

Racek, Jan

Textvorlagen der Monodien

In: Racek, Jan. *Stilprobleme der italienischen Monodie : ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 60-81

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119670>

Access Date: 26. 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.

TEXTVORLAGEN DER MONODIEN

Schon im vorhergehenden Kapitel wurde mehrfach betont, welch einen wichtigen Ausdrucksfaktor in der begleiteten italienischen Monodie der Text darstellte und welch tiefgreifenden Einfluß er seiner Inhalts-, Ausdrucks- und Formkomponente nach ausübte. Humanistische Zeitinteressen brachten auch in der Musik geradezu eine philologische Überbewertung der Wortbedeutung. Der Text ist in der frühbarocken Vokalmusik eine vollkommen ebenbürtige Komponente neben der Musik, ja er übertrifft sie sogar durch seine Stimmungskraft, denn er greift durch seine inhaltlichen, baulich-formalen und Ausdruckselemente aktiv in die innere Struktur der Vertonung ein. Er bestimmt nicht nur ihr grundlegendes Ausdrucksvermögen, sondern er formt auch in einzelnen Details ihren tektonischen und gedanklichen Zusammenhang.⁵⁹

Der Text wirkt daher in der Monodie nicht nur tektonisch, sondern er ist auch der Träger des dramatischen Ausdrucks. Je dramatischer daher der Text, desto erregter und dramatisch wirksamer ist die Musik. Die Betonung der inhaltlichen Komponente des Textes ergab sich nicht nur aus dem Bemühen nach Verständlichkeit und klarer logischer Gliederung, sondern war vor allem auch die Folge des expressiven Naturalismus des Barocks. Der Text galt für die Musiksprache des frühbarocken Komponisten auf zweifache Art richtungsweisend: 1. rationalistisch und naturalistisch, d. h. der Komponist ist durch Inhalt und Stoff des Textes beeinflusst, und 2. emotional, d. h. durch Reizwirkungen, die der Text im Innern des Komponisten ausübt, wo sie sich wieder in musikalische Äußerungen verwandeln. Daher begegnen wir in der Monodie, einer rationalistisch-emotionalen Kunst, die vor allem durch den Inhalt der dichterischen Texte und die melodische Linie der Gesangsstimme wirkte, nur sehr selten aber einer Wiederholung bestimmter Textteile. Diese Art der Zerstückelung der Texte in kleinere Gebilde, häufig in der Vokalpolyphonie der Renaissance, war auch eine der Erscheinungen, wogegen die Florentiner Monodisten kämpften, weil diese Art der textlichen Verarbeitung das heftig kritisierte „*laceramento della poesia*“ verursachte und damit ganz natürlich die inhaltliche

⁵⁹ Giovanni Battista Doni beschreibt in seinem *Compendio del trattato de generi e de' modi della musica* (Roma 1635) anschaulich und ausführlich den Einfluß der Textvorlagen auf den Affekt-Ausdruck der Musik auf S. 103: „*Ma quelli che sostengono la parte delle monodie dicono, che la perfezzione della musica consiste nel bello e gratioso cantare e nel fare intendere tutti i sentimenti del poeta senza che le parole si perdino; e non nella pienezza e soavità del concento: il quale più sonora senza fatto si può far con instrumenti artificiali, per essemplio pifferi, che con le voci humane e date poi che nella soavità le monodie restassero al disotto, non è ciò (dicono essi) di tal conseguenza, che la buona intelligenza delle parole non sia molto più essenziale et importante: non essendo il fine della musica il diletto; ma la commotione de gl'affetti*“.

Verständlichkeit der dichterischen Vorlage abschwächte. Man kann aber nicht behaupten, die Monodisten hätten konsequent die Wiederholung bestimmter Textabschnitte aus ihren Kompositionen ausgeschlossen. Im Gegenteil, dort, wo es notwendig war, etwas inhaltlich ganz Konkretes hervorzuheben, oder wo durch die Wiederholung des Textes die Ausdruckskraft der Komposition gesteigert werden sollte, verwandten die Komponisten viel Aufmerksamkeit, ja sogar eine bestimmte Raffinesse darauf, das Prinzip der Wiederholung von Worten oder ganzen Textteilen auszunützen. Der Wiederholung des Textes begegnen wir am häufigsten in Liebesapostrophen, in den Äußerungen sentimentaler Sehnsucht oder bei der Mitteilung eines großen seelischen Schmerzes, kurz dort, wo es sich um eine Affekterregung handelt, die entweder dem Zustand der Freude oder Trauer entspringt.⁶⁰

Die Wiederholung einzelner Teile der Textvorlagen finden wir besonders in Canzonetten oder Arien; hier dient sie vor allem zum musikalischen Ausbau einzelner, geschlossener melodischer Gebilde, wie sie in dieser Gruppe der Monodien regelmäßig erscheinen. Im Madrigal dagegen hat die Wiederholung von Textteilen in der Regel psychologische Bedeutung. Sie steigert die Wirkung einer Komposition nach Ausdruck und Inhalt, betont den Grundgedanken des Textes oder verstärkt die Ausdruckskraft einzelner Worte. So wiederholen sich mit Vorliebe zahlreiche Apostrophen, Ausrufe oder Anreden, besonders dort, wo es notwendig ist, den Stimmungseffekt des Textes zu steigern, womit in der Regel eine bestimmte, sehr wirksame dramatische Abstufung erreicht wird (am häufigsten wiederholen sich Apostrophen wie *ohimè, ahi, ah, misero* u. a.). Es handelt sich da um eine Devise, wenn man diesen Vergleich überhaupt benutzen kann. Diese erhält sich später in der Oper und im Oratorium, besonders in der venetianischen und neapolitanischen Oper in der Form des

⁶⁰ In der Vorrede zur Sammlung der *Partitura de' madrigali* (1647), von Lodovico Cenci, finden wir ein sehr interessantes Dokument über Textprobleme in der Vokalmusik zu Beginn des 17. Jh., besonders über das Prinzip der Wiederholung von Textteilen, Cenci schreibt: „Circa le repetitioni (sopra che alcuni fan gran romore) bisogna avvertire di non farle come usano molti, che repetiranno le medesime parole, modulate con altre note differenti da quelle del sogetto preso da principio, che questo sono quelle repetitioni inutili, spropositate e false: non sono tali però quelle che servono per accompagnamento del sogetto mentre si riscontreranno le sillabe più che si può con la parte del sogetto, ò siano una ò più parti: alcuni ancora repetiranno l'istessa oratione sopra più sogetti differenti e gli ricercheranno commodamente e non s'avvedono, che è sproposito grandissimo, perchè se sono l'istessa parole per necessaria convenienza bisogna che sempre ancor siano le medesime note che vestirono da principio quelle parole' ... Io nondimeno una sol volta nel madrig. 'Voi giuraste costante' sopra le medesime parole, rompete pur morendo', ho fatto tre sogetti: una gl'ho fatti per esprimere l'oratione con quel triplicato rompimento di figure e di moti', che in questo caso, non solo mi pare dannabile, ma mi pare che faccia, l'effetto da me desiderato, non havendo saputo ottenere in altra maniera l'intento mio; ma quando le repetitioni vengono dal' ricercamento delle corde e variatione d'armonia', cioè restringendo il sogetto, o variandolo nell'accompagnamento, ò facendo anco l'istesso passo ma in altre corde', si devono fare necessariamente e sentirle volentieri, perchè quest inventione di fughe e imitationi, cha ricercano repetitioni necessario' nel contrapunto ci è e senza questa la musica non oportarebbe senza dubio diletto alcuno; non dico per questo che le repetitioni si facciano tanto, quanto si trovi variatione d'armonia, ma bisogna pigliare gl'accompagnamenti migliori, lasciando i triviali, e sopra tutto sciogliere oratione a proposito, la repetitione della quale, non solo sia disdicevole, ed odiosa, ma si bene appetibile e grata', che qui consiste il tutto, in imitare, vestire ed esprimere più vivamente, è naturalmente che si può il senso delle parole' con l'inventioni che possono venire dal contraponto, non urtando però in quelle affettationi mimiche, tante puerili e pedantesche.“

zweifachen Beginnes des Ariosoteiles. In der Monodie kommt der Devisentypus in der Form vor, daß gewöhnlich vor den Anfang eines Liedes (*Canzonette, Madrigal* u. a.), später einer Arie, ein Ausrufungswort (*Interjektion*) gesetzt ist, das den psychischen Grundinhalt der Komposition in der konzentriertesten Form zu erfassen sucht. Oft wird ein einziges Empfindungswort zur Devise, zum Lösungswort der Komposition. Die Wiederholung des Empfindungswortes hatte nur den Zweck, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erwecken und zu konzentrieren oder ihn plötzlich in einen bestimmten psychischen Zustand umzustimmen. Zahlreiche Wiederholungen von Ausrufungswörtern (*Interjektionen*) finden wir schon direkt in der Barockpoesie, also nicht erst in der musikalischen Verarbeitung der Texte durch den Komponisten. Diese Interjektionen hängen eng mit der Pathetik und der heftigen Expressivität der Barockpoesie zusammen. Hat doch schon die klassische Rhetorik bestimmte Ausrufungsworte und Ausrufsätze kultiviert. Rhetorische Interjektionen und Fragen bilden das bedeutendste Ausdrucksmaterial der Barockpoesie. In der vertonten Form gehören sie zu den größten technischen Errungenschaften der frühbarocken Vokalmusik, denn sie haben das dramatische Pathos der Musik durch ihre erregte Subjektivität und Gefühlsunmittelbarkeit wesentlich bereichert und haben damit auch eine große Bedeutung für die Entwicklung gewonnen.

Ein anschauliches Beispiel der apostrophischen Intonation finden wir in der handschriftlichen Monodiensammlung Francesco Nigettis (Bologna, Liceo musicale, sign.: G 49):

*Ohimè, quel viso amato,
Ohimè, quei lumi fiammeggianti e belli,
Quei, dorati capelli,
Ond'io vivea, nel pianto mio beato.*

Oder in Caccinis *Le nuove musiche*:

*Deh, dove son fuggiti,
Deh, dove son sparsiti,
Gl'occhi de quali errai,
Io son cener omai . . .*

Die Wiederholung des Textes kann auch auf dramatische Steigerung und leidenschaftliche Erregung hinzielen, wie man aus dem Text, der aus der Sammlung *Madrigali et arie* (1617) von Vincenzo Caccini entnommen ist, belegen kann:

*Arde misera, arde misera il core,
Che da color non si difende o scherme,
Nella sua boccia il verme.
O fatt in di farfalla al bel splendore,
Ne drizza l'ali e quivi trova ardore.*

In diesen erregten Apostrophen und Interjektionen offenbart sich der Einfluß der Rhetorik, in dem am meisten pathetische Erhabenheit und theatrales

Wesen verkörpert war. Darin ist etwas rein Barockes. Die Neigung zu diesem pathetischen Stil und dieser Rhetorik entspricht dem Zeitgeist, besonders dem rhetorischen Deklamationsstil der Jesuiten.

Ein Beispiel dieser Art der pathetischen Wiederholung des Textes, die durch den dramatischen Inhalt des Gedichtes bedingt ist, finden wir in der Sammlung Biagio Marini's *Arie, madrigali et corenti* (1620):

*Tu dormi, ah, ah crudo core,
Tu poi dormir, poi ch'in te dorme amore,
Io piango e le mie voci lacrimose,
A te che sorde sei,
Portano in vano, ohimè, l'aure
Pietose, ah ben i pianti miei,
Può far pietosi venti,
Ma te fà più crudel i miei lamenti.*

Auch am Schlusse wiederholen sich oft genug die letzten Verse des Textes, aber da entscheiden meistens tektonische Rücksichten. Besonders Monteverdi wiederholt recht oft bestimmte Textpassagen, namentlich am Schlusse der Komposition, damit er ihre Struktur formal abrunden kann. Die Wiederholung einzelner Textteile ist aber in der Monodie nicht häufig, und wenn sie vorkommt, dann dient sie immer zur Stärkung der Ausdrucksintensität der Komposition. Dort, wo sie diese Funktion nicht hat, bemerken wir dann die Verwandtschaft mit der Technik des ältern Motettentypus. Die Wiederholung von Textteilen kommt öfter erst zu einer späteren Zeit vor. Besonders in der Mitte des 17. Jh. lockert sich erheblich das Verbot, einzelne Teile der Textvorlagen zu wiederholen. In dieser Zeit finden kaum Wiederholungen von Textabschnitten statt, nicht nur aus Gründen des Affektausdruckes, sondern vor allem aus musikalisch-tektonischen Beweggründen.

In den Texten zu den Monodien erkennen wir eine bewundernswerte Einheit von inhaltlichen Themen und der formalen Baugliederung des Wort- und Musikmaterials. Die Monodisten griffen auch meistens nach den Texten, die ihnen einen Anreiz zur Inspiration und wirksame Erregungen der Affekte boten. Mit Vorliebe vertonten sie Verse, die von reichen Stimmungskontrasten überflossen, damit dann in Verbindung mit der Musik ihre Wirkung desto größer und effektvoller sein konnte.

In den Texten zu den italienischen begleiteten Monodien begegnen wir am häufigsten Gedichten, die auf dem Wechsel von sieben- und elfsilbigen Versen aufgebaut sind. Oft kommen auch Paare von fünf- und sechssilbigen Versen mit verschiedenen eingesetzten Wortakzenten vor. Schon viel seltener begegnen wir wechselnden Paaren von sieben- und sechs-, sieben- und fünf-, fünf- und sechssilbigen Versen.

In der italienischen Poesie finden wir zur Zeit der Entstehung der Monodie in der Regel diese Reimschemata:

- I. a-b-b-a (umarmender Reim),
- II. a-a-b-b-c-c-d-d (paarweiser Reim),
- III. a-a-b-c-c-b (unterbrochener gepaarter Reim),
- IV. a-b-a-b (wechselnder Reim),
- V. a-a-b-c-a-c-d-d (unregelmäßiger Reim).

Am häufigsten kommen umarmende, paarweise und unterbrochene gepaarte Reime vor, besonders in Liedern von Canzonettentypus. Ebenso tritt oft die Verbindung von gepaarten und umarmenden, unterbrochenen gepaarten, wechselnden und paarweisen Reimen auf.

Mit großer Vorliebe werden Gedichte in unregelmäßigen und frei gegliederten Reimen geschrieben, so daß manche von ihnen sogar den Eindruck einer rhetorischen Prosa machen. Stellenweise verschwinden die Verse völlig und die Verssprache geht in eine erregte, mit dichterischen Vergleichen geschmückte Rede über. Diese Art der dichterischen Sprache entsprach der ersten, rezitativ-deklamatorischen Stilepoche der italienischen Monodie. Dem periodisch gegliederten Ariostil der monodischen Liedformen entsprachen wieder metrisch und rhythmisch streng gebaute, zahlenmäßig fest abgegrenzte, gleich lange und regelmäßig gereimte Verse. In diesem Typus erscheinen in der Regel fünf, sieben oder achtsilbige Achtzeiler. Man kann sagen, daß den durchkomponierten Monodien des Madrigaltypus meist formell freiere zugrundeliegen, während Monodien in Strophenform (vom Arioso- oder Canzonettentypus) Vertonungen strenggebauter Verse darstellen. Das können wir schließlich auch sehr anschaulich in der Barockoper verfolgen. Die Arienteile der Opern beruhen auf Texten in strenger Strophenform, die Rezitative dagegen auf freier gebauten Dichtungen.

Die Komponisten der italienischen Monodie folgen, wie wir noch später sehen werden, genau dem Metrum und den Reimschemata der dichterischen Textvorlagen. Dort, wo durch den Text eine musikalische Symmetrie nicht zu erreichen ist, lassen die Monodisten lieber manchmal den Reim unberücksichtigt, damit die Deklamation der Musik darunter nicht zu leiden hat. Am häufigsten begegnen wir dieser Erscheinung in den Kompositionen Claudio Monteverdis.

Beim Studium der italienischen Poesie am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh., die den Kompositionen durch italienischen Monodisten zugrundeliegt, sind wir überrascht, welche unübersehbare Fülle von frischer und vielfältiger dichterischer Phantasie in dieser Poesie ruht. Wenn wir auch oft auf Gedichte von einem hohlen und inhaltlosen Pathos stoßen, finden wir doch in der damaligen italienischen Dichtung Werke von überdurchschnittlicher künstlerischer Qualität und von tiefer Inspiration.⁶¹ Bei der Mehrzahl der

⁶¹ Die Textvorlagen der Monodien sind in der Regel anonym, nur in ganz seltenen Fällen sind auch die Autoren der einzelnen Gedichte angeführt. So erwähnt z. B. Bartolomeo Barbarino in seinen Monodiensammlungen (*Madrigali de diversi autori*, 1606–7; *II. Libri de madrigali*, 1607; *Il quarto libro de madrigali*, 1614; *Canzonette à una e due voci*, 1616) folgende Textautoren: M. A. Angelico, Barbarini, Bertoldi, Pietro Capello, Francesco Contarini, Francesco Corniani, G. B. Fatio, Giovanni Battista Guarini, Gabriello Chiabrera, G. B. Leoni, G. B. Mamiani, Giov. Batt. Marini, Gasparo Murtola, Nobili, Pier Francesco Paoli, Pesarino, Gir. Priuli, Benedetto Ragazzoni, Cesare Rinaldi, Ottavio Rinuccini, Sannazaro, Torquato Tasso, Michele Zagrasmo u. a. Severo Bonini zitiert in seiner Sammlung *Madrigali e canzonette* (1608) als Textautoren wieder: Marino und Talenti. In den *Madrigalen* Francesco Rasis werden die Dichter Agnolo Caponi, Alessandro Guarini, Gabriello Chiabrera, Petrarca, Francesco Rasi, G. B. Strozzi angeführt. Mazzochis *Musiche sacre* bringen Gedichte des bologneser Dichter-Juristen Claudio Achilini, des Anakreontikers Francesco Balducci und G. B. Marinis. In der Monodiensammlung *Diporti di Euterpe* (1659) von Barbara Strozzi lesen wir Gedichte folgender Autoren: Seb. Baldini, Beregani, Corrado, Dolfino, Lepidi, Monesi, Pellicani, Piccoli und Tani. Sehr oft schrieben sich die Komponisten die Texte zu ihren Kompositionen selbst, z. B. Bartolomeo Barbarino (*II. Libro de madrigali*, 1607), Francesco Rasi (*Madri-*

Dichter der italienischen Monodie überrascht uns die Stilreinheit und die vielgestaltige Farbigekeit der bildlichen Vorstellungskraft, die besonders zur Antithese neigt. Neben dramatisch erhabenen Texten lesen wir Gedichte von großer lyrischer Tiefe und Wahrheit in einfacher, ungesuchter dichterischer Sprache. Euphonische Mittel, dazu die reiche Verwendung metaphorischer Vergleiche und gewagter Alliterationen sind ein wichtiger Bestandteil des literarischen Ausdrucks der italienischen Poesie des 17. Jh. Eine naturalistisch plastische Schilderung des Leidens, das entweder aus unerwiderter Liebe zwischen zwei Menschen oder aus den physischen Qualen von Christus entspringt, mischen sich regelmäßig mit lyrischen Ergüssen religiöser Begeisterung. Zu den bemerkenswertesten Erscheinungen der Barockliteratur gehört die ausdrucksvolle Antithese und die reiche Euphonie der Verse. Besonders die Antithese in Stoff und Konzeption bildet in der Barockpoesie einen bedeutenden Ausdrucksfaktor. Antithesen haben hier vor allem den Zweck, die Affektwirkung der Gedichte zu steigern. Die häufigsten Gegensätze sind in der Regel die, welche von den herben und bitteren Freuden, dem süßen Schmerz, dem Haß des Geliebten, Hitze aus Kälte oder umgekehrt u. ä. sprechen. Aus dieser Antithetik entspringt dann der Dynamismus der Barockpoesie, der sich in heftigen Schwankungen von einem Pol zum anderen bewegt.

In der poetischen Diktion der Verse hat sich in einem sehr wesentlichen

gali, 1610 und *Dialoghi*, 1620), Giul. Olivieri (*La turca armoniosa*, 1617), Castaldi (*Primo mazzetto di fiori*, 1623), G. B. Anselmi (*Madrigali del signor Anselmi*, 1624), Giovanni Pasta (*Affetti d'erato*, 1626), Domenico Mazzocchi (*Musiche sacri e morali*, 1640), Loreto Vitorij (*Arie*, 1649), P. M. Orati (*La cantica*, 1652), G. B. Ferrazzi (*Arie*, 1652), Giovanni Battista Fasolo (*Arie*, 1659). Zu den bedeutendsten Autoren, deren Gedichte von den italienischen Monodisten vertont wurden, gehören Gabriello Chiabrera aus Savona (1552–1638) und Giovanbattista Marini (1569–1625). Chiabrera war Meister und Schöpfer der italienischen Lyrik der ersten Hälfte des 17. Jh., der Dichter des Adels und des Militärs, der Autor kleiner lyrischer Lieder von pindarischen Kanzenen, Scherzi und Oden. Besonders schrieb er strophische Kanzonettentexte, die auf der Grundlage antiker (anakreontischer) Vorlagen entstanden. Auch Marini trat als ein dichterisches Genie des 17. Jh. hervor. Er wurde sogar zum Gründer einer Dichterschule, der sog. Marinisten. Seine dichterische Vorstellungskraft war vielgestaltig, sie stützt sich auf eine ungewöhnliche musikalische Begabung und meisterhafte technische Vollkommenheit; alle Formen der Dichtkunst beherrschend, knüpft er an die Poesie Guarinis und Tassos an. Sein Wirken leitet die Zeit des dichterischen Naturalismus ein (*Amorosa visione*), während er technisch und inspiratorisch die pastorale (*L'Adone*) vervollkommnete. Den gedanklichen Grundinhalt in Marinis Gedichten bildet das mythologische und erotische Element voller Freude und Lebensoptimismus. *L'Adone* ist eine Idylle, in das mythologische Milieu eingefügt, ähnlich wie *Euridice* oder *Proserpina*.

Über die Geschichte und die Stilprobleme der italienischen Dichtkunst des 16. und 17. Jh. siehe folgende Arbeiten: A. Civita, *Ottavio Rinuccini e il sorgere del melodramma in Italia* (Mantua 1900), Ferdinando Neri, *Il Chiabrera e la Pleiade francese* (Torino 1920), Alessandro d'Ancona und Orazio Bacci, *Manuale della letteratura italiana* (Vol. III, Firenze 1924), Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* (Bari 1929), derselbe, *Saggi sulla letteratura italiana del seicento* (Bari 1924), derselbe, *Nuovi saggi* (Bari 1931), A. Belloni, *Il seicento* (erschien als bes. Band der großen Geschichte der italienischen Literatur, Milano 1929), Ciro Trabalza – Ettore Alodoli – Pietro Paolo Trompeo, *Esempi di analisi letteraria*. Vol. II. *Da Leon Battista Alberti a Giambattista Vico* (Torino 1927), M. Schild, *Die Musikdramen O. Rinuccinis* (Würzburg 1933). Die innere bauliche und formale Technik der italienischen Poesie des 17. Jh. behandelt auch teilweise die Arbeit R. Muraris, *Ritmica e metrica razionale italiana* (Milano 1900). Die italienische Literaturgeschichte hat bisher keine Arbeit aufzuweisen, die auf wissenschaftlicher Grundlage die speziellen Stilprobleme der frühen italienischen Barockpoesie erschöpfend untersucht und behandelt.

Maß das musikalische Element entwickelt. Dies können wir schon bei Torquato Tasso, besonders aber bei Guarini und Marini aufspüren.⁶² Der Zauberklang der Verse, der Rhythmus und die Melodik sind eines der wichtigsten Gesetze der italienischen Poesie des 17. Jh. Diese Musikalität und rhythmische Gestaltung des Verses bewirken bauliche Aufgliederung und klangliche Farbigkeit der Vokalmusik dieser Stilepoche. Das Wort wird vor allem zum Mittel des Klanges und des Rhythmus.⁶³

In pastoral-idyllischen und naturnahen Themen macht sich sehr oft die Blumensymbolik geltend. In der barocken Dichtkunst finden wir einen großen Reichtum an Symbolen. Namentlich in der geistlichen Dichtkunst kann man geradezu von einer symbolischen Richtung sprechen. Symbolische und emblematische Bilder sind besonders für den katholischen Barock charakteristisch. Elemente barocker Symbolik finden wir zwar schon im Mittelalter, aber erst im Barock gewinnen sie eine neue Ausdrucks- und Stilfunktion. Die Barocksymbolik ist in den einzelnen Gedichten stilistisch nicht so einheitlich wie im Mittelalter. Gebildet wird eine Menge von Nebensymbolen, die hier vor allem ornamental wirken.

Es ist interessant, daß die erotische Vorstellungskraft, die sich in der Barockpoesie so eindringlich zeigt, auch in der Gestalt der erotischen Symbolik in die geistliche barocke Dichtkunst übergang. Sie wird zu einer der Quellen mystischer Erregungen. Zahlreiche erotische Metaphern, die Gefühlsbewegungen, oft ganz lyrischer Natur, umschreiben, tragen in die Texte Elemente der Liebessentimentalität. Das süße Gefühl mystischen Rausches bei der Darstellung von Gefühlsbeziehungen zur Erscheinung Christi entspringt in der Regel dieser latenten erotischen Erregung. Daraus entsteht auch die für diese Poesie so charakteristische Passivität lyrischer Versenkung. Daher begegnen wir in den Texten der Gedichte oft affektiven Seufzern und erregtem Jammer. Die schwärmerische Sehnsucht nach Jesus ist umso gewichtiger, als das Verlangen nach seiner Nähe dringender ist. Die Gestalt Christi pflegt in der Barockpoesie mit dieser fast ausschließlich menschlichen Erotik umgeben zu werden. Daher zeigt sich hier auch so eindringlich der erhöhte Sinnlichkeitskult, die erotische Libido. Man kann sagen, daß sich sehr oft hinter den religiösen oder geistlichen Sujets ganz weltliche Motive verbergen, obwohl sich gewöhnlich im antithetischen Widerspruch Elemente erregter Mystik, voll von bildlicher Vorstellungskraft, mit einer naturalistisch weltlichen Thematik verbinden. Verstärkt drängen weltliche Elemente in die Dichtung ein. Die Vorher-

⁶² So schreibt z. B. Giovanni Battista Doni im *Trattato della musica scenica* (S. 16), daß zur Vertonung am besten kürzere Gedichte geeignet sind, deren gedanklicher Inhalt zwar einfach und leicht verständlich ist, die aber eine großartig klingende dichterische Diktion, klangvolle Verse, voll von Verzierungen und süßer Lieblichkeit, besitzen. („*i versi siano soavi e pieni di fioretti e rime, e come si dice, tutto mele e zucchero*“). Zum Liedschaffen ist am besten die Liebes- und Pastoralpoesie geeignet. Ähnlicher Meinung ist Martin Opitz (*Buch von der deutschen Poeterei*, 1624): „*Die Lyrika oder Getichte, die man zur Music sonderlich gebrauchen kan, erfordern zuerföderst ein freyes lustiges gemüte, und wollen mit schönen sprüchen mund lehren häufig geziehet sein: wieder der andern Carminum gebrauch, da man sonderliche masse wegen der sententze halten muss.*“

⁶³ Francesco de Sanctis schreibt in *Storia della letteratura italiana* (Kapitel XVII): „*I trilli, le cadenze, le variazioni i parallelismi, le simmetrie, le ripigliate, tutt'i congegni della melodia musicale, appariscono già nella poesia. La parola non essendo altro più che musica aveva perduta la sua ragion d'essere, e cesse il campo alla musica e al canto.*“

schaft geistlicher Inhalte weicht der gänzlichen Verweltlichung. Damit war auch die Rückkehr zur Antike ermöglicht, besonders zum antiken pastoralen Idyllismus. Das weltliche Element drang so elementar und ausgiebig in die geistliche Kunst, daß man nicht einmal zwischen weltlicher und geistlicher Kunst unterscheiden kann. Dieser Unterschied ist im ganzen 17. und 18. Jh. verwischt.⁶⁴ Es entwickelt sich der Typus religiöser Erotik, der als eine interessante Synthese von religiöser Ekstase und Erotik auf psycho-pathologischer und physiologischer Grundlage entstand. Die Anregungen zu dieser religiösen Erotik waren ganz naturalistischer Natur.

Wie schon oben gesagt, besingt der barocke Dichter Christus ganz nach weltlicher Art als seine Geliebte. Angelico P a t t o gab im Jahre 1613 sogar eine Monodiensammlung *Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Christo estinto* heraus, in der die einzelnen Kompositionen nacheinander alle Körperteile Christi (Gesicht, Augen, Haare, Mund, Wangen usw.) besingen. Z. B. besingt die Monodie Francesco D o g n a z z i s in dieser Sammlung P a t t a s das Gesicht von Christus derart:

*O, Gesù, dolce foco,
S'io ti rimiro al pallidetto volto,
Ti veggio in cener volto.
Ma s'io ti miro poi dentr'al mio core,
Ti veggio tutto fiam è tutt'ardore.*

Oder der Kapellmeister Amedeo F r e d d i (um 1570–1613) aus Padua komponiert technisch korrekt, ausdrucksmäßig farbig, harmonisch reich, aber wenig persönlich auf den Text über den Mund des Erlösers auf diese Weise:

*Bocca soave e di dolcezza piena,
Benche d'acerbo fele in amarita,
Deh s'in te fosse ancor senso di vita,
Com'in me spira ogn'hor vita di pena.
Ben sentireste ch'io,
Non ti bacci oh mai più, caro duol mio.
Ma che ti baccia sol l'anima mia,
Che per queste mie labra a te s'invia . . .*

⁶⁴ Das weltliche Element in der geistlichen Barockpoesie behandelt Domenico A l a l e o n a ausführlich in der Studie *Le laudi spirituali italiani nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani* (RMI XVI, 15). Er führt z. B. an, daß Giovenale A n c i n a (1545–1604) selbst weltliche Verse der Gedichtsammlung *L'amorosa Ero*, durch einen ganz einfachen Tausch der Personen in einen Text mit geistlichem Sujet überführt. Aus dem verliebt auf Narcis blickenden Ero wurde Petrus und aus Narcis Jesus, der über das Meer schreitet. Selbstverständlich mußte er auch den ursprünglichen Titel der Sammlung ändern; er schrieb deshalb auf das Titelblatt die kuriosen Worte: *L'amorosa Ero fatta spirituale, L'amorosa Ero riformata cioè convertita a Dio*. Gleichzeitig stellt Alaleona fest, daß diese Änderungen nicht aus bloßer Ignoranz oder Mangel an innerer, geistiger Kultur und ohne bestimmte Kriterien vorgenommen wurden. Ancina war sowohl eine hochgebildete Persönlichkeit, Doktor der Philosophie und Medizin, als auch ein bemerkenswerter Kritiker (s. V. D a m i l a n o, *Giovenale Ancina, musicista filippino*, Firenze 1956). Ähnlich war es in der Musik, wo oft Melodien geistlicher Monodien von Volksliedern oder anderen weltlichen Liedern abgeleitet waren. Alaleona zitiert viele überzeugende Beispiele dafür, wie Volkskanzonetten, -villanellen und -arien bewußt in geistliche einstimmige Lieder vertont wurden.

Vielleicht noch charakteristischer für diese Art von Poesie ist das Gedicht über die Haare Christi, in Pattos Sammlung von einem unbekanntem Autor vertont:

*O, già della mia mano,
Bellissimo lavoro,
E di quest'occhi miei caro tesoro,
Chìome già d'oro ed d'horrore strano.
Deh come del mio core,
Siete saete d'immortal dolore.
Sanguigne mie ferite e mi legate,
Tanto più forte, quanto più straciate.*

Wie wir weiter sehen werden, werden in der weltlichen Poesie ganz ähnlich einzelne Körperteile von fiktiven Geliebten besungen und mit Blumen, Frühjahrslüften, Wolken und anderen Naturerscheinungen verglichen. Charakteristisch für diese Zeit ist es, daß in der weltlichen Poesie das Element der lyrischen Erotik vorherrschte, denn die damaligen Dichter waren in überwiegender Maße Lyriker mit einem wesentlich entwickelten Sinn für eine feine und zarte dichterische Zeichnung, von einem geradezu raffiniert sinnlichen Ausdruck. In der Mehrzahl der Texte zu den Monodien herrscht fast vollständig das lyrische Element vor, aber in vielen Fällen stoßen wir doch auf Texte, deren Sprache einen affektiv-dramatischen Ausdruck hat. Diese Affektsprache zeigt sich besonders in Texten der geistlichen Monodien, in denen das Leiden Christi die Quelle dramatischer Gefühlserregungen darstellt. Diese Texte sind in der Regel von Trauer, tiefem und gefühlsechtem tragischem Pathos erfüllt. Hier sind wir schon beim Ursprung der späteren textlichen Vorlagen zum geistlichen Oratorium und zur weltlichen Kantate.

In den Texten der geistlichen italienischen Monodie können wir am besten verfolgen, wie der leidenschaftlich gesteigerte Affektausdruck der dichterischen Sprache hier durch das entflammte Pathos des Barocks bedingt ist, in dessen Sinne nicht nur der damalige Dichter, sondern auch der Barockmaler, Bildhauer und Architekt schufen. Aber auch hier drang das bukolisch-pastorale Element ein, namentlich in die lyrischen Kontemplationen aus der Kindheit Jesu, während seine leiblichen und seelischen Leiden mit echter barocker Pathetik und dramatischer Erregung geschildert wurden.

Die dramatischen Tendenzen der italienischen Musik des 17. Jh. fanden ihren Nährboden in den Motiven der erotischen Lyrik. Schon die Titel einzelner Sammlungen (z. B. *amorosi concetti, amorosi respiri, amorosi ardori, amorosi bataglie, affetti amorosi, le stravaganze d'amore, frutti d'amore* u. a.) zeugen von dieser Art dichterischer Lyrik. Den erotischen Charakter der Monodien aus dieser Zeit hat am besten der Zensor und Inquisitor in Florenz, Fra Francesco Tibaldi Fiorentino da Minori Conventuali, erfaßt, der über Caccinis *Le nuove musiche* äußerte, ihre Gedichte und Musik bewegten sich „*in materia d'amor mondano*“.

Die Liebeslyrik dieser Gedichte ist sentimental, von Gefühlen durchsetzt, voll von Liebeuseufzern und Schmerz. Der Barockdichter bemüht sich unmittelbar um künstlerische Objektivierung des Schmerzes. Ständig wiederholt sich das Motiv des Mitleids mit den leidenden Verliebten, deren Schmerz meist unerwidelter Liebe entspringt. Das Element der Gefühlserregung führt dann zur Sentimentalität, die noch durch eine pessimistische Welt- und Lebens-

anschauung verstärkt wird. Pessimismus gehört zu den wichtigsten Keimen der Barockpoesie. Er entspringt der barocken Pathetik, die wieder aus den inneren seelischen Prozessen des Leidens und der Selbstquälerei erwächst. Damit hängt die sinnliche Erregung, Leidenschaft und Sehnsucht nach großen und erschütternden Sensationen zusammen. Zu dieser aufgepeitschten Sinnlichkeit gelangt der Barockdichter durch überreizte erotische Vorstellungskraft, die manchmal geradezu physiologisch betont ist. Bemüht sich doch der Barockdichter, den Leser in einen Zustand der Gefühlserregung zu bringen, und führt daher alle Abstraktionen in anschauliche, gegenständliche Bilder über, damit die ästhetische Wirkung und das Erlebnis möglichst konkret sein sollen. Ein ständiger Kampf, oder eine Oszillierung zwischen Wirklichem und Unwirklichem: diesem Gegensatz entspringt letzten Endes der Dynamismus der Barockkunst.

Man kann sagen, daß die psychische Veranlagung (Konstitution) des italienischen Barockmenschen zu Sentimentalität und zur tragisch überspitzten Auffassung der Erlebnisse neigte. Dies läßt sich in der italienischen Kunst von den ältesten Zeiten bis sogar zur Gegenwart verfolgen. Dem italienischen Naturell ist geradezu die Sehnsucht nach großen und erschütternden Emotionen und Sensationen, nach starken äußeren Gefühlsreizen, nach ständiger Erregung und Gefühlsspannung angeboren. Diese Eigenschaft der italienischen Natur konnte sich am besten in der Musik und Poesie, besonders aber in der gegenseitigen Verbindung dieser beiden Künste geltend machen. Die tragische Sentimentalität und die sinnliche Leidenschaft der italienischen Melodik hat hier ihren Ursprung. In den Texten der einstimmigen Liebesmadrigale finden wir geradezu typische Beispiele tragischer Sentimentalität, die bis zu einem gewissen Grade noch bis vor kurzem die Sprache der italienischen Vokalmusik und der Oper (Puccini!) beherrschte — ein untrügliches Zeugnis dafür, wie diese Eigenschaft Begleiterscheinung und Kennzeichen der italienischen Natur und des italienischen Temperaments ist.

Diese Beschaffenheit der frühen Barockpoesie läßt die Ursprungselemente der späteren *Lamenti* erkennen, die sich in bestimmter schematisierter Gestalt sogar bis in die späteren italienischen Opern großer Beliebtheit erfreuten. Die Ursprungselemente der italienischen *Lamenti* könnten wir schon in den mittelalterlichen *Plancti* (*Planctus Mariae*) und in den Lamentationen (besonders des Jeremias) verfolgen. Diese gelangen in einer erheblich verschiedenen, aber im Kern doch adäquaten Form in die Barockmusik und erhalten sich bis weit in das 17. Jh. als eines der typischen Gebilden dieses Musikstiles und dieser Stilepoche. Zu Beginn des 17. Jh. schuf Claudio Monteverdi in seinem *Lamento d'Arianna* aus dem Jahre 1608 eines der typischsten *Lamenti*. Auf ihn wirkte zweifellos in dieser Richtung Luca Marenzio mit seinen Madrigalen, namentlich mit seinen Abschiedsgesängen, die als tragisch-elegische Klageszenen geschrieben sind.⁶⁵ Der Lamentotypus, wie wir ihn in Monteverdis *Arianna* finden, ging auch in die italienische Monodie über (z. B. Severo Bonini, *Lamento d'Arianna* aus dem Jahre 1613 oder Francesco Costa, *Pianto d'Arianna* aus dem Jahre 1626 u. a.). Die Komponisten des 17. Jh. haben mit großer Vorliebe Lamentothemen vertont, sodaß sie bald zur Grundlage für

⁶⁵ Hans Engel geht in der Studie *Marenzios Madrigale* (ZfMw XVII, 257–288) näher auf dieses Problem ein. Theodor Kroyer führt in der Studie *Dialog und Echo in der alten Chormusik* (JP 1909, 32) ein genaues Verzeichnis der Kompositionen aus der ersten Hälfte des 17. Jh. an, in denen die Lamentoform erscheint.

ähnliche Lamentitexte wurden, die sich in der italienischen einstimmigen Vokalmusik verbreiteten. Ein interessantes Beispiel eines Lamento, als einzige dramatische Szene entworfen, finden wir in der Monodiensammlung Biagio Marinis unter dem Titel *Le lagrime d'Erminia* (1623). Auch Antonio Maria Abbatini schrieb in *Il pianto di Rodomonte* (1633) einen ungewöhnlichen Lamentotypus.⁶⁶ Ein weiteres anschauliches Beispiel eines Lamento ist in der Sammlung Antonio Cifras *Li diversi scherzi* aus dem Jahre 1613 enthalten:

*Movetevi a pietà del mio tormento
E dov' il pianto e' l' sospirar non giunge
Deh, portate voi lunge,
Portat' aure benigna il mio lamento.*

Oder in der Sammlung *L'Euterpe* (1606) Domenico Brunettis:

*Crudel così dileggi il mio tormento,
Ch'ove del mio gran piante il suon ti giunge,
Ta' l' rimbombi da lunge,
Fatta un echo di schermo al mio lamento.*

Aus der Atmosphäre der gefühlserregten Lamenti entwickelte sich auch das dramatische Element der Monodien, das vielfach durch den leidenschaftlichen Barockausdruck der dichterischen Sprache der Texte bedingt ist. Hier können wir wieder die Quellen des dramatischen Ausdrucks der späteren Barockoper verfolgen und uns aufs neue überzeugen, welche große Bedeutung die Monodie für die Entwicklung der dramatischen Formen der Barockmusik hatte.

Zu einem einzigen Stimmungsganzen verschmelzen in den Lamenti oft die dramatisch erregten Klagen mit der Anrufung der Natur, die durch ihre wohlthuende Ruhe den Schmerz mildern und die Trübsal des verlassenem Liebhabers oder der Geliebten anhören soll. Ein anschauliches Beispiel dieser Art eines Lamentotextes findet sich in der Sammlung *Affetti amorosi* von Giovanni Stefani (1618):

*O campagne e selve ombrose,
Fresche valli e rive erbose,
Piagge amene e colli amati,
Monti alpestri e verdi prati,
Fiumi e fonti ch'ascoltate
Miei lamenti, per pietate,
Fate fè del mio dolore,
A colei che m'arde il core.*

Ganz dem inhaltlichen und formalen Lamentotypus nähern sich zahlreiche Szenen, in denen der Liebhaber von der Geliebten Abschied nimmt; sie erscheinen in der italienischen Poesie der ersten Hälfte des 17. Jh. in unerschöpflicher Menge. Wenigstens einige typische Beispiele seien angeführt.

⁶⁶ Siehe Francesco Coradini, *A. M. Abbatini, Gio. Apolloni, Lodovico Cenci* (Arezzo 1922).

Ein verlassenes Mädchen verabschiedet sich mit zahlreichen erregten Apostrophen von ihrem Geliebten:

*Crudel, tu voi partire?
Non me'l negar, ch'io'l so.
Ahi dolor, ahi martire,
Martir ond'io morro.*

*

*Perfide e lusinghiero,
Dove rivolgi'l piè?
No, no, non sia mai vero,
Ch'ardesti unqua per me.*

In Caccinis *Le nuove musiche* finden wir diese Beispiele:

*Amor, io parto, e sento nel partire,
Al penar, al morire,
Ch'io parte da colei ch'è la mia vita,
Se ben ella gioisce
Quand il mio cor languisce.
O, durezza incredibil è infinita.
D'anima che il suo core
Può restar morte e non sentir dolore!
Ben mi trafigge Amore
L'aspra mia pena, il mio dolor pungente,
Ma più mi duol'il duol che'ella non sente.*

*

*Io parto, occhi sereni,
Fra cotanto martir non mi negate
Un guardo, non d'amor, ma di pietate*

*

*Addio risi, addio gioie,
Addio candidi giorni e felici ore,
Restate seco in compagnia d'amore.*

Carlo Milanuzzi hat in seiner Sammlung *Primo scherzo delle ariose vaghezze* (1622) einen Text mit der Aufschrift *Partenza dura*:

*E pur partir
Dovrò da te,
Lidia che sè,
Mia vita e'l cor.
Senza morir?
Ahi dolor,
Ma come lasso,
Mavrò'l mio passo,
Se solda te,
Ha spirto, e moto il piè!*

In der Monodiensammlung *Il secondo libro de madrigali* (1625) von Alessandro Capice lesen wir diesen Text:

*Voi dite di partire,
Io dico di morire,
Dunque voi partirete,
E d'amarmi vorrete,
Ah se fate partita,
Amate la mia morte,
E non la vita.*

Schmerz, Depression, Angst und Not enttäuschter oder abschiednehmender Liebender bilden nach Inhalt und Ausdruck den eigentlichen Kern der erotischen Dichtungen der italienischen Monodie. Texte mit dramatischen Akzenten erscheinen hauptsächlich in durchkomponierten Madrigalen.

Oft pflegt man Tod und Liebe zu identifizieren. Der Liebestod ist ein sehr beliebtes und verbreitetes Motiv in den Texten der italienischen Monodie. Äußerungen der Hoffnung, des Glaubens, des trostlosen Schmerzes, Anrufung des Todes, der Leid und Jammer unerwidelter Liebe beendet, toben sich in den Gedichtsstrophen der Monodien elementar aus. Einen typisch affektiv erregten Text finden wir in den Madrigalen von Filippo Vitali, einem der ersten Komponisten der italienischen Monodie, hauptsächlich in seiner Monodie *Lettera amorosa in genere rappresentativo* (1629). Es ist dies ein sehr belehrendes Beispiel der rezitativischen Monodie des florentiner Stiles und zugleich ein Beispiel einer sich steigernden und dramatisch sehr wirksamen affektiven Sprache:

Misero e pur convien, occhi crudeli, che per vostra inconstanza al varco giunto d'angosciosa morte in questa mesta carta del innocente cor fede vivaci io tenti, o fier tormento, con estremi caratteri e mortali come detta il dolore scoprire l'aspro martir egro d'amore. O, Clorinda, inconstante questo vergato foglio e di tua infedeltà misero esempio e del più fido amante messagiere dolente, lagrimoso oratore ch'inviasse ad altrui alma costante. Questa ch'in fiera guisa in lettere distinte marchie rimiri in questa carta asper se. O, Clorinda, inconstante sono animate fede, sono stille di sangue, che con la penna ogn'hor verso il cor mio. Queste sillabe immense, questi punti infiniti, che sotto forma d'infelice inchiostro si scorgono tremanti, si leggono dolenti, sono spirti mortali, sono ardori crudeli, che dal più vivo interno delle viscere sue manda il mio petto.

Es handelt sich hier um einen einheitlichen, erregten monologischen Fluß einer Affektsprache, die an barocke (jesuitische) rednerische Apostrophen erinnert, voll von überraschenden Erregungen, dramatischen Akzenten und Rednerpathos.⁶⁷

Neben diesem dunklen Gefühlsgehalt der *Lamenti* und der Abschiedsgedichte begegnen wir in der lyrischen Poesie des italienischen literarischen

⁶⁷ Einen ähnlichen Text vertonte Claudio Monteverdi in der Monodie *Se i languidi miei sguardi* (*Lettera amorosa a voce sola in genere rappresentativo*). *Settimo libro de madrigali* (Venezia 1641). Siehe Malipiero, B. VII, 160.

Barock auch Gedichten voll vitaler Leidenschaft, die die Schönheit des Mädchenkörpers besingen. So z. B. schildert ein Dichter den Reiz der Haare eines jungen Mädchens:

*Capelli d'oro
D'amor tesoro
Voi mi legate,
Voi m'allacciate,
Deh non stringete.
Tanto la rete,
Perch'io mi moro,
Capelli d'oro.*

Oder anderswo bilden die Augen den Gegenstand der dichterischen Beschreibung:

*O, leggiadri occhi belli, occhi miei cari,
Vivi raggi del ciel sereni e chiari,
Poichè tanto bramate,
Di vedermi languire,
Di vedermi morire,
Occhi belli ch'adoro,
Mirate che moro.*

(Giovanni Stefani, *Affetti amorosi*, 1618.)

Die Liebeslyrik und der einheitliche Inhalt der Texte des 17. Jh. erzwangen auch bestimmte stereotype Wendungen, die sogar in bestimmten Fällen zu einer Art poetischer Manier wurden. Wir stoßen ständig auf sentimentale Seufzer und schmerzliche Apostrophen, wie: *io moro* oder *moriro*, und dieser grundlegende Stimmungscharakter verleiht fast allen Monodien des 17. Jh. einen besonderen sentimentalischen Ausdruck. Ich führe einige Beispiele an:

*Sei tu cor mio che vai gridando,
Io moro, io son mira la piaga,
Se di tal vista, la tua vista è vaga.
Dimmi chi t'ha ferito e chi te scaccia.
Ahi chi m'uccide vuol ch'io mora e taccia.*

(Pietro Pace, *Il primo libro de madrigali*, 1613.)

Vielleicht ein noch anschaulicheres, ähnliches Beispiel hat Caccini in *Le nuove musiche*:

*Dovrò dunque morire?
Pria che di nuovo io miri,
Voi bramata cagion dei miei martiri?
Mio perduto tesoro,
Non potrò dirvi, pria ch'io mora, io moro?
O miseria inaudita,
Non poter dir a voi: moro, mia vita.*

Wie schon erwähnt, waren die Texte der italienischen Monodien des 17. Jh. sehr oft außerordentlich schematisch, denn in ihnen zeigen sich zahlreiche

loci communes; dies trifft auf die gesamte damalige italienische dichterische Produktion zu. Dafür zeugt das folgende Zitat, das im Grunde genommen nur eine Abwandlung des vorhergehenden darstellt:

*Dovrò dunque partire,
Pria che sospirar poss'io,
Con le lagrime mie,
Il dolor mio.*

(Giovanni Domenico PuliaSCI, *Gemma musicale*, 1618.)

In diesem Genre der italienischen Poesie wiederholten sich stereotyp nicht nur bestimmte eingewurzelte Phrasen oder Wendungen, sondern oft auch ganze gedankliche Themen und dichterische Bilder. Es handelt sich hier, ähnlich wie in der Musik, um eine bestimmte, fixierte Art des dichterischen Denkens, das der Mehrzahl der Dichter dieses Jh. gemeinsam ist. Diesen *loci communes* begegnen wir am häufigsten in Abschiedsszenen (*amor io parto, crudel tu voi partire?* u. a.), in den *Lamenti*, und wie wir noch später sehen werden, auch in der pastoral-bukolischen Poesie. Manchmal läßt sich allerdings sehr schwer feststellen, ob es sich hier um einen bloßen *locus communis* oder um ein Plagiat handelt. Besonders in der Liebes- und Pastoralryk finden wir eine solche Menge gemeinsamer Stellen und stereotyper Wortwendungen, daß wir hier mit größter Wahrscheinlichkeit von einer Art dichterischer Manier sprechen können; deutlich zeigt sich dies vor allem im dichterischen Schaffen des literarischen Kreises *Arcadia*.⁶⁸

In der erotischen Lyrik der italienischen Poesie sind auch die köstlichsten Äußerungen des italienischen dichterischen Schaffens überhaupt enthalten. Findet man hier doch sehr oft Gedichte von einer außergewöhnlichen, ursprünglichen Inspiration und einer persönlichen, schöpferischen Potenz. Beachten wir z. B. die große, ausdrucksvolle und dichterische Tragkraft des herrlichen Sechszehlers aus Caccinis *Le nuove musiche*:

*Di notturno e casto velo,
La mia Lidia il sen copria.
Ma la luna in mezzo il cielo
Dolcemente il sen m'apria,
Ch'a mirar si bel tesoro,
Lampeggiò di fiamme d'oro.*

⁶⁸ Domenico Alaleona macht auf den Gebrauch des „*locus communis*“ in der italienischen Poesie des 17. Jh. aufmerksam (*Le laudi spirituali italiane*, 1–54). Nach seiner Ansicht bildeten sich diese „*loci communes*“ oft sehr einfach durch bloßen Worttausch, obwohl sich Inhalt, Form und Ausdruck des Verses fast nicht änderten. Alaleona schreibt auf Seite 15 seiner Arbeit: „*La vaghissima canzonetta „La pastorella si leva per tempo' diventa „Lo fraticello si leva per tempo' o „La verginella (monaca s'intende) si leva per tempo?“, „La violetta, ch'in su l'erbetta; „La Maddalena di doglia piena“; e così via.*“ Es ist offensichtlich, daß es sich hier mehr um Plagiate als um „*loci communes*“ handelt. Sehr interessantes und umfangreiches Material zum Studium dieser „*loci communes*“ in der italienischen Poesie des 17. Jh. bringt die Arbeit Enrico Celanis, *Canzoni musicate del secolo XVII* (RMI XII, 109–150). Celani zitiert eine große Anzahl alphabetisch zusammengestellter Textbeginne, die in ihrer Auswahl ein unschätzbbares Vergleichsmaterial darstellen.

Das Element des schon öfter erwähnten dramatischen Pathos ist am stärksten in den Textvorlagen der Madrigale ausgeprägt, dagegen zeigen die Texte in den formell geschlosseneren *Canzonetten* und *Arien* in Strophenform nach Inhalt und Ausdruck einen ganz abweichenden Charakter. Schon deswegen, weil dies in der Mehrzahl kleine freudige und optimistische Liedformen waren, die aus der italienischen volkstümlichen Mundart und volkstümlichen Melodien entstanden, mußten auch die Texte zu dieser Art von Kompositionen eine ganz andere Grundlage haben. In den *Canzonetten* und *Arien* sind in der Regel Texte von hellen und freudig-launigen Stimmungen, ebenfalls zum großen Teil erotischen Inhaltes, vertont. Sie sind aber vielleicht nicht nur eine Äußerung von subjektiven, seelischen Zuständen und von dramatisch ausgedrücktem Schmerz, sondern ein spontaner Ausdruck freudiger Natureindrücke mit bukolisch-idyllischem Einschlag. Sehr oft wird in diesen Gedichten die frohe Jugend mit den Naturstimmungen und Bildern des Frühlings verglichen. Erotische Motive mischen sich mit solchen der Natur in ein einziges Ganzes von großer Ausdruckskraft. Ausgiebig macht sich auch die Blumensymbolik geltend, die im stofflichen Inhalt der barocken Dichtkunst eine große Bedeutung hatte. Zweifellos sind Themen aus der Natur für die Barockdichtkunst des 17. Jh. sehr charakteristisch. Hat doch das Barock auf die Naturelemente in fast allen künstlerischen Äußerungen besonderen Wert gelegt. So z. B. pflegt die Barockmalerei mit großer Vorliebe Genreszenen, versetzt ins Naturmilieu, oder sie widmet sich zart durchgearbeiteten Blumenstillleben. Ohne einen Ausblick in die Natur ist das Barockbild fast undenkbar.

In der Monodiensammlung, die im Jahre 1627 Pietro B u c c h i a n t i unter dem Titel *Arie, scherzi e madrigali* veröffentlicht hat, befindet sich ein besonders interessantes Beispiel eines Canzonettentextes, in dem sich erotische Elemente mit Naturmotiven vereinen:

*Vestono i colli,
L'herbette molli,
Nel vago april,
Desta il tuo core,
Desio d'amore,
Filli gentil.*

*Il mio dolor.
Apron le foglie,
Cangion le spoglie,
Le piante e i fior,
Apri il tuo petto,
Cangia diletto,*

*Deh se nel mondo,
Lieto e giocondo,
Sol regna amor,
Filli mia bella,
Non sij rubella,
Dammi il tuo cor.*

Die Synthese von Naturelementen mit erotischen Motiven war in dieser Zeit deswegen so beliebt, weil sich hier vielgestaltige Möglichkeiten zu wirksamen Vergleichen und Antithesen zwischen Liebe und Natur boten. Eines dieser vergleichenden Gedichte vertonte der neapolitanische Komponist Andrea F a l c o n i e r i (*Libro primo di villanelle*, 1616):

*Così la viva rosa,
Che nel candor di bella guancia splende,
Con la vaghezza sua l'anima accende;*

*Ma se manca il ben sangue
Del porporato fiore, o come langue;
Deh sempre il candor vago
Discopra amor nel tuo gentil vermiglio,
Restand'io pago in mirar rosa e giglio.*

In den kleinen lyrischen Liedern, namentlich in *Canzonetten* und *Villanellen*, sind Texte mit ausschließlich der Natur entnommenen Themen vertont, in denen die objektive Beschreibung der Naturschönheiten mit der symbolischen Erklärung der Naturerscheinungen abwechselt. In der frühbarocken italienischen Poesie schaffen die Dichter wirksame Naturbilder, die mit einer geradezu atmosphärischen und klimatischen Anschaulichkeit erfüllt sind. So finden wir in der Monodiensammlung *Li diversi scherzi* (1615) Antonio Cifras einen Text, der durch reine Naturimpressionen bedingt war:

*La violetta,
Ch'in su l'herbetta,
Apre al mattino vella,
Di non è cosa,
Tutta odorosa,
Tutta leggiadra e bella.*

Auch Andrea Falconieri hat in der Sammlung *Libro primo di villanelle* (1616) ein interessantes Beispiel eines villanellenartigen Textes mit einem Naturmotiv:

*Cara è la rosa e vaga,
Pur se in giardin,
Dov'ella è posta e sola,
Con la bellezza sua,
L'occhio men paga.
Ma se misto è con quella
Il candidetto giglio, o come è bella.*

Auch in diesen Liedchen ist die dichterische Sprache bezüglich ihres Ausdrucks auf einige Gedankenkreise, technische Wendungen und dichterische Bilder beschränkt, die derselben Inspirationsquelle entspringen und von einigen ausdrucksvollen Mustern der großen schöpferischen Erscheinungen der italienischen Poesie des 17. Jh. abgeleitet sind. Als Muster dienten da vor allem kleine lyrische Gedichte Chiabreras, deren mehr oder weniger dichterisch und künstlerisch wertvolle Varianten wir in der italienischen lyrischen Produktion der ersten Hälfte des 17. Jh. finden. Vergleichen wir etwa die dichterische Diktion des folgenden Gedichtes Chiabreras aus dem Jahre 1578 mit Beispielen, die oben zitiert wurden, so erkennen wir sofort, wie die Struktur des Gedichtes und auch ihre Wortwendungen in die Poesie von Chiabreras Nachfolgern übergingen und wie sie zum Gemeingut der italienischen Poesie des 17. Jh. wurden:

*Se bel rio, se bell'auretta,
Tra l'erbetta,
Sul mattin mormorando erra,*

*Se di fiori un praticello
Si fa bello,
No diciam, ride la terra.*

Aber auch unter diesen Gedichten vom Canzonettentypus finden wir Äußerungen dauernden künstlerischen Wertes, wie auch einer nicht alltäglichen dichterischen Inspiration. Die Einfachheit der dichterischen Sprache, die lyrische Vertiefung, das echte Gefühl in seiner unmittelbaren Beziehung zur Natur, stempeln diese Texte zu bemerkenswert künstlerischen Schöpfungen. Von dem tiefen dichterischen Gehalt dieser Texte mit Naturthemen überzeugt uns ein kurzes Beispiel, diesmal wieder aus *Bucchiantis* Sammlung:

*Hor che la nott'ombrosa,
Il ciel imbruna,
Su l'arenose sponde,
Di queste lucid'onde,
A voi stelle,
Sol cantet'et alla luna.*

Die damaligen Dichter studierten sehr genau die antike Poesie, weil das 17. Jh. mit Vorliebe zu antiken Themen neigte, wenn es diese auch im Sinne der barocken Auffassung völlig umwertete. Schon in der Renaissance machte sich in wesentlichem Maße der Einfluß der antiken Poesie, besonders die Tibulls und Vergils, geltend. Das stellen wir z. B. anschaulich in den Eklogen und lyrischen Gedichten von *Sannazaro* fest, die zwar das Volksleben darstellen, aber in einer völlig idyllischen Auffassung. Besonders in *Sannazaros Arcadia* zeigt sich der Einfluß von Form und Gedankeninhalt des antiken pastoralen Idyllismus. Von hier kann man dann dem bedeutenden Einfluß der antiken Poesie auf die italienische Dichtkunst des 16. und 17. Jh. auf die Spur kommen. Die *Arcadia* hatte einen entscheidenden Einfluß durch ihre visuell-farbige und pathetische Konzeption.

Im 17. Jh. bemerken wir fast in ganz Europa, vor allem aber in Italien, daß der Barockstil nicht einheitlich ist, denn es zeigen sich in ihm zwei bedeutende Tendenzen: 1. eine spezifisch barocke und 2. eine klassische.⁶⁹ Die klassische Tendenz ist konservativ, entspringt den künstlerischen Idealen der Antike und der künstlerischen Tradition der Renaissance, obwohl sie sich vom Barockeinfluß nicht emanzipieren kann. Der Barockeinfluß dominiert allerdings absolut in der Poesie des 17. Jh. Von den antiken Dichtern waren am meisten die bukolischen Dichter wie Vergil, Ovid und Horaz beliebt, denn

⁶⁹ Auch *Max Dvořák* findet in seiner Arbeit *Über Greco und den Manierismus* (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, 266) in der Barockzeit zwei wichtige ideelle Komponenten, wenn auch von einem anderen Standpunkt aus betrachtet. Nach *Dvořák* ist die erste Komponente realistisch und induktiv. Diese Komponente finden wir auch bei *Rabelais*, *Brueghel*, *Callot*, *Shakespeare* und *Grimmelshausen*. Die zweite ist wiederum deduktiv. Ihre Quelle sieht *Dvořák* in Gefühlen und seelischen Erregungen. Das Zentrum dieser Ideenrichtung der Barockkultur sind nach *Dvořáks* Meinung die katholischen Länder, besonders Frankreich und Spanien. Den Ideengehalt der deduktiven Komponente bildeten geistige Meditationen, die Erhebung der Sinne zu Gott (*Fr. v. Sales*) und Äußerungen psychologisierender Kontemplation.

ihre lyrischen Gedichte sind von gleichem Gedankeninhalt und Ausdruck erfüllt, den die Dichter des italienischen Frühbarocks suchten und um den sie sich bemühten. Aus der antiken Dichtung ging jedoch in die Barockpoesie nicht die monumentale, tragisch-dramatische Linie, sondern die Kleinmalerei der bukolisch-pastoralen Naturbeschreibungen über. Das pastorale Element war eines der beliebtesten Motive der Barockpoesie, so daß wir in den Texten zur italienischen Monodie am häufigsten den Einfluß idyllisch-pastoraler Elemente finden, der bisher indirekt aus der antiken Poesie gelangte, denn dieser Art von Gedichten dienten vor allem Tasso's *Aminta* (1573) und Guarini's *Pastor fido* (1580–82) als Muster.⁷⁰ Es wirkten hier auch zweifellos humanistische und Renaissanceeinflüsse mit und daher erklären wir uns auch, warum die Barockdichter sich zur antiken Thematik wandten, besonders zu den Quellen des vergilischen Idyllismus und Bukolismus. In vielen Fällen handelt es sich hier sogar um eine epigonenhafte Nachahmung. Die Barockdichter übernehmen aber auch direkt aus der antiken Poesie oft ganze Stimmungsbilder und Szenen der Handlung, oft mit wörtlicher Anführung der handelnden Personen. In diesen lyrischen Pastoralen treten Hirten, Hirtinnen und Nymphen unter denselben Namen wie in der antiken bukolischen Poesie auf. Es sind dies in der Regel: *Amarilli, Clori, Eminto, Eurilla, Filli, Florinda, Jole, Licori, Lilla, Milla, Tirinto, Tirreno, Tirsi, Tityrus* u. a. Mit diesem pastoral-idyllischen Element geht oft Hand in Hand der Einfluß der Volkspoesie, der sich in absichtlich rustikal-naiver Diktion und Liedform des ganzen Gedichtaufbaues zeigt. Daher finden wir auch am häufigsten in den strophischen Canzonetten und Villanellen bukolisch-idyllische Elemente. Aber die Pastoraldichtungen der Antike und Renaissance unterscheiden sich von denen des Barocks, und zwar durch ihre ausschließlich optimistische Verklärtheit. Demgegenüber hat die Barockpastorale immer einen sentimentalischen Schluß, der den erotischen Konflikten entspringt.

Die pastoral-lyrischen Verse der italienischen Monodie sind in der Mehrzahl sehr einfach im Ausdruck und unmittelbar in ihrem Stimmungs- und Gefühlsinhalt. Daher paßten sie sehr gut zur einfachen Form der Monodien vom Canzonettentypus. Sie sprudeln von solcher lebendiger dichterischer Erfindungsgabe, daß sie nicht nur die damaligen Komponisten bezauberten, sondern, alle Anhänger der italienischen *Arcadia* inspirierten. Ihre frische Erfindung wurzelt vor allem darin, daß sie noch nicht von dem übersüßten Manierismus der *Arcadia* berührt sind. Sie knüpfen eher an die einfache Sprache der kleinen *Pastoralen* und *Villanellen* des 16. Jh. an, wie wir uns davon z. B. an einem Liedchen aus der Sammlung *Strali d'amore* (1618) Giovanni Boschetto-Boschettis überzeugen:⁷¹

⁷⁰ Siehe B. Pennachietti, *Le Pastoral del Tasso e del Guarini e la prima maniera di P. Metastasio* (L'influsso del Tasso, del Guarini e del Marino sui melodrammi di P. Metastasio. Studi di letteratura italiana XI, Roma 1915, 175 ff.), Arnold Hartmann, *B. Guarini and il Pastor fido* (MQ XXXIX, 1953, 415 ff.) und Anna Amalia Albert, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama* (Lippstadt 1954).

⁷¹ *Strali d'amore* Boschetto-Boschettis bilden fünf Intermedien, die szenisch die Liebesgeschichte zwischen Venus und Mars darbieten. Vulkanus fängt beide in einen goldenen Netz. Es treten hier Solosänger auf, die im rezitativisch-rappresentativen Stil singen. Die Chornummern sind im Stile *falso bordone* geschrieben. Die Choreographie entwarf und gestaltete der damalige berühmte Choreograph Cesare Negri. Die Komposition wurde am 14. Febr. 1616 in Viterbo am Hofe des Markgrafen Andrea Madaichini aufgeführt. In Druck erschien sie erst im Jahre 1618.

*Su pastorelle,
Vezzose e belle,
Venite al prato,
Col grege amato,
Mirate ch'el sole,*

*Tra gigli e viole,
Dorato n'appare,
Venite a cantare,
Le gratie e gl'amori,
De nostri pastori.*

Ein ähnliches bukolisches Genrebildchen, dem wir so oft in der damaligen italienischen Poesie begegnen, hat Jacopo Peri in *Le varie musiche* aus dem Jahre 1609 vertont:

*Al fonte, al prato
Al bosco all ombra,
Al fresco fiato,
Ch'el caldo sgombra.*

*Pastor correte,
Ciascun ch'ha sete,
Riposi al fianco,
Ciascun ch'e stanco.*

Bukolisch-idyllische Elemente und Naturthemen sind in der italienischen Poesie oft ein Mittel, seelische Harmonie und Sorglosigkeit auszudrücken, auch wenn sich als Unterton ein typisch barocker, melancholischer Gefühlsüberschwang meldet:

*Senti zeffiro, che spira,
Vedi amor, che l'arco tira,
E t'invita,
Dolce vita,
E tu tarda e ciecca (ahi lasso),
Vita lieta,
Neghitosa,
Disdegnosa,
Ti starai quel duro sasso?*

Ein noch anschaulicheres Beispiel führt *Ciro Trabalza* in der Publikation *Esempi di analisi letteraria* an:

*Ninfe vezzose e belle,
Ardor de mille cori,
Su, su leggiadre e snelle,
Venite a coglier fiori,
Hor qua, hor là ridendo,
Scherzando e cantando,*

*Andiamo al prato, al fonte,
In dolce compagnia,
Poggiamo al bosco al monte,
Per questa arbosa via,
E fian felici i giorni,
Più lieti e adorni.*

*Movete il piè:
Ch'in giovinetta etade,
Fiorite beltade,
Languir non de'.*

*Di nostra età;
Ch'al fin il tempo vola,
Nè mai si consola,
Chi perso l'ha.*

Von ähnlichen Beispielen könnten wir noch eine große Menge finden, denn diese Texte waren die beliebtesten dichterischen Vorlagen für die Komponisten der italienischen Monodie. Bei dieser großen und allgemeinen Verbreitung der bukolischen Verse ist es selbstverständlich, daß wir auch in

dieser Dichtungsgattung zahlreiche stereotype Wendungen finden, besonders in der zweiten Hälfte des 17. Jh., die zu einer Manier wurden.

Zum Schluß dieses Kapitels möchte ich noch gern die künstlerischen Werte der frühbarocken italienischen Dichtkunst streifen. Die Barockpoesie des 17. Jh. war bis vor kurzem nicht genug gewürdigt, ja sogar unterschätzt, wie übrigens die ganze Barockkunst. Dieses negative Verhältnis zur Barockpoesie ergab sich einerseits aus der ungenügenden Kenntnis des literarischen Schaffens des 17. Jh., andererseits aus dem aprioristischen Standpunkt und den Wertungskriterien, mit denen die Barockkultur überhaupt beurteilt wurde. Die Literaturhistoriker haben bei der Beurteilung der Barockpoesie fast ausschließlich ihre technische und formale Seite zum Nachteil ihres gedanklichen Inhaltes betont. Die Wertung der Barockpoesie lag größtenteils unter dem Schutt von Vorurteilen über ihren seichten, gedanklich flachen Inhalt und über die einseitig technische, virtuose Struktur. Erst in der letzten Zeit beginnt man mit einer objektiveren Einschätzung. Die literaturwissenschaftliche Kritik unterwirft die dichterische Sprache der Barockpoesie sehr sorgfältigen analytischen Studien und entdeckt immer mehr ungeahnte künstlerische Werte und bisher unbekannte Ausdrucksmöglichkeiten der Dichter des 17. Jh.⁷² Besonders in der lyrischen pastoralen Poesie gibt es viele Elemente, wodurch die dichterische Sprache der Barockpoesie gegenüber dem starr rationalistischen und stellenweise auch akademischen Stil des 16. Jh. verfeinert wurde. In die dichterische Sprache gelangen einfallsreiche und phantasievolle symbolische Vergleiche. Daher erklären wir uns auch, warum die Poesie des 17. Jh. durch ihre Gefühls-erregung bis zum heutigen Tage wirksam ist, nämlich als wirksamer geistiger Kontrast gegen die realistisch und naturalistisch erdgebundenen Schöpfungen der Renaissancedichtung. Die wertvollsten dichterischen Äußerungen finden wir aber in der erotischen Lyrik, in der viele leidenschaftliche und schmerzliche Gefühle niedergelegt sind. Auch die Neigung zur gedanklichen Abstraktion auf der einen und zum virtuoson Schliiff auf der anderen Seite bildet bedeutsame Grundzüge der italienischen Monodientexte. Gleichzeitig mit der

⁷² Wertvolle und wissenschaftlich überzeugende Beiträge zu einer neuen Bewertung des literarischen Barockschaffens brachten vor allem deutsche Literaturhistoriker. Die Barockliteratur begann man in Deutschland schon am Ende des ersten Weltkrieges systematisch zu erforschen. Als erster übertrug Fritz Strich in der Studie *Der lyrische Stil des 17. Jh.* (Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, München 1916) den Barockbegriff auf die deutsche Lyrik des 17. Jh. Als weitere bedeutende Werke über das deutsche literarische Barockschaffen sind zu nennen: H. Cysarz, *Deutsche Barockdichtung* (1924), G. M. Müller, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock* (1927) und K. Vietor, *Probleme der deutschen Barockliteratur* (1928). In diesem Zusammenhang verweise ich auf einige wichtige Arbeiten über die tschechische Barockliteratur, so z. B. von F. X. Šalda, Arne Novák, Roman Jakobson und Josef Vašica. Die wichtigste unter ihnen ist die Arbeit Šaldas *O literárním baroku cizím a domácím* (Über den fremden und heimischen Literaturbarock, Šaldův zápisník VIII, Nr. 3–8, 1935–6), die nicht nur durch ihre großzügige Konzeption, sondern auch durch ihre tiefe und kritische Durchdringung des gegebenen Materials hervorragend ist. Ein bibliographisches Verzeichnis der tschechischen wissenschaftlichen Literatur über das Barockschrifttum gibt Arne Novák in der Studie *Nové bádání o českém baroku slovesném* (Neue Forschungen über die tschechische Barockliteratur, Naše věda XVI, 189–202) und D. Cyževskij in dem Aufsatz *Aus den neuen Veröffentlichungen über die čechische Barockdichtung* (Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. XI–XII, 1934–35). Siehe auch die Studie J. Albrechts *O povaze české literatury barokní* (Über die Natur der tschechischen Barockliteratur, Slovo a slovesnost I, 232–34) und Václav Cernýs *Esej o básnickém baroku* (Essay über die Barockdichtung, Praha 1937).

Barockpoesie des 17. Jh. erwacht eine neue Auffassung und Wertung der Natur, vielfach in kleineren Genrebildern lyrischer Liedchen.

Demgegenüber muß man betonen, daß sich unter dem unerschöpflichen Bestand der Barockpoesie eine Menge ganz äußerlicher, virtuoser und gedanklich inhaltloser Verse findet, deren dichterische Sprache zum großen Teil bewußt pompös, manchmal im Ausdruck überladen und stilistisch seicht gehalten ist. Gewiß besaß die Zeitströmung des Barocks eine größere Vorliebe für eine solch erhabene, oft unnatürlich pathetische und geschraubte Sprache als andere Stilepochen. Aber letzten Endes bringt jede Periode auch bestimmte Verfallserscheinungen mit sich, besonders zur Zeit der höchsten technischen Reife des Kunststils. Daher kommt es auch zum wirklichen Verfall des barocken Dichtungsstiles erst in der zweiten Hälfte des 17. Jh., namentlich zur Zeit der Tätigkeit der literarischen Gruppe der sog. *Accademia dell'Arcadia* oder *degli Arcadi*, die auf Veranlassung der schwedischen Königin Christine im Jahre 1656 in Rom im Palais Corsini gegründet und formell erst im Jahre 1690 durch den Dichter *Crescimbeni* konstituiert wurde.

Die Barockpoesie bringt der europäischen Wortkunst eine Ausdrucksbereicherung. Wie die Barockmusik oder die bildenden Künste zur Aera des modernen Subjektivismus hinüberleiten, bildet die barocke Dichtkunst gleichfalls die Grundlage zu den Erscheinungen des gegenwärtigen dichterischen Expressionismus. In der Barockpoesie überrascht vor allem die reiche Ausdrucksskala, die glänzende Musikalität der Verse, deren euphonische Raffiniertheit manchmal eine geradezu sinnliche Färbung erreicht. In dieser sinnlichen Musikalität, diesem Illusionsreichtum und der kapriziösen Vielfalt spiegelt sich die geistige, philosophische und gesellschaftliche Umwelt des 17. Jh. wider. Werden wir von diesem Standpunkt aus die frühbarocke Poesie, erscheint sie uns im gleichen Lichte wie die Barockmusik oder die bildenden Künste. Die Textvorlagen zu den Monodien hatten eine tiefere Bedeutung, als nur Stimmungen zu schaffen. Wie schon oben gesagt, wurde die Form der Monodien in überwiegendem Maß durch den inneren Bau der Textvorlagen bestimmt. Bevor wir an die genaue Analyse der Formgebilde der italienischen Monodie in ihrem Zusammenhang mit den einzelnen Textvorlagen herantreten, wollen wir bei der wichtigsten Komponente verweilen, die bei der Monodie die innere Struktur der Komposition bestimmte — der *Melodie*.