusik der Renaissance und des Frühbarocks definieren, die sich durch Verwendung ungewöhnlicher Mittel, wie zum Beispiel auffallenden Tonartwechsels (a Dorio ad Phrygium), gehäufte Chromatik, Enharmonik, *musica ficta*, gesucht künstlicher Kontrapunktik sowie maniertistischer und exzentrischer Züge (Coclico) auszeichnet. Innerhalb dieser Grenzen wird man auch die Monodie aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als echte Reservatamusik ansprechen dürfen.“

Das Problem der *musica reservata* behandelt nachstehende musikologische Literatur: Theodor Kroyer, *Von der Musica reservata d. 16. Jahrhunderts* (Festschrift Heinrich Wölfflin, Dresden 1935, 127 ff.), C. V. Palisca, *Musica reservata and osseervata* (Journal of the American Musicological Society VII, 1954, 168 ff.), derselbe, *A clarification of „Musica Reservata“ in Jean Taisnier's „Astrologiae“*, 1559 (Acta musicologica XXXI, 1959, 133 ff.), Bernhard Meier, *Eine weitere Quelle der Musica Reservata* (Mf VIII, 1955, 83 ff.), derselbe, *Adrianus Petit Coclico and its relationship to Josquin* (Musica disciplina X, 1956, 67 ff., bes. auf Seite 104–5), derselbe, *Reservata-Probleme?* (Acta musicologica XXX, 1958, 77 ff.), W. Clark, *A contribution to sources of Musica Reservata* (Revue Belge de Musicologie XI, 1957).

¹⁵⁴ Richtungweisende Gedanken für die Ausdrucksmöglichkeiten und die zukünftige Musikentwicklung erscheinen in Italien um das J. 1600. Schon in der Schrift Vincenzo Galilei

Kenntnis der Ausdruckstheorie der ersten Hälfte des 17. Jh. liefern — also ungewöhnlich informativ und belehrend sind — wollen wir sie genauer beleuchten und erklären.

Große Aufmerksamkeit widmet Doni vor allem den affektiven Ausrufen, die er als Quelle jeder dramatischen Wirkung und allen Ausdrucks der Vokalmusik ansieht. Er ist der Ansicht, daß sich diese affektiven Ausrufe musikalisch am besten im Intervall der kleinen Terz ausdrücken lassen, wie das z. B. in der *Euridice* Jacopo Peris der Fall ist:

Daphne



Die Seufzer, die der Sänger zur Seite (*à parte*) sprechen soll als verborgene, flüchtige Äußerungen eines momentanen Seelenzustandes, lassen sich nach Doni am besten dadurch ausdrücken, daß der Sänger seine Stimme dämpft, vor allem aber dadurch, daß diese Seufzerinterjektion um einige Intervalle niedriger als die tiefsten Töne der ganzen Melodiephrase sinkt; dies zeigt sich anschaulich im folgenden Beispiel aus der *Ariadne*:



Zugleich macht Doni darauf aufmerksam, daß diese dramatischen Interjektionen, in der Regel durch Ausrufe wie *ohimè* ausgedrückt, sehr wirksame Stimmungsfaktoren inmitten des Musikstromes darstellen und empfiehlt, sie synkopisch zu vertonen, wie sich das ebenfalls am Beispiel aus Peris *Euridice* zeigt:

Arcturo

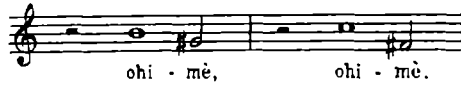


Diese synkopisch intensivierten Seufzer sind besonders in den *Lamenti* wirksam. Als Ausdruck natürlicher Äußerungen einer Gefühlserregung, sollen sie ohne jede melodische Regelmäßigkeit, melodische Abrundung und künstlich geschaffene Rhythmisierung, also ganz unregelmäßig, vertont werden. Diese Unregelmäßigkeit in Bau und Deklamation entspricht am besten dem erregten Zustand des Menschen, der nur in abrupten Ausrufen seiner Verzweiflung und seinem Schmerz freien Lauf läßt. Äußerungen unmittelbaren Schmerzes finden ihren Ausdruck durch unterbrochene Klagerufe wie: *ohimè, ahì, lasso, oh, ah*

leis *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) sind neue Gedanken über die Ausdrucks- und Entwicklungsmöglichkeiten der damaligen Musik niedergelegt. Über dasselbe Problem sprechen Giulio Caccini in der Vorrede zur Monodien-sammlung *Le nuove musiche* (1601) und Claudio Monteverdi im fünften Buch der Madrigale aus d. J. 1605, besonders da, wo er die sog. „*seconda pratica*“ berührt (*Seconda pratica ovvero Perfectione della moderna musica*). Unter der sog. monteverdischen „*seconda pratica*“ ist jene Musik zu verstehen, in der das Wort die Musik beherrscht. In diesem Sinne experimentierte auch Monteverdi in seinen Madrigalen sehr häufig.

in harten und ungewohnten Intervallen, nacheinander wiederholt, so in Peris *Euridice*:

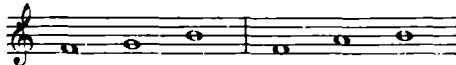
Orfeo



Klagen und Ausrufe der weiblichen Gestalten lassen sich nach Doni am besten in aufsteigenden melodischen Phrasen vertonen, die bis zu scharfen, hohen Tönen ansteigen. Zur Darstellung bestimmter Gefühlserregungen und Leidenschaften, voll von Verzweiflung und Schmerz, eignen sich seiner Ansicht nach dissonante Zusammenklänge gut. Daher soll der Komponist den Ausdruckscharakter aller Intervalle, aber auch aller Notenverdoppelungen in verschiedenen Klangkombinationen genau kennen. So erwähnt Doni, zwei nacheinander folgende kleine Terz-Schritte nach oben seien für den Ausdruck zarter Gefühle oder für eine klagende Stimmung sehr geeignet:



Das Intervall der damit entstandenen verminderten Quinte erreicht mit seiner dissonanten Spannung eine gewisse Weichheit und ist nicht so hart, wie der Tritonus, obwohl zwischen der verminderten Quinte und dem Tritonus, der im Grunde eine übermäßige Quarte darstellt, nur der Unterschied eines einzigen Kommas besteht. Um eine verminderte Quinte zu erreichen, sind zwei kleine Terzen notwendig, während für den Tritonus eine große Terz und ein Ton notwendig sind. Jedoch zeigt der große Terz-Schritt nach oben, Doni zufolge, männliche Kraft, Großzügigkeit, besonders dann, wenn ein ganzer Ton vorhergeht oder nachfolgt, wie z. B.:



Einige solcher Beispiele aus Donis Traktat beweisen die eingehende Beschäftigung des italienischen Musiktheoretikers aus der ersten Hälfte des 17. Jh. mit dem Problem des Musikausdrucks als einer integrierenden Komponente des frühbarocken Musikstils.

Die vielgestaltige und reiche Stimmungsskala dieser Kompositionen läßt sich schon an den Programmtiteln einzelner Monodiensammlungen erkennen. Führen wir wenigstens die ausdrucksvollsten und häufigsten an: *Strali d'amore*, *Affetti amorosi*, *Amorosi concetti*, *Selva armonica*, *Grazie ed affetti di musica moderna*, *Fanfalgughe*, *Bizzarrie poetiche*, *Armonici accenti*, *Musicali concerti*, *Li varii scherzi*, *Varii esercitii*, *Hore di recreatione*, *Spiritosi affetti*, *Accenti pietosi*, *Arie devote* u. a. In der Verschiedenheit und Vielgestaltigkeit der Benennungen einzelner Monodiensammlungen offenbart sich ein weiterer Bereich des Ausdrucks, welchen die Monodie mit ihren musikalischen Wirkungsmitteln darzustellen vermochte. Mit ihrem Ausdrucksreichtum war die italienische Monodie zukunftsweisend, denn von da an datiert die große Entwicklung der Ausdrucksmittel der neuzeitlichen Musik.

Der neue Ausdruck zeigt sich sowohl im Innern des musikalischen Orga-

nismus der Monodien, als auch an manchen äußeren Zeichen, die die Kompositionen dieser Entwicklungs- und Stilepoche begleiteten. Wesentliche Komponente des barocken Musikausdrucks waren auch *Dynamik*, *Agogik* und *Tempo*. In der Renaissancemusik begegnen wir fast kaum der differenzierten Dynamik, erst die Barockmusik verwendet sie als wirksames Ausdrucksmittel. Schon im Frühbarock erscheinen gelegentlich Vortragsbezeichnungen, die in großen Umrissen Agogik und Dynamik bezeichnen. Es kommen sporadisch sogar auch Zeichen vor, die Phrasierung und Vortrag der Kompositionen näher bestimmen. So benützt z. B. Caccini in *Le nuove musiche* diese Vortragszeichen: *scemar di voce*, *esclamazione spiritosa*, *escla. — escla. — con misura più larga* u. a. Caccini unterscheidet eine zweifache dynamische Bedeutung des Begriffes *esclamazione*: 1. <> und 2. ><. Im Grunde handelt es sich um *crescendo* und *decrescendo*.¹⁵⁵

Auch in der späteren Zeit sind dynamische Zeichen und Vortragszeichen in der Monodie sehr selten. So kommen z. B. bei Pellegrino Possenti (*Accenti pietosi d'Armillio, Canzonette et arie a voce sola*, Venezia 1625, B. Magni) dynamische Zeichen nur sporadisch vor. Manchmal erscheint bei ihm die Bezeichnung *piano*. Possenti kennt auch den Klangeffekt des *Tremolo*, offenbar aus dem Werke B. Marinis. Nach L. Torchi erscheint bei ihm zum erstenmal die Bezeichnung *da capo* und *sino al fine*.

In den gedruckten Monodiensammlungen erscheinen gewöhnlich keine näheren Tempobezeichnungen. Letzten Endes konnte der vorherrschende Rubatovortrag der damaligen Zeit genaue Tempobezeichnungen entbehren. Aber manchmal finden wir doch Monodien mit näheren Angaben über den ganzen Bewegungs- und Ausdruckscharakter, aus denen wir dann nur beiläufig auch auf das Tempo schließen können. So gibt Giovanni Domenico Puliaschi (*Gemma musicale*, Roma 1618, Robletti, 2. verbesserte Ausg. ebd. 1618, Za-

¹⁵⁵ In den Musikhandschriften und -drucken des Vorbarocks begegnen wir dynamischen Zeichen nur sehr selten. Die ersten Anzeichen eines dynamischen Ausdrucks finden wir im 16. Jh. in der Echomanier, besonders im Vokaldialog. Viel deutlicher äußert sich die Musikdynamik in der venezianischen Schule. In den Musiktraktaten vom 16. und zu Beginn des 17. Jh. finden wir erste Erwähnungen zur Musikdynamik vor allem in folgenden musiktheoretischen Arbeiten: Silvestro Ganassi, *Opera intitolata Fontegara* (Venezia 1535), Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (Roma 1555), Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venezia 1558), Lodovico Zacconi, *Prattica di musica I* (Venezia 1592), Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636) und Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba* (Frankfurt 1638).

Auf die dynamischen Zeichen geht Michael Praetorius sehr ausführlich ein im *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1619) und stellt fest, daß die Termini *forte* oder *piano* zum erstenmal durch italienische Komponisten eingeführt wurden. Unter anderem schreibt er, daß die Änderung vom *piano* zum *forte* („wenn sie fein moderate und mit einer guten gratia die affectus zu exprimieren und in den Menschen zu moviren, vorgekommen und zu werck gerichtet wird“) in „Gemächern“ sehr angenehm und erträglich klingt, da man in ihnen den Stimmen der Vokalkompositionen gut folgen kann, die sich hier als Echo laut und leise antworten.

Einen großen Fortschritt in der Schattierung dynamischer Zeichen bringen Mazzochis Madrigale (1638), wo wir die folgenden finden: E (*Echo*), V (*messa di voce*), C (*crescendo*), <> (*decrescendo*), F (*forte*), P (*piano*), PF (*piano forte*). In Mazzochis Madrigalen sind vom stärksten *Forté* bis zum leisesten *Piano* alle möglichen dynamischen Schattierungen zu finden. Das Werk Domenico Mazzochis wurde bisher wissenschaftlich nicht voll ausgewertet. Mazzochi gehört zu den bedeutendsten römischen Komponisten seiner Zeit. Sein Werk hatte vor allem für die Entwicklung der weltlichen Kantate Bedeutung.

netti) mit seinen Beschreibungen wertvolle Anleitungen zur Aufführungspraxis der Monodien. Er verlangt Vielgestaltigkeit und Freiheit der Tempi, enge Verbindung des Wortes mit der Musik und dynamische Schattierung im Vortrag. Seiner Ansicht nach lassen sich Passagen bald geradtaktig und gleichmäßig, bald aber im scharf punktierten Rhythmus aufführen. In ganz seltenen Fällen kann sogar eine klar bezeichnete Tempoangabe angeführt werden. Wie selten in den Monodien Tempoangaben vorkommen, beweist der Umstand, daß ich unter der Menge der von mir eingesehenen Monodien nur in einigen wenigen Fällen eine Tempobezeichnung finden konnte, und zwar nur gegen Ende des 17. Jh.!

In der Sammlung des Veroneser Kapellmeisters Nicolò Fontei Orcianese *Bizzarie poetiche* (Venezia 1639) hat die Monodie *O, dimmi per pietade* das Tempo *adagio* vorgezeichnet und ist mit „*serenata notturna*“ bezeichnet. In diesem Falle ist jedoch hierdurch nicht nur die Grundhaltung der Komposition (*serenata notturna*) näher bestimmt, sondern auch ganz genau das Tempo (*adagio*) angegeben. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jh. kommen in der italienischen begleiteten Monodie öfter Tempobezeichnungen vor. So erscheinen in der Monodiensammlung Carlo Donato Cossonis *Il primo libro delle canzonette* (Bologna 1669) fast in jeder Komposition Tempovorzeichen wie *adagio*, *presto* und *prestissimo*. Die Tempi wechseln im Laufe einer Komposition einige Male. Hierbei handelt es sich schon um eine sehr reiche Ausdrucksskala, die durch rasch wechselnde Tempoangaben näher bezeichnet ist. Auch in der Sammlung der Miniatur-Tanzlieder Lorenzo Giovanni Gregoris *Arie in stil francese* (Lucca 1698) sind vor den einzelnen Monodien Tanztempi, wie: *tempo di gagliarda*, *minuet*, *borè* vorgeschrieben, und einmal lesen wir die Tempoangabe *largo*. Allerdings handelt es sich in diesen beiden Fällen um Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 17. Jh., so daß sich diese Feststellung auf keine Weise auf die Monodien aus der ersten Hälfte dieses Jh. anwenden läßt!

Daraus geht klar hervor, daß der Barockkomponist sich darum bemühte, die prägnante individuelle Stimmung der Kompositionen durch konkrete Vortragszeichen noch mehr zu betonen und zu verstärken. Auch darin läßt sich das Eingreifen des neuen künstlerischen Individualismus sehen, der sich nicht mehr mit dem ruhigen, objektiven Musikausdruck der Renaissance zufriedengab, sondern sich darum bemühte, die Kunst in ihrem Ausdruck als Äußerung seines individuell-subjektiven Standpunktes anzusehen.

Ein weiteres Zeichen des schöpferischen Bemühens um vertieften individuellen Ausdruck war die bewußte Emanzipation von den mittelalterlichen Tonarten (*Modi*, kirchliche Tonarten). Noch Lodovico Grossi da Viadana (*Cento concerti ecclesiastici* aus d. J. 1602) kam mit den mittelalterlichen Tonarten (*Modi*) aus, während in der Monodie diese enge Begrenzung auf die kirchlichen Tonarten nicht mehr genügen konnte. Der reiche Ausdrucksgehalt der Texte, die rasch wechselnden Stimmungen, geboren aus wechselhaftem psychischem Verhalten des Barockmenschen, und der weltliche Charakter der dramatischen Entwürfe drängten geradezu auf Erweiterung des ursprünglichen Ausdrucksbereiches der kirchlichen Tonarten. Nun unterscheidet das musikalische Gefühl zwischen Tonarten in Dur und Moll (*modus durus vel major* und *modus mollis vel minor*), weil die Komponisten schon voll das Ausdrucksvermögen und die Differenziertheit dieser neuen Tonarten einzusetzen wußten. Die Polarität zwischen diesen beiden tonalen Grundtatsachen wurde zu einer Quelle der inneren psychischen Spannung und führte dann

einerseits zur Dramatisierung des musikalischen Ausdrucks der Komposition, andererseits zur intensiveren Verwendung des Klangkolorits durch ihre klangliche Oszillation. Der häufige Wechsel der Dur- und Moll-Tonarten wirkte in der Monodie sogar formbildend, denn der Tonartenwechsel führte oft zur inneren Gliederung der Kompositionen. Auch dabei hatte die italienische Monodie eine bisher unterschätzte Bedeutung für die spätere Entwicklung der neuzeitlichen europäischen Musik, denn der Dur-Moll-Wechsel wurde zu einem der wichtigsten Elemente des musikdramatischen Ausdrucks, besonders im Spätbarock, im Klassizismus, vor allem aber in der Romantik, wo die Dur-Moll-Oszillationen eines der typischen Zeichen für die musikdramatische Emotion darstellen.

Zur Zeit der italienischen begleiteten Monodie war der differenzierte Stimmungscharakter der Dur- und Molltonarten auch theoretisch begründet. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jh. unterschied Gioseffo Zarlino die Ausdruckskraft des Dur und Moll, denn er bezeichnet den Durakkord als lustig (*allegro*) und den Mollakkord als traurig (*mesto*). Dabei war Zarlino noch kein ausgesprochener „Dualist“, denn für ihn galt nur der Durdreiklang als Prototyp des Musikausdrucks. Es kam aber zur Zeit der italienischen Monodie schon zur ganz bewußten Emanzipation des Dur-Mollsystems vom System der mittelalterlichen kirchlichen Tonarten (*Modi*).¹⁵⁶

Im Barock formen sich als Äußerungen des neuen musikalischen Ausdrucks deutlich abgegrenzte Akkordgebilde (Dreiklänge, Septakkorde und ihre Umkehrungen). Diese neuen Akkordbeziehungen führten auch zum Begriff der modernen Tonalität anstelle des alten Begriffes der Modalität. In der Renaissance gilt noch die Gleichberechtigung der Modi, d. i. der kirchentonalen Gebilde, die Ausschnitte aus der diatonischen Skala sind, aber schon im Laufe des 16. Jh. erwacht immer mehr das tonale Bewußtsein von Dur und Moll. Bewundernswerte Äußerungen dieses neuen Tonalitätsgefühls, besonders in der kühnen Verwendung von Dissonanzen und ihrer freien Auflösung, finden sich schon im frühen Musikbarock bei Gesualdo, Saracini und Monteverdi. Hier wurden vielleicht am radikalsten alteingewurzelte harmonische und tonale Überlieferungen der Renaissance zerstört. Damit kam es auch zu einem tiefen Einschnitt in das stabilisierte Tonalitätsgefühl; später schwächte sich der Gegensatz der beiden Ausdrucksfaktoren Konsonanz und Dissonanz ab. Allmählich stabilisierte sich die Tonalität auch dadurch, daß man die Akkorde prinzipiell um feste tonale Zentren wie Tonika, Subdominante und Dominante zu gruppieren begann. Hier sind ebenfalls die Grundlagen der modernen Dur-Moll-Tonalität zu suchen. Auf dieser Grundlage konnte dann Bach seine Technik der Dissonanzbehandlung, seine Chromatik und Enharmonik gründen und damit auch seinen „romantisch-barocken“ Stil ausbilden, der dem harmonischen Gefühl des 19. Jh. Bahn brach. Und so übertraf in dieser Richtung nicht einmal

¹⁵⁶ Siehe Hans Joachim Moser, *Die Entstehung des Dur-Gedankens, ein kulturgeschichtliches Problem* (SIMG XV, 1913–1914). Das duale harmonische System in seiner Beziehung zum Dur-Moll-Empfinden behandelt Arthur von Oettingen in der Arbeit *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (Studien zur Theorie der Musik, Dorpat. u. Leipzig 1866) und in dem Werk *Das duale Harmoniesystem* (Leipzig 1913). Die Emanzipation des Dur-Mollsystems hängt auch mit der Entwicklung des neuen musikalischen Hörens im 17. Jh. zusammen. Dieses Problem behandelt Heinrich Bessler in der Studie *Das musikalische Hören der Neuzeit* (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, B. 104, H. 6, Berlin 1959).

der folgende Musikklassizismus den Gipfel des Musikbarocks. Erst wieder in der Romantik wurden die harmonischen Kühnheiten und Ausbrüche des Musikbarocks belebt.

Eines der wichtigsten Mittel des Musikausdrucks in der italienischen begleiteten Monodie sind die Pausen. Sie dienen nicht nur als technisches Hilfsmittel, um dem Sänger Zeit zum Atemholen zu gewähren, sondern haben einen tieferen Sinn als Ausdrucksmittel. Allerdings treten in den ersten Monodien noch kaum Pausen mit solcher Bedeutung auf. Arien, mehrteilige Kompositionen und durchkomponierte Madrigale in *Le nuove musiche* (1601) haben nur kurze Pausen rein technischer Funktion. Die geringe Zahl der Pausen war die praktische Folge des strengen und konsequenten ästhetischen Prinzips der ersten Monodisten; sie benützten sie deswegen nicht, weil sie grundsätzlich gegen die Zulassung auch noch so kleiner Zwischenspiele der begleitenden Instrumente eintraten. Dieser Zustand war jedoch nur vorübergehend, da man nach dem vollständigen Sieg der barocken Affekt- und Ausdruckstheorie in der Pause nicht nur einen passiven, sondern auch einen aktiven Dolmetsch seelischer Spannung und gedanklichen Geschehens innerhalb der Komposition erkannte. Daher wurde die Pause aus dem ursprünglich rein technischen Zeichen zu einem wichtigen Faktor des Musikausdrucks. Besonders die Generalpausen dienen in der Monodie zur ausdrucksvollen Interpretation mit Worten nicht auszusprechender Affektsteigerungen. Durch ihre dialektische Beziehung, durch den Gegensatz von Stille und Klang werden hier die Pausen zu einem dramatisierenden Element, erwecken sie doch im Zuhörer das Gefühl einer gespannten Erwartung der dramatischen Klimax, in der das Musikstück gipfelt. Die Generalpausen haben hier in der Regel energetische und konstruktive, vielfach auch rhythmisch-klangliche, artikulierende, agogisch-dynamische und koloristische Bedeutung. Sie drücken nicht nur Stille, sondern auch innere Bewegung, Spannung und Lockerung des Musikgeschehens aus. Besonders in den Dialogformen besitzen die Pausen einen außerordentlichen dramatisierenden Charakter.¹⁵⁷

Diese dramatisierende Funktion der Pausen war in der frühen Vokalpolyphonie der Renaissance noch nicht dem vollen Umfang nach bekannt, aber in der Spätrenaissance gewinnen die Pausen schon deutlichen Ausdruckswert, besonders in der homophonen Madrigalliteratur.¹⁵⁸ Erst zur Zeit des Frühbarocks nimmt diese expressive Bedeutung immer mehr zu. Daher kann bereits

¹⁵⁷ Die ästhetische und dramatisierende Funktion der Pausen in der Musik behandeln folgende Arbeiten: G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique* (Paris 1949), derselbe, *Le silence dans la musique* (RM, Paris 1961) und Zofia Lissa, *Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik* (StzMW-Festschrift f. Erich Schenk, XXV, 1962, 315 ff.). Lissa charakterisiert die Pause allgemein als „... die Stille in ihrer spezifischen Symbiose mit dem Klanglichen, als einen konstruktiven Faktor des musikalischen Gewebes, obwohl sie im Prinzip nichts anderes ist als die Negation der klanglichen Materie“ (321).

¹⁵⁸ Zofia Lissa schreibt: „In der Polyphonie, besonders der niederländischen, finden wir fast gar keine Pausen, die den Ablauf des Werks vollkommen durchschneiden. Wie in den Bildern der alten Meister der ganze dargestellte Raum kontinuierlich ausgefüllt ist, so unterliegt im linearen Stil das klangliche Kontinuum des Werks keiner Partikulation durch Pausen. Diese Partikulation wird erst zum Charakterzug der homophonen Faktur. Schon bei Gesualdo da Venosa hat die Pause eine viel wichtigere Bedeutung: sie ist ein Mittel zur Dramatisierung des Ausdrucks, besonders in Verbindung mit seiner charakteristischen Harmonik. Interessanterweise tritt sie in Madrigalen mit nicht dramatischem Ausdruck viel seltener auf“ (l. c., 343).

Claudio Monteverdi als Meister der Benützung von Generalpausen gelten, vermochte doch gerade er, sie dann glänzend anzuwenden, wenn das Musikstück seinen dramatischen Gipfel erreichte.¹⁵⁹

Sehr viele bedeutsame Beispiele des dramatischen Ausdrucks der Pausen finden sich in Monteverdis *Orfeo*. Besonders in der berühmten Szene des zweiten Aktes, in der die Botin dem Orfeo Euridikes Tod meldet, werden die Pausen zum Mittel gesteigerten Musikausdrucks. Wie stark diese Pausen das dramatische Pathos der Musiksprache steigern, beweisen einige Beispiele aus dieser genialen Szene:

Messaggiera:

„ \int la tua bella Euridice.“

Orfeo:

\int „Ohimè, che odo? γ La tua diletta sposa \int è morta.“

Orfeo: „Ohimè“. — (General. Pause.)

Messaggiera:

„. γ e te chiamando Orfeo, \int Orfeo — dopo un grave sospiro γ spirò fra queste braccia“ — (Gen. Pause).

Besonders in der Klage Orfeos sollen die Pausen den inneren Zustand, in dem sich der niedergeschmetterte Orfeo befindet, verdolmetschen:

Orfeo:

„ \int Tu γ se'morta, — — se'morta mia vita \int ed io respiro \int —“.¹⁶⁰

Anschauliche Beispielen der dramatischen Funktion der Generalpausen finden wir in Monteverdis *Lamento d'Arianna*. Auch hier werden diese Pausen zu einem sehr wirksamen Mittel pathetischer Ausdruckssteigerung dieser Szene:

Arianna:

„ \int Son queste le corone, onde m'adorn'il crinc? — (Gen. P.). Questi gli scettri sono, — (Gen. P.) queste le gemme e gl'ori?“

Ebendort:

„Ahi, che non pur rispondi — (Gen. P.). Ahi, che più d'aspe è sordo a miei lamenti. γ O nemi, o turbi, o venti sommergetelo voi dentr' a quell'onde correte orche e balene e delle membra immodente empiete le voragini profonde.“.¹⁶¹ — (Gen. P.).

Sobald im Musikstrom eine völlige Stille, eine Zäsur, eintritt und nicht nur der Gesang, sondern auch die Instrumentalbegleitung schweigt, ist die Generalpause imstande, einen ungewöhnlich tiefen dramatischen Eindruck zu bewirken. In der bewußt durchdachten Art der Anwendung der Generalpausen

¹⁵⁹ Etwa zu demselben Schluß gelangte auch Zofia Lissa: „Auf dem Boden der *Vokalmusik* treten Pausen mit Ausdruckscharakter erst seit der Renaissance auf. Das hat mehrere Ursachen: der verstärkte Akzent auf dem emotionalen Ausdruck, die erhöhte Rolle des Textes, der rezitative Charakter der Melodik, das Operieren mit kürzeren melodischen Phrasen und der homophone Satz fördern diese neue Funktion der Pause. Wir sehen dies besonders deutlich in den Madrigalen des Luca Marenzio (*Io piango*), Gesualdo da Venosa (*Merce grido piangendo*, *Dolcissima mia vita*), dann bei Monteverdi (*Orfeo*, Trennungsszene von Euridice, *Lamento d'Arianna*) bei Schütz (*Cantiones sacrae*), weiter in der deklamativen Melodik der Opern von Lully, Campra, in Bachs Kantaten usw.“ (l. c., 327).

¹⁶⁰ Diese Beispiele sind der Partiturausgabe von Monteverdis *Orfeo* (Malipiero 1930), S. 59, 61, 62–63 entnommen.

¹⁶¹ Siehe Malipieros Ausgabe. S. 164–166.

lassen sich die ersten Keime des vielgestaltigen Ausdruckswertes der Pausen in der Musik erblicken, der besonders in der romantischen und neuromantischen dramatischen Musik zur Geltung kam.

Der differenzierte Musikausdruck gab schon seit den ältesten Entwicklungsphasen der europäischen Musik Anregungen zur Entstehung großer abgegrenzter nationaler Musikregionen, die allmählich individuellen Charakter gewannen, aber auch zu Herausbildung einzelner Musikschulen, geprägt von hervorragenden Komponistenpersönlichkeiten. Die Schichtung einzelner Stilregionen und Kunstschulen zeichnet sich auch anschaulich in den einzelnen Entwicklungsepochen der italienischen begleiteten Monodie ab. Äußerst lehrreich ist es, diese inneren Entwicklungstendenzen der italienischen Monodie jeweils in den lokalen Zentren und Gegenden Italiens aufzuspüren. Am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jh. bildeten sich dort drei große Gebiete, die tief in die Entwicklungs- und Stil Tendenzen der Barockkunst überhaupt, wie speziell der Musik, eingriffen. Es sind dies das *florentinische* (mittelitalienische), das *venezianische* (norditalienische) und das *römische* (süditalienische) Gebiet. Jedes von ihnen besaß einen deutlich abgegrenzten Stilcharakter, bis zu einem gewissen Grad durch spezifische klimatische, atmosphärische und gesellschaftliche Faktoren bedingt, die sich sehr nachdrücklich in allen Zweigen des Kunstschaffens äußerten, ebenso in der bildenden Kunst, wie in Musik und Literatur. Mitbeteiligt waren allerdings viele verschiedene innere und äußere Umstände individuellen aber auch atmosphärisch-klimatischen Charakters, unter denen die Künstler lebten und schufen. Ganz sicher wirkte neben den Einflüssen des Milieus auch die kunsthistorische Tradition an der Gestaltung der schöpferischen Eigenart dieser Künstler mit. Bei der Klarstellung dieser Einflüsse auf die Entwicklung einzelner Kunstzweige müssen wir umsichtig und kritisch vorgehen und uns auf die Konstatierung der Zusammenhänge zwischen den sicher erwiesenen Stilmfaktoren und den typischen klimatischen Verhältnissen der einzelnen italienischen Naturgebiete als Entstehungsbedingungen der Musikwerke beschränken.¹⁶²

¹⁶² In letzter Zeit beschäftigt sich die Musikwissenschaft verhältnismäßig intensiv mit dem Einfluß atmosphärisch-klimatischer Naturverhältnisse auf die Musik und die Gestaltung von Musikstilen, denn im Hintergrund der Musikkulturen und der großen musikalischen Stilgebiete steht nicht nur das menschliche Leben, sondern auch die Natur, ihr Milieu und ihre klimatischen Verhältnisse. Die Musikgeographie steht zwar noch in den Anfängen ihrer Entwicklung, aber schon jetzt können wir sagen, daß die Entdeckungen auf dem Gebiete der Musikgeographie in mancher Richtung überraschend sind, und dies nicht nur vom Standpunkt der Entwicklung des europäischen musikalischen Denkens, sondern auch vom Standpunkt des gegenseitigen Durchdringens und der Filiation einzelner nationaler Musikkulturen, aus. Das frühere statische musikvergleichende Studium wird so durch die dynamische Erforschung ergänzt werden, die uns die bisher sehr dunkle und ungenügend bearbeitete Frage der migrierenden melodischen Typen und besonders die Frage der sog. „*loci communes*“ in der historischen und neuzeitlichen europäischen Musik klären helfen wird. Die sog. Musikgeographie wird weiterhin die natürlichen Grenzen zwischen den einzelnen Musikstilen und ihrem Lebensraum, die Beziehungen zwischen Kunst- und Volksmusik und den Einfluß der natürlichen, klimatischen und atmosphärischen Verhältnisse auf die Gestaltung eines musikalischen Kunstwerks bestimmen. Schließlich wird sie vielleicht auch manche sehr strittige Fragen über die Entstehung und den Ursprung der Musik lösen. Es ist interessant, daß die Anregungen zum Studium der Naturverhältnisse und klimatischen Gegebenheiten in Beziehung zur Musik schon vor langer Zeit kamen, und zwar von großen Komponistenpersönlichkeiten, so z. B. André Ernest Grétry (*Essais sur la musique* III, Paris 1797) und Richard Wagner (*Kunst und Klima*, erschienen Deutsche Monats-

Spezifika dieser drei italienischen Gebiete lassen sich nicht nur in der Gesamtentwicklung der italienischen Musikkultur, sondern auch in den einzelnen Gattungen und Formen des Musikschaffens, sogar in individuellen Äußerungen einzelner Komponisten verfolgen. Natürlicherweise finden wir auch in der Monodie verschiedene Stileigentümlichkeiten, die durch das besondere Milieu dieser drei Gebiete bedingt sind. Schon zuvor wurde angedeutet, daß jede dieser Regionen ihren individuellen Beitrag zur Entwicklung von Form und Ausdruck und damit auch zur stilistischen Entwicklung der italienischen begleiteten Monodie leistete. Jede dieser Regionen beteiligte sich auf ihre Art an der Entwicklung der Vokalform und brachte auch auf ihre Art die Entwicklung des europäischen Musikdenkens voran.

Die Gliederung in eine florentinische, venezianische und römische Schule ist vielleicht nicht bloß schematisch oder sogar zufällig, denn diese Dreiteilung ergab sich notwendig und logisch aus der Natur und dem Gedankeninhalt der Kompositionen, die im Umkreise dieser drei großen Stilregionen entstanden. Schon die Tatsache, daß wir hier in allen Zweigen des Kunstschaffens übereinstimmende Stilmerkmale finden, die auf derselben Grundlage entstanden sind, berechtigt uns, diese als umgrenzte Stilgebiete des italienischen Musikschaffens zu betrachten. Die stilistische und geistige Verwandtschaft aller Äußerungen der italienischen Kunst untereinander veranschaulichen wir uns am besten an der Parallele zwischen der damaligen Musik und der bildenden Kunst, die zu den größten Schöpfungen der italienischen Kultur des Frühbarocks rechnet.¹⁶³

schrift II, 1850). Später war es besonders Hip. Taine, der mit seinen Schriften zum Studium des Einflusses der Naturverhältnisse und der Klimafaktoren auf die einzelnen Kunstgattungen beitrug (so z. B. seine *Voyage en Italie* a. d. J. 1866). In neuerer Zeit beschäftigt sich mit diesen Problemen nachstehende Literatur: K. Gerstenberg, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas* (Leipzig 1922), Robert Lach, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme* (Wien 1924), Curt Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen* (Leipzig 1930, Heidelberg 1959, japanisch Tokio 1953) und Bence Szabolcsi, *Grundzüge einer Musikgeographie* (Bausteine zu einer Geschichte der Melodie, Budapest 1959, 292 ff.).

¹⁶³ Beim historisch-vergleichenden Studium der Musik mit der bildenden Kunst ist es notwendig, sich einiger grundlegender und auch grundsätzlicher Voraussetzungen bewußt zu werden. Wechselseitige Beziehungen und Parallelen zwischen der bildenden Kunst und der Musik kann man nicht mechanisch herstellen, weil man diese beiden Kunstgattungen, besonders bei der Interpretation und Analyse ihrer künstlerischen Struktur, nicht miteinander identifizieren kann. In der Regel werden größere Fehler dadurch begangen, daß man eine direkte Verbindung zwischen der bildenden Kunst und der Musik sucht, dabei darf man aber nicht vergessen, daß solche direkten Parallelen vielfach unmöglich sind. Es handelt sich hier um den diametralen Unterschied der Besonderheit des Materials, mit dem beide Kunstgattungen operieren, und dadurch auch um den Unterschied der Ausdrucksmöglichkeiten der bildenden Kunst und der Musik. Bei diesen Parallelen vergißt man häufig, daß die Musik nicht imstande ist, einen bestimmten Begriffsinhalt wiederzugeben, weiterhin, daß der Musik die Möglichkeit der konkreten Mitteilung und bildlichen Darstellung fehlt. Die Fixierung der musikalischen Gedanken ist durch das Tonmaterial bedingt, welches den rein und spezifisch musikalischen Inhalt bildet. Dieser Inhalt wird zwar von einer strengen und logischen musikalischen Gesetzmäßigkeit getragen, trotz seiner spezifisch musikalischen Logik ist er dennoch nur abstrakter Natur. Demgegenüber ist die bildende Kunst inhaltlich weit konkreter, da ihr Ausdrucksmittel mit der Materie viel exakter ein bestimmtes Geschehen, dessen Inhalt, ja sogar eine bestimmte, klar motivierte Tendenz veranschaulichen kann. Die Veranschaulichung durch die bildende Kunst gibt das Werk selbst. Die bildende Kunst ist selbst der epischen Veranschaulichung fähig, dies sowohl in der Malerei, als auch in der Plastik. Trotz dieser grundlegenden Unterschiede wurde noch nicht gesagt,

Betrachten wir daher etwas näher das Problem der Stileigenarten der einzelnen Schulen der italienischen begleiteten Monodie in der ersten Hälfte des 17. Jh. und die Fragen der Parallelen zwischen Musik und Bildkunst. Es zeigt sich, wie sehr die Kunst dieser Stilepoche aus einem einheitlichen Gedankenkreis und einer einheitlichen Stilatmosphäre herauswuchs und welche bewundernswerte Geschlossenheit der Form und des Inhalts und somit des gesamten Ausdrucks der einzelnen Künste bestand.

Die Florentiner Musikschule besaß ihre besondere Kunsttradition und ihre selbständige heimische Kultur, entstanden durch den langen vorangehenden Entwicklungsprozeß. In Florenz reichte diese Tradition bis tief in das 14. und 15. Jh. zurück, wo sie unter der Herrschaft der berühmten Repräsentanten aus dem Geschlechte der Medici (Lorenzo Medici Il Magnifico) ihren größten Aufschwung erreichte, nicht nur in den Naturwissenschaften, der Architektur, der Malerei, der Plastik und den graphischen Künsten, sondern auch in der Musik. Bereits im 14. Jh., als sich im Mittelmeer der Seehandel und in den Städten das Handwerk entwickelte, nahm Florenz eine führende Stellung in der Weltgeschichte der Musikkultur ein (*ars nova*). Damals läßt sich schon die offensichtliche Abneigung gegenüber aller Monumentalität beobachten. Es entwickelte sich damals ein persönlicher Lebens- und Kunststil, der sich nicht nur bei dem herrschenden Feudaladel äußerte, sondern auch breite Schichten des toskanischen Volkes, besonders aus den Reihen des Florentiner Bürgertums, ergriff. Zur Zeit der Hochrenaissance knüpfte man hier an die antike Kultur an, ersichtlich aus dem Feingefühl für prägnanten Ausdruck, Klarheit, Abgemessenheit, Formschönheit, erhabene Einfachheit und den linearzeichnerischen Charakter in der bildenden Kunst – sowohl in der Architektur, als auch in Plastik und Malerei. In der bildenden Kunst galt in Florenz der goldene Schnitt, der nüchtern beurteilende und messende Verstand. Kein Wunder daher, daß es gerade der Florentiner Leonardo da Vinci war, der die Mathematik als Grundlage aller schöpferischen Arbeit betrachtete. Der kühl wägende Verstand und die harmonische Ausgewogenheit galten als richtungsweisend für die Erziehung einer harmonisch geformten Persönlich-

daß wir sehr sorgfältig das Verhältnis und die Beziehung einer Kunst zur anderen beachten müssen, besonders dann, wenn wir uns dieser ästhetischen und methodischen Voraussetzungen zu einer kritischen Bewertung bedienen, um richtig an das Material dieser beiden Kunstgattungen herantreten zu können. Aus diesem kritischen, ästhetisch und methodisch richtig begriffenen, gegenseitig vergleichenden Studium können wir oft sehr interessante und lehrreiche Rückschlüsse für die geschichtliche Periodisierung verschiedener Stilepochen der Kunstentwicklung ziehen. Einzig auf der Grundlage dieses methodisch richtig gegründeten vergleichenden Studiums kann man in den kunsthistorischen Disziplinen zu sehr wichtigen und überraschenden Erkenntnissen über die Stilentwicklung aller Kunstgattungen in einer einheitlichen dynamischen Linie und in enger Verbindung mit ökonomisch-sozialen Faktoren in der gedanklichen und geschichtlichen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft kommen. Es ist nicht lange her, daß auf Grundlage dieses vergleichenden Studiums und der streng abgegrenzten geschichtlichen Periodisierung der innere Sinn der Entwicklungsepochen der europäischen Musik erkannt wurde. Die Musikentwicklung geht nicht nur mit der Entwicklung der bildenden Kunst, sondern auch mit den übrigen Komponenten der gesellschaftlichen, wissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Entwicklung Hand in Hand. Es ist zwar richtig, daß man beim Detailstudium oft sehr wesentliche Abweichungen finden kann (Beschleunigung oder Verlangsamung einzelner Komponenten der Entwicklung und des Wachstums), wir berücksichtigen hier aber lediglich die geschichtliche, eher komplexe als detaillierte Gesamtentwicklung als ein Ganzes aller Stilströmungen.

keit und trugen nicht wenig zur Entstehung eines bestimmten Typus des bürgerlichen Humanismus bei. In der Florentiner Bildkunst pflegte man die genaue detaillierte Zeichnung bis in die feinsten Einzelheiten. Dieser zeichnerische Linearismus war dem auf Farbwirkungen bedachten, barocken Kunstgefühl, besonders dem venezianischen Kolorismus, wesensfremd. Ohne Zweifel waren diese Faktoren, namentlich der atmosphärisch-klimatische Charakter der sonnigen und hellen toskanischen Landschaft, für diese Gestaltungsweise entscheidend. Wer Florenz und die ruhige Naturschönheit der toskanischen Landschaft kennt, versteht leicht, warum gerade hier der Sinn für die antike pastorale Idylle lebendig war. Florenz konnte also weder ein tieferes Verständnis für die Kunsttendenzen des späten Manierismus in der bildenden Kunst, noch für das dramatische Barockpathos aufbringen. Die Haltung des italienischen Frühbarocks um 1600 berührte die Entwicklung der Florentiner bildenden Kunst nicht stärker. Allerdings kam hier als stärkster Faktor die angeborene Sehnsucht nach Erhaltung der lokalen Florentiner Kunsttradition zur Geltung.

Demgegenüber hatte Nord- und Süditalien kein so enges Verhältnis zur Renaissance wie gerade Mittelitalien. Während in diesen Gebieten das Lebensgefühl des Barocks auch ethnisch begründet war, widmete Toskana seine Geisteskraft und seine schöpferischen Eigenschaften dem Renaissancestil. So konnte es sich nur schwer in die neue Kunstströmung eingewöhnen und dieser Bewegung auch kaum wesentliche Anregungen geben. Deshalb herrscht in der Abbildung der Wirklichkeit das zeichnerische und geometrische Element vor, es klingen also die typischen Elemente der italienischen bildenden Renaissancekunst nach. Der Übergang vom Manierismus zum Barock ging nirgends so wenig ausdrucksvoll und so unmerklich wie gerade in dieser Stilepoche vor sich. Darin erblickt man nicht so sehr einen ruhigen und organischen Entwicklungsprozeß, als vielmehr eine Gleichgültigkeit, in die Florenz in der Mitte des 16. Jh. geriet. Daher zeigte sich auch in Florenz des Frühbarocks eine Stilkrise. Den Florentiner Frühbarock eröffnen Künstler mit wenig bedeutenden Namen (J. Chimenti da Empoli, Lodovico Cigoli, Rutilio Manetti, O. Riminaldi und Giovanni da San Giovanni), besonders im Vergleich zu den Persönlichkeiten des venezianischen Manierismus. Demgegenüber sind in Florenz Männer wie Castagno, Boticelli und Michelangelo prinzipiell nicht Koloristen, sondern zeichnerische Linearisten. In Florenz wird auch Raumplastik nicht durch Kontrast von Schatten, Licht und Farbenspiel wie in Venedig erreicht.

Dieselben stilistischen Grundtendenzen wie in der bildenden Kunst Toskanas lassen sich auch auf die Kunstäußerungen der Florentiner Musikschule, in unserem Falle auf die Florentiner begleitete Monodie und auf einzelne Repräsentanten dieser Bewegung anwenden.¹⁶⁴ In Florenz entstand der Rezitativstil mit seiner Betonung der linearen, zeichnerischen Melodik als primärer Funktion des Musikausdrucks gegenüber der vertikalen, harmonischen Komponente der Klangfarbe. Die harmonische Struktur der Instrumentalbegleitung besaß in Florenz nur sekundäre Bedeutung; dies stand eigentlich im absoluten

¹⁶⁴ Zum Florentiner Stilgebiet gehören nachstehende Komponisten der italienischen Monodie: Domenico Anglesi, Domenico Belli, Pietro Benedetti, Severo Bonini, Antonio Brunelli, Pietro Bucchianti, Francesca Caccini, Giulio Caccini, Vincenzo Calistani, Giovanni Battista da Gagliano, Sigismondo d'India, Domenico Maria Melli, Francesco Nigetti, Jacopo Peri, Francesco Rasi, Raffaello Rontani, Domenico Visconti und Filippo Vitali.

Einklang mit den ästhetischen Grundsätzen der *Camerata Fiorentina*. Schon die Forderung nach Verständlichkeit des gesungenen Wortes, der man zuerst in Florenz so viel Beachtung schenkte, erzwang diese lineare Betonung der Melodie auf Kosten des vertikalen, harmonischen Elements. Daher besitzt die Florentiner begleitete Monodie linearrezitativischen Charakter und wirkt im Ausdruck äußerst selbständig ohne Beteiligung des harmonischen Elements der Instrumentalbegleitung, das in Florenz erst später Bedeutung gewann. Daher erreichen auch die Monodien der Florentiner Komponisten kein so ausgesprochen dramatisches Pathos, wie wir es in den Monodien des venezianischen oder römischen Stilkreises finden. In Verbindung damit stand in Florenz die im ganzen sachliche und unpathetische Einstellung gegenüber der Monumentalität. Diese ablehnende Haltung zeigte sich in Italien seit der zweiten Hälfte des 16. Jh., vor allem in der *Camerata Fiorentina*, in der die Monumentalwirkung der Musik in den Hintergrund rückte, zum Vorteil der programmatischen Funktion der subjektiven, gefühlsmäßigen Musiksprache.

Dieses Übergewicht des melodischen und zeichnerisch-linearen Musikelements in der Florentiner Frühmonodie entspricht dem Linearen in der bildenden Kunst der Florentiner Malerschule. Der klanglich vielgestaltige und farbige Musikausdruck, voll von überraschenden harmonischen Wendungen, die das dramatische Barockpathos bedingen, tritt zunächst hinter die pastorale Idylle oder die lyrische Sentimentalität (*flebile dolcezza*) zurück, ohne dramatische Monumentalität, die ein besonders typisches Zeichen des Kompositionsstils und Musikausdrucks Giulio Caccinis war. Dieser Einseitigkeit wegen gelangte man in Florenz nicht zur Kristallisierung größerer und monumentaler Formen der Barockmusik. Daher kam es auch dort nicht zu einer so durchgreifenden Abspaltung der ariosen Elemente von den rezitativischen Elementen, wie in der oberitalienischen (venezianischen) oder der süditalienischen (römischen) Schule. Aus diesen Gründen war auch die Florentiner Komponistenschule wahrscheinlich nicht von solcher Zukunftsbedeutung wie die venezianische oder die römische Schule, trotz aller revolutionärer Ereignisse in der *Camerata Fiorentina*.¹⁶⁵

Ganz anders gestaltete sich die Entwicklung von Musikdenken und Musikstil in Venedig. Im 16. und zu Beginn des 17. Jh. war Venedig als herrschender Stadt-Staat an der Adriaküste und am östlichen Mittelmeer auf dem Höhepunkt seiner wirtschaftlich-politischen Macht. Diese reiche Hafen- und Handelsstadt hatte regen Austausch mit dem Orient, mit Frankreich, den Niederlanden, Österreich und Deutschland. Zweifellos beeinflussten diese Handels- und Kulturverbindungen auch in bedeutendem Maße die architektonische, malerische, bildhauerische, literarische und musikalische Produktion Venedigs.

¹⁶⁵ Hierbei ist zu berücksichtigen, daß in Italien gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh. nicht etwa nur zwei Zentren der frühen Barockmusik (Venedig und Rom) existierten, sondern daß es hier viele solche Zentren gab, besonders in Norditalien, in der Emilia und in der Lombardei. Die frühe Barockmusik fand zu ihrer weiteren Entwicklung vor allem in folgenden norditalienischen Städten günstige Bedingungen: Bergamo, Bologna, Cremona, Ferrara, Mantova, Milano, Modena und Parma. So bildete sich neben dem venezianischen und römischen Barockstil auch ein typisch lombardischer barocker Musikstil heraus. Dieses Problem bearbeitet Guglielmo Barblan in der Studie *Venezia e Roma sono le uniche scuole del Barocco musicale Italiano?* (Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig 1951, 265 ff.). Siehe auch Hellmuth Christian Wolff, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock* (Berlin 1937). Eine historisch-soziologische Untersuchung.

Besonders Einfuhr und Handel orientalischer Luxuswaren bereicherte Venedig nicht nur ungeheuer, sondern diese Verbindung mit Übersee führte auch zum Eindringen orientalischer Elemente aus Byzanz, Syrien und anderswoher in den Lebens- und Kunststil der Einwohner dieser Lagunenstadt. Daher entsprang die venezianische Kunsttradition, besonders die der bildenden Kunst, ganz anderen stilistischen- und gesellschaftlich-ökonomischen Voraussetzungen als etwa die Tradition der Florentiner Kunst. Die venezianische Schule, die auch das ganze oberitalienische Gebiet (Bergamo, Bologna, Mantua, Milano, Torino, Verona u. a.) in sich einschließt, zeichnete sich im 16. Jh. in Malerei, Plastik und auch Architektur (polychrome Fassaden) durch intensives Farbgefühl aus.¹⁶⁶ Norditalien stand dem Kolorismus viel näher als Mittelitalien (Florenz) und die Venezianer kannten schon seit langem den Raumillusionismus. In Venedig fand der Kolorismus einen sehr günstigen Nährboden. Das landschaftliche Milieu, die klimatischen und atmosphärischen Bedingungen (einzigartige Lichteffekte, verursacht durch Klima und Meer, besonders das herrliche Farbenspiel der Sonnenuntergänge), namentlich der alt-eingebürgerte Verkehr mit dem Orient (das exotische Kolorit des reichen Mosaikschmuckes der St. Markuskirche, die Palastarchitektur) haben allmählich das koloristische Gefühl der venezianischen Malerschule genährt. In Venedig konzentrierte sich die bunte internationale Welt. Man trieb Handel mit kostbaren, farbenreichen Orientteppichen, Marmor und Schmuck, per Schiff aus den östlichen Ländern eingeführt. Diese Farbmischung der reichen Handelsstadt diente als Quelle unerschöpflicher Inspiration für die venezianischen Künstler. Lebten und wirkten doch in Venedig die berühmtesten Meister des italienischen Manierismus und des Protobarocks, wie z. B. Tizian, Tintoretto, Andrea Schiavone, Jacopo da Ponte, Paolo Veronese und Federigo Barocci, die die große Ära des italienischen Barockkolorismus einleiteten. Es war eine ungemein bedeutsame Zeit des Stilüberganges von der Spätrenaissance zum Frühbarock, die den farbigen Illusionismus, die skizzenhafte malerische Auffassung und die räumliche, perspektivische Plastizität zur Geltung bringt. Besonders die Werke Tintoretts zeichnen sich aus durch mächtige, leidenschaftliche Bewegung, war doch Tintoretto imstande, das venezianische Kolorit mit der römischen Form und Dramatik sehr wirkungsvoll zu verbinden. Dies sind die ersten sehr eindrucksvollen Äußerungen des Frühbarocks, der sich in Venedig fast ein Vierteljahrhundert früher als in Rom ankündigt. Jedoch scheint es nach dem großen künstlerischen Anlauf in der 2. Hälfte des 16. Jh., daß Venedig in der ersten Hälfte des 17. Jh. seine schöpferischen Kräfte aufgebraucht hatte, denn das Kunstschaffen dieser Zeit ist nichts anderes als der absterbende Manierismus des vorhergehenden Jahrhunderts.

Auch in der Musik Venedigs findet man bewußte Ausnützung der Möglichkeiten des Musikkolorits, das aus Gegensatz und Mischung der Klangfarben, mittels reicher Modulationsbindung, Chromatik und kühner Harmonik erwächst. Das musikalische Werk Andrea Gabriellis und seines Neffen Giovanni Gabrieli ist die künstlerische Verkörperung dieses neuen farbig-harmonischen Fühlens. Besonders Andrea Gabrieli verfeinerte den vielchöri-

¹⁶⁶ Über die frühe italienische Barockmalerei siehe folgende zwei grundlegende Arbeiten: N. P e u s n e r, *Barockmalerei in den romanischen Ländern* (Erster Teil. Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko. Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1928) und Max D v o ř á k, *Über Greco und Manierismus* (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924).

gen Motettenstil, denn er schrieb verschiedenen Klanggruppen einen wirkungsvollen Wechsel von Echoeffekten, von Kontrasten hoher und tiefer, gemeinsam konzertierender Stimmgruppen zu. Daraus ersieht man, daß in Venedig bereits seit dem 16. Jh. die Betonung des Ausdrucksvermögens des Klangkolorits der Kompositionen immer mehr zum Ausdruck kommt. Die Klangfarbigkeit sowie die Klangschattierung wurden zu Formelementen der Komposition. Auf dieser Grundlage entfaltete sich die venezianische Doppel- und Mehrchörigkeit in der St. Markuskirche (es gab hier im ganzen 9 Chöre). Diese Chortechnik („*chori spezzati*“) entwickelte sich nach venezianischem Muster auch in den übrigen italienischen Städten (besonders in Bergamo, Padova und Roma). Willaert, Rore und die Gabrieli bauen die chromatischen Akkordverbindungen aus. Diese Klangfarben-Elemente in der venezianischen Musik des 16. Jh. wurden zum Gegensatz der zeichnerischen Linearität der niederländischen Vokalpolyphonie.¹⁶⁷

In der venezianischen Musikschule, die in der Zeit vom 16. bis zum 18. Jh. eine führende Stellung in der europäischen Musikgeschichte einnahm, tritt die melodische Linearität der Renaissance vor der neuen Art des räumlichen Musikdenkens zurück, dessen auditive Wirkung sich auf den Kontrast der flächenhaften Klangfarbenharmonik gründete, entsprechend der visuellen Wirkung der venezianischen Malerschule, die aus dem Kontrast von Licht und Schatten erwächst.¹⁶⁸

Dieser Klangkontrast zeigte sich in der venezianischen Musikschule nicht nur in der Vokal-, sondern auch in der Instrumentalmusik, denn schon in der Zeit des frühen Musikbarocks entstehen neue Saiten- und Blasinstrumente mit klarer und scharfer Klangfarbe, aber auch Instrumente mit dunklen und satten Klangschattierungen. Es ist kein Zufall, daß gerade um die Wende des 16. zum 17. Jh. diese klanglich kontrastierenden Musikinstrumente in der italienischen Musik erscheinen, leben doch damals die Meister des Helldunkels in der bildenden Kunst, die dramatische Entwürfe der Gegenreformation darstellten.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Das klanglich farbige, chromatische Element drang auch in das venezianische Madrigal ein. In Venedig wurden Madrigale und Madrigalsammlungen in beachtenswerter Menge herausgegeben. Diese Stadt wurde zu einem bedeutenden Zentrum des Madrigalkultes. Madrigalsammlungen erschienen in Venedig von heute schon fast unbekanntem oder weniger bekannten Komponisten, so von Giovanni Antonio Cirullo aus Andria, Giulio Cesare Gabucci aus Bologna, Giovanni Battista Galeno aus Udine, einen Altisten der Kapelle Kaiser Rudolphs II. in Prag, Pietro Gallo, Giovanni Croce Chiozzotto aus Chioggia u. a. In Venedig wurden im 16. Jh. auch bedeutende musiktheoretische Werke gedruckt, in denen ebenfalls harmonische Probleme, besonders Probleme der Dur-Moll-Tonalität bearbeitet werden: Sylvestro di Ganassi, *Opera intitulata Fontegara* (1535) und *Regola Rubertina* (1540), Girolamo Diruta, *Il Transilvano* (1597) und Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (1. Ausg. 1558).

¹⁶⁸ Diese Probleme behandelt Curt Sachs in der Studie *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft* (AfMw I, 1918–1919, 451 ff.).

¹⁶⁹ Die Mehrzahl der Instrumente des modernen Orchesters entstand im 16. und im 17. Jh. Sie waren so zahlreich und vielgestaltig, daß manche von ihnen nicht in das Instrumentarium des modernen Orchesters übernommen werden konnten, so daß unsere heutigen Orchester um diese klanglich kontrastreichen Instrumente ärmer geworden sind. Vor allem im 17. Jh. entstand eine Reihe neuer Orgelregister in hohen und tiefen Lagen, besonders in der Gambenfamilie. Von den Tasteninstrumenten wurde um das J. 1600 das *Cembalo onnisono* und das Bonaccordo konstruiert. Im 17. Jh. wurde auch das *Stromento da penna* erfunden. Das Barockorchester schafft neue Streich-, Zupf- und Blasinstrumente. Zu Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh. finden wir neue Streich-

Wie bereits betont, zeichnet sich die venezianische Musikschule vor allem durch ungemein reifes harmonisches Fühlen in vorwiegend akkordischer Struktur und einer entwickelten Chromatik aus. Im Venedig des 16. und 17. Jh. sind deshalb die Keime zur Entwicklung des neuzeitlichen harmonischen Denkens (die Gabriellis, die letzten Werke der venezianischen Periode Monteverdis) zu suchen, das erst in der Chromatik der hochromantischen Epoche seinen Gipfel erreichte. Die Satttheit und klangliche Vielfarbigkeit der Kompositionen der venezianischen Autoren bilden ein würdiges Gegenstück zu den berühmten Meistern des venezianischen Kolorismus in der bildenden Kunst. Im venezianischen Musikschaffen dieser Zeit äußert sich neben dem Sinn für die architektonische Plastik auch das verstärkte Bemühen um den musikdramatischen Ausdruck. Die Betonung der Chromatik und des harmonischen Elements zielte auf Monumentalität und Dramatisierung der gegebenen Textvorlage. Daher wird Venedig zu einem der wichtigsten Entwicklungszentren von Oper und Oratorium (Monteverdi, Cavalli, Cesti, Pallavicini und Legrenzi).

Für unsere Frage ist es wichtig, das harmonische Kolorit und die musikalische Dramatisierung der gegebenen Textvorlage auch in der venezianischen begleiteten Monodie zu verfolgen.¹⁷⁰ Die Betonung des Harmonischen in der Instrumentalbegleitung, also eines koloristischen Elements, und die entwickelte Kunst reicher Modulation und Chromatik – dies sind die hauptsächlichsten Stil- und Ausdruckskomponenten der venezianischen Monodie in der ersten Hälfte des 17. Jh. In Venedig kam es jedoch noch zu einem viel wichtigeren Ereignis von großer Zukunftsbedeutung, nämlich zur Entwicklung der Kantatenform (Marc' Antonio Cesti) aus dem einfachen Typus der begleiteten Vokalmonodie. Mehr als die Voraussetzungen, die Grundlagen selbst zur späteren Barock-

instrumente vom Viola- und Violoncellotypus. Es sind dies besonders die *Viola bastarda*, *da braccio*, *da gamba*, *d'amore*, die *Baßviola da gamba*, die *Altgamba*, die *Lyra da braccio* und *da gamba*, das große *Violoncello* (basso) und *Kontrabässe*. Unter den Zupfinstrumenten entstanden zahlreiche Lautenarten, besonders die *Angelica* und die kleine *Oktavlaute*. Zahlreiche Typen wurden am Ende des 16. Jh. gebaut. Hierzu kann man auch Galileis *Baßgitarre* und Donis *Lyra barberina* rechnen. Den größten Zuwachs hat in dieser Zeit die Familie der Blasinstrumente, und zwar sowohl der Blech-, als auch der Holzinstrumente. Gleich zu Beginn des 17. Jh. entstand eine Gruppe neuer Flötenarten in hohen und tiefen Lagen (die kleine Flöte in g", die Diskantflöten in d" und in c", die Altflöte in g', die Tenorflöte in c', die Bassettflöte in f, die Baßflöte in B und die große Baßflöte in F). In der Partitur von Monteverdis *Orfeo* erscheint im J. 1607 ein kleines Flöthen, *Flautino alla vigesima seconda* genannt. Damals entstand auch eine Menge von Instrumenten der Schalmeyen-Gruppe (die kleine Schalmey, die Diskantschalmey, die Doppelschalmey, die Cornamusa, das Alt-, Bassett-, Baß- und das große Baßbomhart, Rackette u. a.), weiter Kornetten, Zinken und Fagotte (Dulciane). Von den Blasinstrumenten wollen wir wenigstens die folgenden anführen: Clarino, Trombino (Diskant- und Altposaune), Feldtrompeten; schließlich entstehen um das J. 1600 die Tuba maxima und minor (Posaunen). Genauere Angaben über diese Instrumente bringt Curt Sachs in seinem lexikographischen Werk *Reallexikon der Musikinstrumente* (Hildesheim 1964). Siehe auch Curt Sachs, *The history of mus. Instruments* (New York 1949). Zu den italienischen barocken Musikinstrumenten s. F. Caffi, *Storia della musica nella già capella ducale di San Marco in Venezia* (2 B., Venezia 1854–1855) und S. di Giacomo, *I maestri di capella, i musici e gli instrumenti del tesoro di San Genaro nei secoli 17 e 18* (Napoli 1920).

¹⁷⁰ Zur venezianischen Musikschule gehören folgende Monodisten: Lodovico Bellanda, Giovanni Francesco Capello, Benedetto Ferrari, Amadeo Freddi, Eleuterio Guazzi, Biagio Marini, Girolamo Marinoni, Carlo Milanuzzi, Guglielmo Miniscalchi, Claudio Monteverdi, Bartolomeo Mutis, conte di Cesana, Pellegrino Possenti, Giovanni Antonio Riggati und Pier Andrea Ziani.

musik waren in der venezianischen Schule anzutreffen, denn hier liegen die Wurzeln zum Wachstum der zwei größten Formen der Barockmusik: Oper und Oratorium. Das harmonisch-koloristische Element des Barocks fand auch in der oberitalienischen Schule seinen Niederschlag, namentlich in der geistlichen Monodie (Domenico Brunetti, Ercole Porta u. a.).

Es bleibt noch übrig, die römische Musikschule zu besprechen. In der Entwicklung der Barockkunst des 17. Jh. nahm Rom eine führende Position ein. Die ersten großen Formen der Barockkunst entstanden eigentlich in Rom, hier kulminierten ihre Dramatik und leidenschaftliche Pathetik. Rom war in der ersten Hälfte des 17. Jh. eine der wichtigsten europäischen Städte, wo fast alle bedeutenden Barockkünstler lebten und wirkten. Die römischen Meister der Barockkunst waren in der Mehrzahl aus italienischen Provinzen, aber auch aus dem Ausland eingewandert. Beginn und Blüte des römischen Barocks kennzeichnen vor allem zwei Lombarden, Caravaggio und Maderna, ferner Carracci aus Bologna, während die Reifezeit des römischen Barocks Cortona aus Toskana, Bernini aus Neapel, Borromini aus der Lombardei und der Franzose Poussin repräsentieren. In der römischen Malerei, Architektur und Plastik des 17. Jh. äußert sich systematisch das Bemühen um großzügige Formen der Abbildung, belebt durch dramatische Erregung und monumentales Pathos. Die impressionistische Technik in der Malerei, der dekorative Entwurf wie die Neigung zum klassischen Rationalismus charakterisieren das erste Entwicklungsstadium des Barocks in der bildenden Kunst. Aus dieser Synthese entwickelten sich großzügige Werke der italienischen Barockkunst. Ein weiterer bedeutender Zug des römischen Barocks ist die Synthese des dramatischen Elements mit dem idyllischen Lyrismus von pastoralem Charakter. Mit diesen individuellen Zügen gewinnt das süditalienische Barock einen eigenständigen Wert und damit auch große Bedeutung für die Entwicklung. Das Stilgebiet des römischen Barocks reichte bis nach Neapel, wo uns ähnliche ästhetische Voraussetzungen begegnen.

Ungefähr dieselben Stil- und Ausdruckstendenzen finden sich in der römischen Musikschule. In Rom entstand im wahren Sinne des Wortes der Monumentalstil der Barockmusik, denn hier waren alle Voraussetzungen für die Entfaltung von Kantate und Oratorium gegeben. Ähnlich wie sich in der römischen Malerei das Element der dramatischen Mitteilung mit dem lyrischen Idyllismus zu einem Ganzen verband, der Grundlage für die großen, mit dramatischer Spannung erfüllten Kunstwerke, war es in der Musik die Synthese des erregten Rezitativs mit der lyrisch innigen Arie. Aus dieser Vereinigung des Rezitativischen und Ariosen erwuchsen die großen Formen der barocken Vokalkomposition und des Musikdramas.

Auf römischem Boden kam es also zur Verbindung des venezianischen Musikkolorismus mit der rezitativischen melodischen Linearität von Florenz. Das war ein Ereignis von großer geschichtlichen Bedeutung, das dem europäischen Formgefühl einen mächtigen Aufschwung gab und alle Voraussetzungen zur weiteren strukturellen Lösung dieses Problems schuf.

Rom wurde im 16. und 17. Jh. zum Brennpunkt des Schaffens und künstlerischen Lebens von ganz Italien. Die gesamte italienische Bildung richtete sich damals nach Rom. Sogar die selbständigen Kulturgebiete außerhalb Roms zielten in ihren letzten Entwicklungsphasen nach Rom und neigten zum römischen Kunststil. Dasselbe läßt sich von der Entwicklung der italienischen begleiteten Monodie sagen, der mittelitalienischen Florentiner Vokalmusik, die

sich bald der römischen Musikschule zuneigte, um hier neue schöpferische Anregungen zu weiterer Gestaltung zu empfangen.¹⁷¹ Pietro della Valle schrieb im Traktate *Della musica dell'età nostra* auf Seite 252 (zitiert ist die Florentiner Ausgabe a. d. Jahre 1763, die zugleich in Donis *Trattato della musica scenica*, Orig. Ausg. a. d. Jahre 1640, erschien) über das Vordringen der Monodie nach Rom und behauptet, zuerst habe den monodischen Rezitativstil der Komponist Paolo Quagliati (geb. um 1555 in Chioggia bei Venedig, gest. 16. XI. 1628 in Rom) in diese Stadt eingeführt, der 1574 nach Rom kam und hier 1594 als „*nobile di Chiozza*“ die römische Bürgerschaft erhielt. Vom J. 1609 war er Organist bei Santa Maria Maggiore in Rom. Quagliatis Werk steht stilistisch mitten im Entwicklungsprozeß zwischen *prima* und *seconda pratica* (Madrigale aus d. J. 1608). Seine Madrigale aus d. J. 1608 sind für mehrstimmige wie einstimmige Aufführungen mit Begleitung des *basso continuo* „*per sodisfare all'una & all'altra parte*“ geschrieben. Demgegenüber enthält seine Sammlung von Kammerduetten und Sologesängen *La sfera armoniosa* (Roma 1623) von 25 Kompositionen ein Drittel Monodien im Rezitativstil, mit denen er die Monodienformen im römischen Musikgebiet einführte und entwickelte.

Die Behauptung Pietro della Valles scheint freilich kaum objektiv zu sein, weil es hier noch zur Zeit der Tätigkeit Quagliatis eine Gruppe von Komponisten gab, die den Stil der Florentiner Monodie systematisch in das römische Stilgebiet einführten. So machten sich Giovanni Battista Piazza, genannt L'Ongaretto (geb. vor 1600 wahrscheinlich in Rom, gest. in der Mitte des 17. Jh. ebendort), zusammen mit Giovanni Domenico Puliaschi, dem Deutschen Joh. Kapsberger und dem Monodisten Orazio Michi auf entscheidende Art um die Entwicklung der solistischen, vokalen Kammermusik im römischen Milieu verdient.

Die Invasion verschiedener italienischer Kulturen in Rom erfolgte seit den Zeiten des Papstes Leo X. (1513–1521) nie so systematisch und stark als zur Zeit des Pontifikates von Urban VIII. (1623–1644). So ging Giulio Caccini nach Rom, um sich die Ausdrucksfähigkeit seiner ersten Monodien beglaubigen zu lassen, weil es in Rom eine berühmte Sängerschule und daher auch berühmte Solosänger gab. Im Jahr 1592 ging auch Giovanni de' Bardi nach Rom, ebenfalls flüchtete Emilio de Cavalieri in seine römische Heimat und brachte hier (im Jahre 1592) sein berühmtes Werk *Rappresentazione di anima e di corpo* zur Ausführung, das infolge seines expressiven Musikstiles einen wichtigen Meilenstein auf dem Wege zum Oratorienstil Carissimis bildet. Mit Recht wird Cavalieri von Giuseppe Baini bezeichnet als „*un genio grande ed uno dei principali restauratori della musica vocale unita al suono*“.¹⁷² Auch der Dichter Ottavio Rinuccini nahm seinen Weg 1610 nach Rom. Schließlich kommen nach Rom Giacomo Carissimi (1605–1674) und Luigi Rossi

¹⁷¹ Zur römischen Schule rechnen wir nachstehende Monodisten: Antonio Maria Abbatini, Giovanni Francesco Anerio, Vincenzo Bianchi, Giovanni Boschetto-Boschetti, Antonio Cifra, Ottavio Durante, Andrea Falconieri, Girolamo Frescobaldi, Giuseppe Giamberti, Johann Hieronymus Kapsberger, Stefano Landi, Domenico Mazzocchi, Orazio Michi, Giovanni Battista Piazza, Giovanni Domenico Puliaschi, Paolo Quagliati, Luigi Rossi, Felice Sances, Francesco Severi und Gregorio Veneri.

¹⁷² Siehe Giuseppe Baini, *Memorie storicocritiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina* (Roma 1828, 2. B.), auch die deutsche Übersetzung *Über das Leben und die Werke des G. P. da Palestrina*. Nach den Memorie... des G. Baini, von Fr. S. Kandler, hrsg. von R. G. Kiesewetter, Leipzig 1834).

(1598–1653), die mit ihren Werken die Entwicklung der römischen Vokalmusik des 17. Jh. stilistisch durch die begleitete Monodie bestimmt auf den Höhepunkt gebracht haben und so zu den Repräsentanten der römischen Musikschule wurden. Carissimi vervollkommnete die Rezitativformen der Monodie, besonders in Kantate und Oratorium. Die Entwicklungslinie von der Monodie zum Oratorium wurde von Rossi noch verstärkt, wovon z. B. seine formal und stilistisch sehr bedeutende Monodie *Il pianto di Maria Maddalena* auf Worte Marinis Zeugnis ablegt. Die Entstehung des römischen Oratoriums fand durch diesen Entwicklungsprozeß seine logische Begründung. Das Oratorium ist nicht nur in Rom entstanden, sondern hatte hier auch seine eigentliche Heimat, einmal weil Rom der Mittelpunkt des katholischen Kultes war, dann auch weil hier der religiöse Denker und geistige *spiritus rector* und Urheber des Oratoriums Filippo de Neri (1515–1595) lebte und wirkte.

Die römische Musikschule war also der Höhepunkt des vorangegangenen stilistischen Entwicklungsprozesses, der sich in Italien am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh. abspielte. Erst in Rom kamen alle Voraussetzungen des Stiles zur Reife, so daß alle die fruchtbaren Anregungen der *Camerata Fiorentina* musikalisch und formal vollendet werden konnten. Bei näherer Betrachtung des Entwicklungsprozesses von der Entstehung der Monodie bis zur Tätigkeit der römischen Schule in der ersten Hälfte des 17. Jh., sehen wir den kaum zu überschätzenden Wert der italienischen begleiteten Monodie für die Entwicklung der Barockmusik, ihre wertvollen Anregungen für die künftige Entwicklung der europäischen Musik. Daher stellte die Monodie keine bloß bedeutungslose Episode dar, wie man irrtümlich vermutete oder es sogar noch tut, sondern eine Kunst, fähig weiterer formaler Entwicklung.

Zum Schluß dieses Kapitels sei noch einmal betont, daß der europäischen Musik der Neuzeit eine große Stilepoche vorausgeht, die um das Jahr 1580 auf dem Florentiner Boden entstand, sich hier entwickelte und um das Jahr 1630 gipfelte, um sich dann auf venezianischen und römischen Boden, später auch nach Neapel zu verschieben, wo diese große Epoche des italienischen Musikbarocks ausklang. Damit kommen wir schon zu den Anfängen des europäischen Musikklassizismus im 18. Jh.