

Racek, Jan

Melodisches und harmonisches Denken

In: Racek, Jan. *Stilprobleme der italienischen Monodie : ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. [82]-138

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119671>

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.

MELODISCHES UND HARMONISCHES DENKEN

MELODIE

Im italienischen instrumental begleiteten Sologesang hat die Melodie neben der Harmonie eine grundsätzliche Bedeutung, denn die ganze schöpferische Energie des Komponisten konzentrierte sich vor allem auf den melodischen Umriß der Gesangsstimme. Diese Tatsache ergab sich ganz logisch und natürlich aus der grundsätzlichen Einstellung des Monodienkomponisten zum Text und der rigorosen Forderung nach Verständlichkeit des gesungenen Wortes. War doch der Sologesang nur ein treuer Interpret des Textes und seines Sinn- und Ausdrucksgehaltes. In der frühen Monodie beteiligte sich die Instrumentalbegleitung noch nicht voll an dem musikalischen und formalen Kompositionsbau. Die Form der Kompositionen wurde vor allem durch die melodische Linie und den Bau des Sologesangs bestimmt. Daher erklären wir uns auch, warum die Melodie in den frühbarocken Vokalkompositionen in überwiegendem Maße deklamatorisch-rezitativischen Charakter und freien Bau aufweist, der sich nicht an bestimmte, formal begrenzte Melodieschemen bindet, sondern aus dem sich ständig ändernden Stimmungsgehalt der Textvorlagen wächst.⁷³ Die ersten Monodisten haben sich absichtlich darum bemüht, die Melodie zur ausführlichen Zeichnung des Wort- und Ausdruckssinnes des Textes zu machen. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß die damaligen Komponisten nicht eine eigene melodische Erfindung gehabt hätten. Es entstand im Gegenteil eine Entwicklung der Melodik zu einem selbständigen Musikelement, schon zu Beginn des italienischen begleiteten Sologesangs. So ist die melodische Vorstellungskraft Caccinis bewundernswert reich, erfinderisch, singbar und leicht fließend.

Im ersten Entwicklungsstadium der italienischen Monodie ist die Melodie Trägerin des Grundgehaltes der Komposition nach Stimmung und Ausdruck. Daher war die Gestaltung der melodischen Linie die primäre Aufgabe des Monodisten, die organisch aus der Textvorlage erwuchs. Die Verarbeitung der Instrumentalbegleitung wurde zuerst nicht beachtet. Von da an wurde der *basso continuo* für längere Zeit ein ganz sekundäres Element.⁷⁴

Verfolgen wir das melodische Denken der italienischen instrumental be-

⁷³ Richtig betont Hugo Riemann: „Die ‚sprezzatura del canto‘, welche er (verstehe Caccini, Anm. J. R.) zum Losungswort machte, ist nicht ‚Verachtung der Melodie,‘ wie es fälschlich die Historiker gedeutet haben, sondern vielmehr eben diese Freiheit des Vortrages (leggiadria) der Textteile je nach ihren Ausdrucksansprüchen, die Emanzipation von der schematischen Wiedergabe des poetischen Metrums durch gleichmäßig eingehaltene Taktwerte“ (Kleines Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1919, 120).

⁷⁴ Luigi Torchi schreibt in der Studie *Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII* (Torino 1895): „Essi ritennero per se la pura melodia e lasciarono il periodo polifonico alla intuizione germanica, la quale lo, ridusse e trasformo lentamente, fino a trarne una forma propria nella musica istrumentale“ (S. 5).

gleiteten Monodie des 16. und 17. Jh., finden wir viele verschiedene Melodietypen, so daß wir sie sogar nach ihren wesentlichen inneren Baumerkmalen (motivische Verwandtschaft, Intervallumfang, rhythmisch-metrische Gliederung, Auf- und Abstieg des melodischen Gebildes usw.) vergleichen können. Im weiteren Verlaufe dieser Arbeit werden wir erfahren, daß neben dem rezitativischen und ariosen Grundtypus der Melodie, in der Monodie auch figurative, ornamental-koloraturhafte Typen vorkommen, neben einer auf Sequenzen aufgebauten, chromatischen Melodik auch eine Melodik, die aus Motivkernen von Volksliedern erwächst, rhythmisch gegliedert in geschlossene Tanzgebilde. Diese Typen lassen sich aber auf eine einheitliche Ausgangsbasis, auf eine Art von gemeinsamem Nenner, zurückführen. Dabei gibt das vorherrschende rezitativ-melodische Element allen diesen Melodientypen die grundlegende gedankliche und ausdrucksmäßige Richtung. Man kann also sagen, daß die Melodie der italienischen instrumental begleiteten Monodie ihren spezifischen gedanklichen Inhalt nur in einer Richtung hervorbringt.

Wie wir später bei der Melodieanalyse der Monodien erfahren werden, herrscht hier eine äußerst auffällige Ausdrucksverwandtschaft der melodischen Erfindung unter den einzelnen Melodietypen. Diese interessante Erscheinung erklären wir uns nur so, daß die Monodisten bei der ständigen einseitigen Betonung des rezitativ-deklamatorischen Prinzips eine periodisch gegliederte Melodiebildung und bis zu einem gewissen Grade auch ihre unmittelbare melodische Vorstellungskraft gar nicht reicher entwickeln konnten. Daher erklären wir uns auch, warum vielleicht fast alle italienischen Monodien der ersten Entwicklungsphase der Stimmung nach auf uns einförmig, manchmal fast stereotyp wirken. Gewiß erscheint diese Einheitlichkeit im melodischen Ausdruck auch durch viele andere bei der Struktur der Melodien beteiligten Elemente (z. B. Texte, Harmonie, Rhythmus, Einheitlichkeit der Tonarten u. ä.) bedingt. Grundsätzlich ist diese Ausdruckseinheit doch am tiefsten an die metrischen Werts und den inneren Bau der dichterischen Vorlagen gebunden, die in der Regel die gleiche Richtung des Inhalts und Ausdrucks aufweisen. Deswegen finden wir so oft in der italienischen Monodie eine gewisse Art von melodischer Stereotypie. Diese ist auch eine der Ursachen der einheitlichen Stimmungswirkung der Monodien. Die Einhelligkeit der Stimmungen der Monodien war aber nicht die Äußerung einer geringen schöpferischen Erfindung der Komponisten (abgesehen von kleineren und untergeordneteren Erscheinungen), sondern eher der Ausdruck eines beabsichtigten und durchdachten Kompositionsplanes, in dem sich schon nachdrücklich die neue Barockeпоche ankündigte.

Die sachliche, monumental ruhige, fast unpersönliche Melodik des Renaissancestiles weicht der dramatisch leidenschaftlichen, pathetischen Melodie. Die Verschmelzung des Arioselements mit dem rezitativischen schafft einen neuen melodischen Typus, der eine beträchtliche Bedeutung für die Entwicklung hatte, wurde er doch zum Ausgangspunkt für die musikalisch-dramatische Diktion der ersten italienischen Opern. Die Melodik gewinnt den Charakter erregter Deklamation, daher entsteht jener typische Sprechgesang, der von den italienischen Monodisten „*stile narrativo*“ oder „*rappresentativo*“ genannt wurde. Die Bemühung um die Dramatisierung der Melodie führte auch dazu, daß sich die Wortdeklamation nachdrücklich geltend machte. Es ist daher ein großer Unterschied zwischen der mittelalterlichen (gotischen) Musikdeklamation und der von Renaissance und Barock, die schon alle Zeichen der neuzeitlichen

Musikdeklamation trägt. Der Barockkomponist bemüht sich vor allem darum, daß die poetische und dramatische Bedeutung des Wortes bzgl. des Ausdrucks möglichst wirksam sei, daß sie durch die autochthone musikalische Vorstellungskraft nicht gestört, im Gegenteil, daß sie durch die Musik noch mehr betont, vervielfacht und potenziert werde. Deswegen unterscheidet der Barockkomponist streng die einzelnen Worte nicht nur nach ihrer Ausdruckswirksamkeit, sondern auch hinsichtlich der richtigen Differenzierung des rhythmischen Baues der einzelnen Worte.

Die Ausdrucksgebung bei den Monodien zielte auch auf bestimmte Melodientypen, die zu ausgeprägten Trägern dieser momentanen Affekte wurden. Daher finden wir bei der Analyse des melodischen Denkens der einzelnen Komponisten in der Melodik der Monodien die sog. *loci communes*. Im Grunde genommen, sind es stabilisierte melodische Wendungen, Gebilde oder sogar Elemente einer melodischen Grammatik, die die Musiksprache der italienischen Monodie formen. Diese *loci communes* sind eines der Hauptzeichen der Ausdrucks- und Stimmungseinheit der italienischen Monodie. Haben doch einige bedeutende, schöpferische Persönlichkeiten das melodische Denken der italienischen Frühmonodie hervorgebracht, während eine Menge kleiner Komponisten dieser Zeit die Melodien ausnützten und die Grundelemente dieser neuen Melodik auflösten. *Loci communes* entstanden auch auf die Art, daß ein bestimmtes melodisches Gebilde oder ein melodischer Gedanke von einem Komponisten zum anderen wanderte. Zu diesem Problem könnten wir ein sehr reiches und überzeugendes Belegmaterial finden. Von dieser Basis aus würden wir dann zu dem Schluß gelangen, daß es nur einige wenige bedeutende Persönlichkeiten unter den Komponisten gab, bei denen der melodische Gedanke in der ursprünglichen Singform erscheint.

Begreiflicherweise hatte auf die Entwicklung des melodischen Denkens in der Monodie und auf ihre Ausdrucksform vor allem Giulio Caccini einen bedeutenden Einfluß. Viele *loci communes* erklären wir uns lediglich durch die Wirksamkeit der Melodik Caccinis. In manchen Fällen können wir sogar direkt von Zitaten aus Caccini sprechen. So z. B. gleich bei dem folgenden melodischen Gebilde, das in Caccinis Monodie *Amor io parto* (*Le nuove musiche*, 1601) vorkommt:

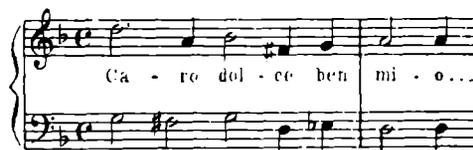


oder seine einigermaßen erweiterte Form in der berühmten Monodie *Dovrò dunque morire* (*Le nuove musiche*, 1601)



ist ein typischer *locus communis*, der in der monodischen Melodik geläufig ist. Für die Melodik des frühen Entwicklungsstadiums der italienischen Monodie

ist besonders der sich einigemal nacheinander wiederholende Schritt der absteigenden Quarte charakteristisch. Dieses melodische Gebilde der Quarte kommt in der Monodie sogar in der Form des Musikzitates vor. Ein anschauliches Beispiel dieser melodischen Wendung erscheint in der Monodiensammlung *Amorosi concetti* aus dem Jahre 1612, die Tomaso Cecchino Veronese, damals Kapellmeister in Spalato, schrieb:



Die absolute Übereinstimmung der beiden zitierten Beispiele besteht hier wohl nicht nur in der Melodie, sondern auch in der harmonischen Struktur des *basso continuo*. Es ist dies das wörtliche Zitat des Beginnes von Caccinis Monodie *Amarilli mia bella*. Ein vielleicht noch weit interessanteres Beispiel der melodischen Abhängigkeit von Caccinis Musikdiktation führt Alfred Einstein an.⁷⁵ Er analysiert die Monodiensammlung des deutschen Komponisten Johann Nauwachs *Libro primo di arie passeggiate a una voce per cantar e sonar nel chitarrone* (Dresden 1623) und zeigt an einzelnen Beispielen die Abhängigkeit der Tonsprache Nauwachs von Caccinis Monodien. In der letzten Komposition der Sammlung steigerte sich sogar der Einfluß Caccinis derart, daß von einer absoluten Paraphrase von Caccinis Madrigal zu sprechen wäre, der mit der Komposition von Nauwachs nicht nur nach der textlichen, sondern auch nach der musikalischen Seite übereinstimmte. Dieser Fall ließe sich eher als einer der überraschenden Beweise anführen, wie Caccinis Melodiebildung in Europa verbreitet war und unmittelbar in die Kompositionen der damaligen, bewußt zur neuen florentiner Musikbewegung neigenden Komponisten eindrang.⁷⁶ Auch hier wäre von einem typischen *locus communis* des 17. Jh. zu sprechen.

So könnten wir von Fall zu Fall fortschreiten und die Einflüsse von Caccinis Melodik auf die Entwicklung des melodischen Denkens der Barockmonodie der ersten Hälfte des 17. Jh. feststellen. Deren Wirkung auf das damalige Schaffen zeigt uns auch, welch große Bedeutung dieser bewußte Pionier der neuen Kompositionstechnik und des neuen Musikdenkens auf die musikalische Entwicklung des 17. Jh. hatte.

Die zweite bedeutende Erscheinung, die das melodische Denken der frühen italienischen Barockmusik entscheidend beeinflußt hat, war Claudio Monteverdi. Vielleicht den mächtigsten Einfluß auf die melodische Gestaltung in der ersten Hälfte des 17. Jh. hatte sein berühmtes, damals sehr verbreitetes

⁷⁵ Alfred Einstein, *Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie* (SIMG XIII, 1911–12, 294–295). Siehe auch Hans Volkmann, *J. Nauwachs Leben* (ZfMw IV, 1921–22, 553 ff.).

⁷⁶ Die melodische und auch allgemein musikalische Gedanken betreffende Abhängigkeit eines Komponisten von dem anderen, die vielfach an die Grenze des Plagiaten heranreichte, war im 17. und besonders im 18. Jh. nichts Seltenes. Damals beurteilte man das Plagiat nicht so streng wie heute. In dieser Hinsicht ist Händel besonders erwähnenswert.

Lamento d'Arianna. Besonders die Schlußakte dieser genialen, dramatisch konzipierten Komposition, die in einer suggestiven melodischen Linie die tragisch herzerreißenden Worte des Textes vertont, haben mächtig auf das damalige Musikschaffen eingewirkt:



Vielleicht eines der ersten instruktiven Beispiele, in denen der melodische Prototyp von Monteverdis *Lamento* vorkommt, finden wir in Peris Monodie *Uccidimi, dolore*, die Torchi in *L'arte musicale in Italia* (V. B., 59–70) zitiert:



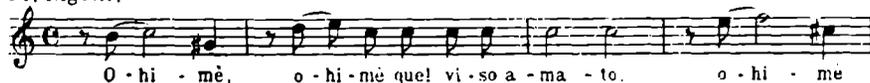
Nach allem ist dies ein Fragment irgendeiner von Solerti gefundenen Komposition Peris, die ganz bestimmt einige Jahre vor Monteverdis *Lamento* entstanden ist. Ihrer isolierten Entstehung nach, handelt es sich hier wahrscheinlich um einen Typ, der dann als typischer *locus communis* in die Komposition Monteverdis eingedrungen ist. Die melodische Verwandtschaft mit der Komposition Monteverdis ist hier nicht nur motivisch, sondern sogar auch rhythmisch und durch den ganzen Aufbau der Melodie gegeben. Besonders der charakteristische Aufstieg der Sekunde (♩ ♪) im ersten Takt, der dann um die kleine Terz tiefer sinkt, ist kennzeichnend für Monteverdis *Lamento d'Arianna*.

Auch in der wunderschönen, dramatisch bewegten Monodie *Questi raggi* von Domenico Visconti (*Il primo libro di arie* aus dem Jahre 1616) oder in der Monodie Francesco Nigettis *Ohimè, quel viso amato* (undatierte handschriftliche Sammlung in *Liceo musicale* in Bologna, sign.: G 49) erscheint der melodisch ganz deutliche Anlauf zu Monteverdis *Lamento*:

D. Visconti.



Fr. Nigetti.



Das aufsteigende Intervall der kleinen Sekunde, als ein wirksamer dramatischer Anhub verwendet, ist charakteristisch für beide melodische Gebilde. Bei Visconti kommt ähnlich wie bei Monteverdi der auf- und absteigende Schritt der Sekunde vor, während bei Nigetti nur der einigmal betonte Aufstieg der Sekunde vorkommt. Es ist auffällig, daß die harmonische Struktur von Monteverdis *Lamento* diese beiden Komponisten nicht mehr beeinflusste. Visconti und Nigetti sind in der Harmonie viel primitiver als Monteverdi — wieder einer der Beweise, daß es sich hier um einen *locus communis* handelt.

Die melodische Abhängigkeit von Monteverdis *Lamento* zeigt sich auch bei dem Florentiner Benediktinermönch Severo Bonini (1582—1663) in seinem *Lamento d'Arianna* aus dem Jahre 1613. Zu dieser Komposition gab ganz zweifellos Monteverdis *Lamento* den Anstoß; entstand sie doch nicht lange nach dieser, die zum erstenmal am 28. Mai 1608, also fünf Jahre vor Boninis *Lamento*, aufgeführt wurde. Der Einfluß Monteverdis zeigt sich eher im allgemeinen Kompositionsentwurf und in der Verwandtschaft des stofflichen Sujets. Demgegenüber stellen wir in der Melodik, die zwar an den melodischen Typus Monteverdis anknüpft, nur schwerlich ein Zitat oder einen auf Monteverdis *Lamento* zurückgehenden *locus communis* fest. Der vorwiegend deklamatorisch-rezitativische Stil knüpft hier eher an die Stilelemente der frühen Monodisten an (Peri, Caccini). Zeigt sich doch in der Komposition eine Melodienwendung, die sich als bekannter, an die Melodik Caccinis anknüpfender *locus communis* darbietet:

Arianna.



Ambros überschätzt zweifellos zu sehr Monteverdis Einfluß auf dieses Werk, wenn er sagt, es handle sich hier um eine der frühesten Nachahmungen von Monteverdis *Lamento*.⁷⁷ Bonini war in allem ein individueller Komponist. Zeigen doch Boninis *Affetti spirituali* (1615) eine weitere Entwicklung des melodischen Denkens und des melodischen Aufbaues, eine neue Art von Dissonanzen und eine Affektsteigerung der Texte. Manche der Kompositionen Boninis sind Miniaturkantaten mit abwechselnden Soloauftritten und Duetten. Bonini versieht seine Kompositionen mit der Anmerkung, sie seien „in stil di Firenze misto“ geschrieben. Mit Vorliebe benützt er dynamische und Echokontraste (*f-p* oder *pp-f*).

In demselben melodischen Kreise bewegt sich Francesco Costa in seinem *Pianto d'Arianna* (1626), wovon dieses kurze Beispiel zeugt:



⁷⁷ *Geschichte der Musik* IV. 3. Ausg., 793.

Ein entfernter Widerhall Monteverdis läßt sich auch noch in der Monodie Biagio Marini's (*Madrigali de diversi autori* aus dem Jahre 1610) nachweisen:

Ch'io . mo - ra, ohi - mè, ch'io mo - - ra? Mor-ro ma che eia
 poi pian-ge-re-te - mi vo-i? Pian-ge-re-te - mi vo - - i?

Es ist belehrend und zugleich anregend zu verfolgen, welch einen intensiven Einfluß das melodische Denken Monteverdis auf die Gestaltung der Monodien hatte. Der Einfluß Monteverdis zeigte sich besonders in der ersten Hälfte des 17. Jh., also erst in einem späteren Entwicklungsstadium der Monodie. Monteverdi hat auf die Komponisten vor allem durch seine geniale melodische Vorstellungskraft, Erfindung und die Struktur seiner Vokalkompositionen gewirkt. Erstaunen weckt der melodische Aufbau des *Lamento* durch die meisterhafte Kunst der freien Deklamation, die aus den rhythmisch-metrischen Gebilden der dichterischen Vorlage erwächst, und sich dabei eine bewundernswerte ariose Sanglichkeit bewahrt. Beim Hören von Monteverdis *Lamento* ergreift uns bis heute die Verbindung von Rezitativ und Arioso. Aus ihm schöpfte das musikalisch-dramatische Schaffen über einige Jahrzehnte seiner Stilentwicklung. Die Beziehung von Monteverdis melodischem Denken zum Text ist so eng, daß seine Melodie nicht nur vom Satzbau, sondern sogar von jedem einzelnen Worte abhängt. Monteverdi ist einer der ersten großen Komponisten, die eine wahre, gefühlstiefe musikalisch-dramatische Sprache geschaffen haben, denn er konnte für den Wortausdruck eine adäquate melodische Äußerung finden.⁷⁸

Um besser in die melodischen Formenschatz des begleiteten italienischen Sologesangs einzudringen, ist es notwendig, einen melodischen Katalog der Monodien ungefähr aus der Zeit vom Jahre 1600 bis zum Jahre 1670 zusammenstellen, also aus dem Zeitraum, in dem sich der Stil- und Kompositionsprozeß der italienischen Monodie entwickelt hat. Erst auf dieser Grundlage werden wir Näheres über die Funktion des melodischen *locus communis* in der Monodie und die verhältnismäßig beschränkte Anzahl der Melodientypen erfahren. Beim Verzeichnis der Melodien empfiehlt es sich nach dem chronologischen Gesichtspunkt, wie auch den für die einzelnen melodischen Gruppen grundlegenden Kernmotiven vorzugehen. Nach ihnen wollen wir auch die Zusammenstellung des melodischen Katalogs vornehmen.⁷⁹

⁷⁸ Die Beziehungen zwischen Musik und Wort bei Monteverdi behandelt Peter Epstein in der Studie *Dichtung und Musik in Monteverdis „Lamento d'Arianna“* (ZfMw X, 1927–28, 216–222). Siehe auch Anna Amalia Albert, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama* (Lippstadt 1954, zahlreiche Notenbeispiele).

⁷⁹ Den melodischen Katalog der Monodien stellte ich etwa nach demselben Prinzip zusammen, welches Vladimír Helfert in der Arbeit *Hudba na jaroměřickém zámku* (Die Musik auf dem Schlosse in Jaroměřice, Praha 1924) zur melodischen Analyse der Kompositionen von František Václav Miča verwandte. In diesem Zusammenhang mache ich auf die Studie Domenico Alalónas *Le laudi spirituali italiani* (1909) aufmerksam, die wertvolles Vergleichsmaterial zum näheren Studium der einzelnen melodischen Typen der begleiteten italienischen Monodie liefert.

Die Melodik der Monodisten aus den Jahren 1600 bis 1670 können wir in die folgenden fünf melodischen Grundtypen einteilen:



Wie aus diesen fünf Grundtypen hervorgeht, bewegte sich die Melodiebildung der Monodie in einem eng begrenzten und dem Ausdruck nach einheitlichen Kreise. Die Melodietypen sind einander im Kern des musikalischen Gedankens sowie im Bau so nah verwandt, daß sie ein motivisches Ganzes bilden, das sich in einem geschlossenen Kreise fast des gleichen melodischen Umfangs bewegt. In dieser Tatsache steckt eines der Hauptprobleme zur näheren Erkenntnis des stilbildenden Prinzipes der italienischen Monodie des 17. Jh. Sie dient uns nicht nur als Schlüssel zur Erklärung der bewundernswert gleichmäßigen Ausdrucks- und Stimmungskraft der Monodien, sondern auch ihrer inneren Baustruktur, die zum großen Teil auf dem melodischen Variationsprinzip gegründet ist. Dabei ist die melodische Erfindungskraft der Monodien nicht groß. Nur einige wenige der ausgeprägten künstlerischen Persönlichkeiten bereicherten die Musiksprache der Monodien um neue melodische Typen, während die Mehrzahl der Komponisten aus der melodischen Erfindungsgabe dieser Pioniere der neuen Form schöpfte.

Bei näherer Analyse der Melodietypen der einzelnen Monodisten erkennen wir, daß jeder dieser Meister seine eigenen, oft sehr eng begrenzten melodischen Gedanken hat, auf denen er seine Kompositionen gründet. Und so könnten wir sogar diesen oder jenen Komponisten in diese oder jene melodische Gruppe einreihen. Daher begegnen wir in der Melodik der Monodien auch einer so auffälligen melodischen und motivischen Verwandtschaft, so daß wir oft im Zweifel sind, ob es sich hier um *loci communes* oder um bloße Nachahmungen, Plagiate, die sich oft in wörtlichen melodischen Zitaten zeigen, handelt. In manchen Fällen kann man von ganz bewußten Zitaten sprechen, die in einigen Gestalten von Komponist zu Komponist wanderten. Wir finden wohl selten in einer musikalischen Stilepoche eine solche Einheitlichkeit des melodischen Denkens wie gerade in der italienischen Monodie. Diese Erscheinung geht auf das einheitliche rezitativisch-deklamatorische Prinzip zurück, das durch den Intervallumfang und die Auswahl der Tonarten nicht zuletzt auch durch den eng umschriebenen stofflichen und thematischen Kreis der

frühen Barockpoesie (Liebeslyrik mit tragischen und sentimental Akzenten) begrenzt war.

Unter die ersten fünf Typen oder Gruppen der Melodien ordne ich das melodische Material ein, das durch die Analyse der Monodien sowohl des rezitativisch-deklamatorischen Materials, als auch des Ariostypus gewonnen wurde. Diese beiden Melodietypen bilden dann den Fundus der Tonsprache dieser neuen Form. Diese beiden durchdringen einander oft gegenseitig. Eine solche Synthese von arios-rezitativischen Elementen ist einer der wichtigsten Faktoren, aus denen sich im Laufe der Zeit die Musiksprache der Oper, des Oratoriums und der weltlichen Kantate herauskristallisiert hat.

Infolge der Spaltung der Melodien des italienischen Sologesangs in einen rezitativisch-deklamatorischen und ariosen Typus gliedern sich auch die Melodietypen in eine zweifache Art der Tektonik. Die fraglichen Melodien sind entweder geschlossen, von kleinem Umfang, fast immer um einen zentralen Ton oder melodischen Kern (rezitativischer Typus) kreisend, oder sie bewegen sich in einem größeren Umfange, nach oben und nach unten (Ariostypus). Manchmal hat der melodische Umfang eine große Spannweite, unter anderem auch ein Beweis für das ungewöhnlich elastische und technisch vollkommen geschulte Stimmmaterial der damaligen Sänger. Solche Fälle gibt es aber in der Frühmonodie verhältnismäßig wenig, vor allem deswegen, weil die melodische Gesangslinie in der Regel in einem deklamatorisch genau abgemessenen Umfange verläuft.

Als Grundlage für die einzelnen Melodietypen oder Gruppen benütze ich die melodischen Inzipsits der einzelnen Monodien. Trotz der Unvollkommenheit dieses nur die Anfänge (*Inzipsits*) der einzelnen Kompositionen verzeichnenden Systems, handelt es sich um Kompositionen, die infolge ihrer Baustruktur unser Vorgehen einigermaßen rechtfertigen. In der Regel ist in den Anfangstakten der Monodien der melodische und motivische Kern der Komposition enthalten. Dieser Kern pflegt baulich (formal) abgerundet, gedanklich prägnant und für die Komposition charakteristisch zu sein. Es handelt sich um eine Art Ausgangsthema, das auf der Grundlage des Variationsprinzips kompositorisch verarbeitet zu werden pflegt. Der melodische Anfangskern erscheint in der Monodie am häufigsten in der Form der Ausdrucksintonation. Er ist eine Art von musikalischen Ausrufewort (Interjektion), auf dem dann der weitere Gedankenbau der Komposition errichtet ist. Der melodische Anfangsgedanke ist zumeist die Äußerung einer augenblicklichen Affekterregung, er ist die erste Kundgebung der Gefühlslage des Komponisten. Daher auch ihre Verbindlichkeit für die weitere gedankliche und motivische Formulierung der Komposition.

In den einzelnen Gruppen werden wir natürlich nur die typischen Melodiengebilde anführen, ohne uns zu bemühen, alle Beispiele auszuschöpfen, die uns mehr oder weniger als bloße, oft äußerst entfernte Varianten und Ableitungen der Grundtypen erscheinen. Es sei deswegen nur ein geringer Teil der Melodietypen aus dem umfangreichen Material, das mir beim Studium der Monodien zur Verfügung stand, angeführt. Diese fünf Gruppen entstanden durch eine kritische Auswahl aus ungefähr dreihundert verschiedenen melodischen Gebilden, die aus einzelnen Monodien ausgesucht, in einem thematischen Katalog verzeichnet und in die zugehörigen Gruppen eingeteilt wurden. Der thematische Katalog ist daher kein zufälliges oder mechanisches Verzeichnis, sondern es ist das Ergebnis einer strengen Auswahl und einer bewußt

wählenden Überlegung. Man muß aber zugeben, daß auch diese kritische Auswahl einzelner Melodietypen in der Monodie oft sehr schwierig ist, denn wie gesagt, erlaubt das rezitativisch-deklamatorische Prinzip nicht, daß sich die Melodik in der Monodie frei nach den Gesetzen der reinen Musiklogik und der melodischen Periodizität entwickelt. Besonders in den Frühmonodien finden wir keine klar melodisch abgegrenzten Typen, die sich leicht in einzelne, deutliche und übersichtliche Gruppen einteilen ließen. Der Text hat a priori dem melodischen Denken derart die Richtung gewiesen und es so geformt, wie es seine innere formale und metrische Struktur erforderte. Erst später (ungefähr um die Mitte des 17. Jh.) trat eine Lockerung und eine Ablösung von den rhythmisch-metrischen Textwerten ein. Damit kam es auch zu einer Lockerung des erstarrten und einseitigen rezitativisch-deklamatorischen Prinzips, denn das melodische Denken beginnt sich in dieser Zeit schon nach den Gesetzen einer selbständigen und autochthonen musikalischen Logik zu formen.

I. Gruppe

Diese Gruppe bilden melodische Typen, deren Hauptmerkmal das Intervall der absteigenden Quarte ist, die dieser ganzen Gruppe ihren Ausdruckscharakter verleiht. Das Intervall der absteigenden Quarte ist eine der häufigsten melodischen Wendungen in der frühen italienischen Monodie. In ihm ist auch der Grundstoff des konzertanten Elements verborgen, das eine musikalisch selbständige Eigenart, ganz unabhängig von der textlichen Vorlage, besitzt. Ein weiteres Ausdrucksmoment dieser Gruppe besteht darin, daß die erste Note mit ihrem Zeitwert länger ist als die nachfolgende. Das zeitliche Verweilen auf der ersten Note verleiht diesen Melodietypen einen spezifischen Charakter. Auch der Verlauf der melodischen Sequenzen ist für diese Gruppe und für den Bau der Melodietypen sehr charakteristisch. Das melodische Material dieser Gruppe kommt nicht nur in dem frühen Vokalschaffen des 17. Jh. vor, sondern bildet auch einen melodischen Typ, aus dem viele späteren Komponisten geschöpft haben und gelangt dadurch in die damalige Instrumentalmusik. Es bildet daher den melodischen Fundus der italienischen Barockmelodik überhaupt. Damit gewinnt es allerdings eine grundlegende Bedeutung für die Entwicklung. Der melodische Prototyp dieser Gruppe erscheint zum erstenmal im Jahre 1601 bei Caccini in seiner Monodiensammlung *Le nuove musiche* (in den Monodien *Amor io parto* und *Dovrò dunque morire*) und geht von da fast unverändert als eine Art Zitat in die Kompositionen anderer damaliger italienischen Vokalkomponisten über. Man kann daher sagen, daß alle melodischen Gebilde dieser ersten Gruppe vom melodischen Prototyp Caccinis abgeleitet sind und eine größere oder kleinere motivische Verwandtschaft mit ihm zeigen. Davon überzeugt uns das Verzeichnis der melodischen Typen dieser Gruppe:

1. Giulio Caccini:
Le nuove musiche
(1601).



2. Bartolomeo Barbarino:
Madrigali de diversi
autori (1606).



3. Severo Bonini:
Madrigali e canzoni
spirituali
(1608).
O fe - li - ci an - tre e ca - ver - ne..
4. Tomaso Cecchino
Veronese: Amorous
conceits (1612).
Ca - ro dol - ce ben mi - o...
5. Pietro Pace:
Il primo libro de mad-
rigali (1613).
Sei tu cor mi - - - o
6. Serafino Patta;
Motetti e madrigali
(1614).
O pian-ge-ro mai tan-to...
7. Antonio Brunelli:
Scherzi, arie, canzo-
nette (1614).
Io part'a-hi du-ra vo - ce, io part'a - hi rio do-lo - re...
8. Francesca Caccini:
Il primo libro delle
musiche (1618).
Vi - en - ni ò don - na, vi - en - ni ò De - a...
9. Giovanni Boschetto-
Boschetti:
Strali d'amore (1618):
O Mir - til - lo, Mir - til - lo...
10. Sigismondo d'India:
Le musiche (1618).
O ben mi o, do - ve se - i...
11. Claudio Saracini:
Le terze musiche
(1620).
Oc - chi del - la mia vi - ta
12. Gregorio Veneri:
Li varii scherzi (1621).
Se dal ar - do - re ch'ogn hor mi strug - ge...
13. Giovanni Battista
da Gagliano:
Varie musiche (1623).
Spie-ghl rai se-re-nie bel - li, più che mai Fe - bo qua giù..
14. Francesco Costa:
Pianto d'Arianna
(1626).
Par-to o non par-to, ahi co - me re - sto...

15. Filippo Vitali:
Madrigali (1629).



16. Girolamo Frescobaldi:
Primo libro d'arie
musicali (1630).



17. Francesco Pasquali:
Varie musiche (1633).



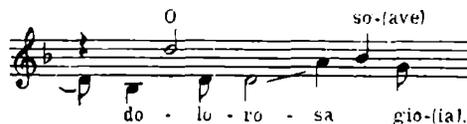
18. Francesco Negri:
Arie musicali (1635).



19. Giuseppe Giamberti:
Raccolta d'arie spiri -
tuali (1640).



In diesem Zusammenhang möchte ich noch darauf aufmerksam machen, daß ich den Keim des Melodietyps dieser Gruppe in dem fünfstimmigen Madrigal *O dolorosa gioia* bei Gesualdo di Venosa (um 1560–1613) gefunden habe, wo er unauffällig im polyphonen Gewebe der übrigen Stimmen verläuft:



Oder es erscheint später wieder beim römischen Komponisten Domenico Mazzocchi in der vierten Chorszene des dritten Aktes der Oper *La catena d'Adone* (1626):



Diese ganze Chorszene ist sogar gedanklich auf diesem Motiv aufgebaut. Damit ist vielleicht überzeugend genug die Bedeutung dieses Motivs und Melodietyps dargelegt. Es erscheint auch noch in der zweiten Hälfte des 17. Jh., hie und da, ebenfalls in der Instrumentalmusik, namentlich in Violinsonaten oder Kompositionen für mehrere Instrumente.

Bei der näheren Analyse des melodischen Materials dieser Gruppe sehen wir, wie sich im Verlauf von vierzig Jahren der ursprüngliche Melodie kern des Motivs allmählich geändert hat, so daß wir in den Beispielen aus den letzten Jahren der Entwicklung dieses melodischen Prototyps schwerlich den inneren Zusammenhang mit dem ersten Zitat aus der Sammlung von Caccini

bemerken. Nichtsdestoweniger haben alle diese Beispiele doch einen gemeinsamen melodischen Kern, dessen ausdrucksvollstes Merkmal das absteigende Quartintervall im ersten Takte bildet. Der ursprüngliche Melodietypus dieser Gruppe hat sich bis in die zwanziger Jahre des 17. Jh. erhalten. Dann verschwindet er allmählich, indem er nur die Quarte als das ausdrucksvollste Merkmal seines ursprünglichen melodischen Gebildes behält. Es ist dies zweifellos ein interessantes Beispiel des Entwicklungsprozesses des melodischen Denkens in der ersten Hälfte des 17. Jh.

II. Gruppe

Der Melodietypus der zweiten Gruppe ist ein Formgebilde, das die aufsteigende melodische Linie in der Regel in einem Intervallumfang von Quinten und Sexten bildet. Diese Gruppe ist nicht mehr so melodisch ausdrucksvoll und gegliedert wie die erste Gruppe, aber nichtsdestoweniger können wir auch hier zwischen den einzelnen Typen die innere gedankliche Verwandtschaft verfolgen. Besonders der plötzliche Abstieg um eine tiefere Quarte oder Quinte nach Erreichung des melodischen Höhepunktes ist für diese Gruppe sehr charakteristisch. Auch hier könnten wir vielleicht noch von einer Art *locus communis* sprechen, obwohl wir dafür keine so überzeugenden und offensichtlichen Voraussetzungen wie bei der ersten Gruppe haben.

1. Bartolomeo Barbarino:
Madrigali de diversi
autori (1606).



2. Bartolomeo Barbarino:
Il secondo libro
de madrigali (1607).



3. Bartolomeo Barbarino:
Madrigali de diversi
autori (1607).



4. Jacopo Peri:
Le varie musiche
(1609).



5. Pietro Benedetti:
Musiche (1611).



6. Tomaso Cecchino:
Canti spirituali (1613).



7. Giulio Caccini:
Le nuove musiche
(1614).
Men-tre che fra do - glic e pe - ne
nu - tr' il - cor -
8. Claudio Saracini:
Musiche (1614–1624).
Vez-zo-sa par-go-let - ta ch'ai del mio cor l'im - pe - ro...
9. Francesca Caccini:
Il primo libro delle
musiche (1618).
Giun-to il di, che do - vea il cie - lo...
10. Giovanni Boschetto-
Boschetti:
Strali d'amore (1618).
Su pas-to-relle vezzo - se e belle ve - ni - te al pra - to...
11. Filippo Albini:
Musicali concetti
(1623).
Ec - co al cie - lo io m'in - vi - o...
12. Filippo Albini:
Il secondo libro dei
musicali concetti
(1623).
Hor, che à no - i fa ri - tor - no...
13. Domenico Mazzocchi:
Musiche sacre e morali
(1640).
Ho mai le lu - ci er - ran - ti...
14. Giovanni Antonio
Rigatti:
Musiche diverse (1641).
O che va - ghi - gel - so - mi - ni lie - ti...
15. Giovanni Felice
Sances: Caprici poetici
(1648).
Per - chè vec - chia gli dis - si un di per gio - co...

Beim nachfolgenden Beispiel schreitet der Umfang der Melodie vom Grundton bis zur Undezime einer diatonisch steigenden Skala. Es ist dies zugleich ein Beispiel eines großen Umfanges der melodischen Linie:

16. Antonio Rigatti:
Musiche diverse (1641).
Ec - co fil - li che ri - tor - na lo stag - gion
dei lieti a - mo - ri...

In den Monodien finden wir auch Beispiele, in denen die Melodie von tiefen Altlagen bis zu hohen Soprantönen steigt. Die damaligen Komponisten konnten es sich erlauben, in einem grossen Stimmumfang zu schreiben, weil sie Sänger von einer bemerkenswerten Stimmtechnik und -kultur (auch Kastraten) zur Verfügung hatten, welche die stimmlich und auch technisch schwierigsten Tiefen oder Höhen glatt ausführen konnten.

In diese Gruppe möchte ich auch zwei Melodietypen einreihen, die logisch an die vorhergehenden anknüpfen, nur mit dem Unterschied, daß ihre aufsteigende Linie nicht auf den Verlauf der Tonleiter gegründet ist, sondern durch gebrochene Akkorde unter Weglassen der Terz oder Quinte entsteht:

17. Severo Bonini:
Lamento d'Arianna
(1613).



18. Bartolomeo Pesarino:
Canoro pianto (1613).



19. Claudio Saracini:
Le terze musiche
(1620).



Das motivische Material dieser Gruppe hat ebenfalls für die Entwicklung des italienischen melodischen Denkens eine große Bedeutung. Seine skalarmäßig, diatonisch aufsteigende Art ist charakteristisch für die italienische Melodik. Besonders im 18. Jh. war diese Art des Aufbaues der melodischen Motive sehr verbreitet.

III. Gruppe

Diese Gruppe hängt bis zu einem gewissen Grade mit der zweiten zusammen, denn sie ist ebenfalls auf dem aufsteigenden melodischen Motiv gegründet, nur mit dem Unterschied, daß die Melodiefortschreitung in der Richtung nach oben im Umfang einer Terz stehen bleibt, während sie bei der zweiten Gruppe diatonisch viel höher, sogar über den Oktavumfang hinaus strebt. Dieser Gruppe gemeinsam ist die Wendung, die nach Erreichung der Terz wieder eine Rückkehr zum Ausgangs- oder Grundton einschlägt. Den melodischen Prototyp dieser Gruppe finden wir wieder bei Caccini:

1. Giulio Caccini:
Le nuove musiche
(1601).



2. Giulio Caccini:
Le nuove musiche
(1601).



3. Alessandro Grandi:
Madrigali de diversi
autori (1610).



4. Stefano Bernardi:
Canoro pianto (1613).



5. Pietro Benedetti:
Musiche (1613).



6. Antonio Cifra:
Li diversi scherzi
(1613).



7. Antonio Cifra:
Li diversi scherzi
(1613).



8. Claudio Sessa:
Canoro pianto (1613).



9. Marco da Gagliano:
Musiche (1615).



10. Domenico Belli:
Il primo libro dell'
arie (1616)..



11. Vincenzo Caestani:
Madrigali et arie
(1617).



12. Raffaele Rontani:
Le varie musiche
(1618).



13. Claudio Saracini:
Le terze musiche
(1620).

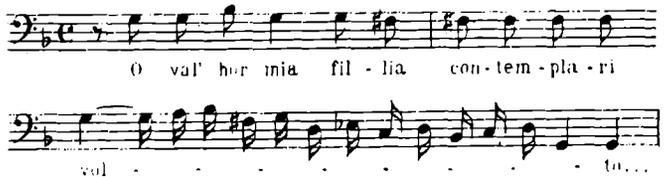


14. Claudio Saracini:
Le terze musiche,⁸⁰
(1620).



Ein anschauliches Muster eines melismatisch reich entwickelten Motivs mit Sequenzfloskeln bietet das folgende Beispiel:

15. Domenico Anglesi:
Libro primo d'arie
musicali (1635).



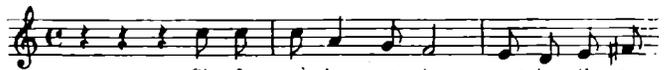
Obwohl fast alle Melodientypen dieser Gruppe aus dem deklamatorischen Rhythmus der Textvorlagen erwachsen, so daß ihr Charakter in überwiegendem Maße rezitativischer Natur ist, gibt es doch unter ihnen eine verhältnismäßig bedeutende Differenziertheit und Vielfalt der Singweise. Wir finden unter ihnen z. B. keine solche motivische Stereotypie wie bei der ersten Gruppe. Ihre Varianten werden durch eine reichere rhythmische Gliederung der Melodielinie verursacht. Fast jeder Typus dieser Gruppe bringt zwar ein neues Element, aber auch in dieser Gruppe gibt es Gebilde, die aus einem gemeinsamen melodischen Kern erwachsen.

I V. Gruppe

Den melodischen Grundtyp der vierten Gruppe bildet der diatonische Skalenabstieg. Dadurch hängt diese Gruppe eng mit der zweiten und bis zu einem gewissen Grade auch mit der vorhergehenden zusammen. Von diesem Melodientyp wäre dasselbe wie über die vorhergehenden Melodientypen zu sagen, denn er gehört mit seinem Skalencharakter ebenfalls unter die melodischen Gebilde, aus denen sich im 18. Jh. das auf der Tonleiter absteigende Motiv entwickelt hat. In dieser Gruppe gibt es nicht viele Varianten, denn ihr melodischer Grundtypus hat bis auf strukturelle rhythmische Änderungen eine fast stereotype, unwandelbare Form.

⁸⁰ Als eine Kuriosität und des Interesses halber führe ich an, daß das Motiv Saracinis sowohl in Melodie und Rhythmus, als auch in Tonart fast völlig mit dem Motiv übereinstimmt, welches Bedrich Smetana in der Klavierpolka g-Moll aus der Reihe der drei poetischen Polkas, op. 8, Nr. 2 aus d. J. 1855 anwandte.

1. Girolamo Kapsberger:
Libro primo di villanelle (1610).



Che fa - rò don - na in - gra - ta ti se -



gui - rò cos - tan - te del tuo ri - gor

2. Girolamo Kapsberger:
Libro primo di motetti passeggiati (1612).



E - go dor - mio, e -



go...

3. Francesco Angelico
Patto: Canoro pianto (1613).



O, vi - - so, o, vi - - so...

4. Isidoro Abbondo:
Canoro pianto (1613).



Deh chi potria mai di - re, o ca - ra fronte mi - a...

5. Giulio Caccini:
Le nuove musiche (1614).



A - mor chiat - ten - di, a - mor che fa - i...

6. Antonio Cifra:
Li diversi scherzi (1617).



Deh do - ve sen - za me dol - ce..

7. Enrico Radesca di
Foggia: Il quinto libro
delle canzonette (1617).



A - ni - ma ca - ra e pia, quel - la vi - ta che ver - si - i...

8. Enrico Radesca di
Foggia: Il quinto
libro delle canzo -
nette (1617).



Contanto amor mi chia - nu, dol - cis - si - mo a - mor mio

9. Pietro Bucchianti:
Arie, scherzi e madri -
gali (1627).



Tor - na se - re - no di gio - ia...

10. Stefano Landi:
Il secondo libro d'arie
(1627).



Chiu - de - te lo - rec - chi,



don - ne più fag - gie - ai...

11. Nicolo Fontei
Orcianese:
Bizzarrie poetiche
(1639).



Das Beispiel aus Kapsberger (Nr. 2) ist ein weiterer Beweis dafür, daß wir in den Monodien Kompositionen von einem großen Stimmumfang finden. In diesem Beispiele bildet der Motivkern sogar zwei Reihen von Skalengängen, einen unvollständigen, absteigenden, den anderen in einem ununterbrochenen diatonischen Skalenaufstieg.

In dieser Gruppe reiche ich auch noch neun weitere Beispiele ein, die zwar ziemlich stark abweichende Varianten des Prototyps der dritten Gruppe sind, sich aber mit ihren absteigenden Motiven, die durch eine einfache Auflösung des Dreiklanges gebildet sind, diesem Typus nähern:

12. Bartolomeo Barbarino:
Madrigali de diversi
autori (1607).



13. Domenico Maria Melli:
Le terze musiche
(1609).



14. Antonio Brunelli:
Scherzi, arie, canzo-
nette (1614).



15. Antonio Brunelli:
Scherzi, arie, canzo-
nette (1614).



16. Giulio Caccini:
Le nuove musiche
(1614).



17. Rafaelo Rontani:
Le varie musiche
(1614).



18. Giovanni Francesco
Anerio:
Selva armonica (1617).



19. Francesco Turini:
Madrigali (1624).



Das folgende Motiv ist ein interessantes Beispiel einer auf Sequenzen aufgebauten Melodik, die mit einer kreisenden Bewegung langsam im Umfange einer Oktave vom melodischen Höhepunkt bis zum tiefsten Ton sinkt:

7. Eleuterio Guazzi:
Spiritosi affetti
(1622).

O, ro - set - ta, che ro - set - ta tra'l bel ver - de di tue
fron - di ver - go - gno - sa ti nas - con - di...

Einen zweiten Typus dieser Gruppe bilden wieder Melodien, deren kreisende Bewegung um einen Ton vor sich geht, der höher steht als der Grund- bzw. Ausgangston und der wie beim ersten Typus durch eine aufsteigende Bewegung in eine höhere Lage aufgelöst wird:

- B. 1. Andrea Falconieri:
Il quinto libro delle
musiche (1632).

Dov' io cre - de - a le mie spe - ranze - - vo - re...

2. Filippo Vitali:
Arie (1632).

Più se - guir, più se - guir don - na non vò...

Ähnlich wie der erste, hat auch dieser Typus Varianten mit einer absteigenden Auflösung der Bewegung um den Melodiekern:

3. Giovanni Stefani:
Affetti amorosi
(1618).

Bel - la mia questa mi - o co - re per voi vi - ve..

4. Giovanni Stefani:
(1622).
Scherzi amorosi

Tres nin - nas me dan e - mo - sos quan - to mas...

In allen diesen Beispielen war die Bewegung um den Melodiekern durch den Sekundschritt verursacht. Als Varianten dieser Gruppe kann man Motive betrachten, deren Bewegung im Terzumfang vor sich geht. Wir wollen wenigstens zwei typische Beispiele anführen:

- C. 1. Bartolomeo Mutis,
conte di Cesana:
Musiche (1613).

Non è, non è di gen - til co - re

2. Benedetto Ferrari:
Musiche e poesie va -
rie (1641).

Don - na sei co - si bel - la,
che non hal cie - lo stel - la ch'ag - gua...

Eines der wichtigsten Probleme der Monodienmelodik ist ihre rhythmisch-metrische Baugliederung. Das Wesen der rhythmisch-metrischen Monodiengebilde muß man vor allem in dem grundlegenden ästhetischen Lehrsatz der *Camerata Fiorentina* suchen, der durch die Forderung nach der Verständlichkeit des gesungenen Wortes (das sog. „*favellare in musica*“) motiviert, zum Ausgangspunkt des erzählenden Monodienstiles („*stile narrativo*“ und „*rappresentativo*“) wurde. Caccini selbst hat die theoretischen Voraussetzungen dieses ästhetischen und stilistischen Prinzips in der Vorrede zu *Le nuove musiche* klar beleuchtet.⁸¹

In dieser Zeit, in der man so ängstlich auf die genaue Deklamation des Wortes achtete, ist es ganz begreiflich, daß der Vokalkomponist nicht nur den Gesamtbau und die Struktur der Dichtung beachtete, sondern sich auch bemühte alle Einzelheiten seines rhythmisch-metrischen Baues, d. h. die Betonung, die Länge und damit allerdings auch seine rhythmische und metrische Struktur so getreu wie möglich zu vertonen.⁸² Um also in die rhythmisch-metrische Struktur der Monodien einzudringen, muß auch der Melodiebau in Zusammenhang mit dem Text ohne Rücksicht auf das System der Taktstriche beachtet werden. Solche Taktstriche hatten noch nicht die Bedeutung, die sie für die heutige Musik haben, auch wurde ihnen keine solche strukturelle Funktion wie in den heutigen Kompositionen zugeschrieben. Der Monodist richtete sich vielfach nur nach der inneren Baugliederung der Texte, die durch ihr Reimgefüge die Funktion der Taktstriche ersetzen. In manchen Monodien fehlen sogar die Taktstriche vollständig oder wenigstens teilweise.⁸³ Manchmal sind sogar in den Monodien die Taktstriche ein Hindernis, denn sie zerreißen und stören die Musikperioden und machen ihren Bau undeutlich. Eine unterbewußte (subintellektuelle) Betonung, wie bei modernem System der Taktstriche, kennt die viel feinere Metrik der frühen Barockmusik nicht. Daher wirken Taktstriche in der Monodie oft störend, denn sie verdunkeln den Sinn der musikalischen Phrase und zersetzen die feinen Schattierungen des Musikausdrucks. Wollten wir in den Monodien die Taktstriche genau abgrenzen, müßten wir sie nach der Textvorlage und ihrer inneren metrischen Gliederung rekonstruieren. Zuweilen ist nicht einmal diese Art und Weise zuverlässig, weil

⁸¹ Caccini erklärt sein Kompositionsprinzip folgendermaßen: „... *veduto adunque, si com'io dico che tali musiche e musici* (verstehe die Polyphoniker, Anm. J. R.) *non davano altro diletto fuori di quello, che poteva l'armonia dare all'udito solo, poichè non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false; tenendo però la corda del basso fermo, eccetto che quando io me ne volea servire all'uso comune, co le parti di mezzo tocche dall'istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro*“ (siehe die faksimilierte Ausg. Vatiellis aus d. J. 1934).

⁸² Hugo Riemann bemerkt zur Monodiendeklamation folgende zweifellos sehr geistreiche Worte: „*Vergleicht man die Deklamation dieser neuen Zeit mit der mittelalterlichen der romantischen Sprachen, so ergibt sich weiter, daß ganz offensichtlich das Bestreben der Komponisten hervortritt, im einzelnen Worte bestimmt zu unterscheiden zwischen Akzentsilben und leichten Vor- und Nachsilben, und daß die ehemalige Amphibolität der Silbenquantität, die wir für die provenzalische und altfranzösische Dichtung der Zeit der Troubadours annehmen mußten, welche nur für die Reimstellen eine Unterscheidung leichter und schwerer Silben kennt, gänzlich aufgegeben ist*“ (*Handbuch der Musikgeschichte* II, 2. Teil, Leipzig 1922, 48).

⁸³ So verwendet z. B. Francesco Turini in der *Madrigalsammlung* aus d. J. 1624 derartige Taktstriche bis auf wenige Ausnahmen nicht.

die musikalische Textdeklamation doch nicht immer richtig ist und manches Wort im 17. Jh. anders deklamiert wurde und eine andere Betonung hatte als in der heutigen Zeit. Die Kadenzten der einzelnen melodischen Phrasen sind vielleicht das verlässlichste Zeichen einen Taktstrich einzusetzen, denn sie stimmen in der Regel mit dem Versende der Textvorlagen überein. Die Kadenzten in der Monodie sind keine bloßen harmonischen Atempausen, sondern wichtige metrische Zäsuren und gliedern sogleich strukturell den Bau der Komposition. Die Taktstriche kann man auch entsprechend den abgeschlossenen melodischen Gedanken rekonstruieren, die sich in der Komposition mehrmals in den gleichen zeitlichen und rhythmischen Gebilden wiederholen. Bei der Rekonstruktion der Taktstriche dringen wir auch in die innere Baustruktur der einzelnen Monodien ein.⁸⁴

Neben den Taktstrichen sind die Taktvorzeichen das wichtigste äußere Zeichen des rhythmisch-metrischen Baues der Kompositionen. Aber auch sie sind in der Monodie oft nur konventioneller Natur, denn ihnen ist keine folgerichtige Gültigkeit eigen. So ist z. B. ein C Takt vorgezeichnet, aber im Verlaufe der Komposition wechseln ohne Rücksicht auf das gegebene Taktvorzeichen der 3/2, 3/4 und 4/4 Takt miteinander ab. Eine Taktänderung innerhalb der Komposition ist fast immer durch die rhythmische Versgliederung des Textes verursacht. Beim Studium der Taktvorzeichen in der Monodie bemerken wir, daß hier noch der Einfluß der mensuralen Perfektion und Imperfektion wirksam war. Auch die Notierung ohne Taktstriche ist in dieser Zeit durch den Einfluß der Mensur (Mischung der Mensuralmusik mit Tabulaturen) zu erklären. Hugo Riemann und nach ihm Hugo Leichtentritt haben darauf aufmerksam gemacht, daß die Taktbezeichnung in der Monodie kein einheitliches Zeichen für einen bestimmten Taktwert darstellt. Vielmehr weist sie nur darauf hin, daß im Verlaufe der Komposition keine Notengruppe nach den Gesetzen der mensuralen Perfektion, d. h. in dreizeitige Taktwerte, gegliedert ist.⁸⁵ Damit wird klar, daß die Taktvorzeichen in der Monodie in der Regel nicht wie heute einen bestimmten, positiven Taktbegriff oder Plan bedeuten, sondern eher im negativen Sinne zu verstehen sind, weshalb sie auch ruhig übersehen werden können. Neuerdings stehen wir vor einem ähnlichen Problem wie bei der Rekonstruktion der Taktstriche. Die einzig verlässliche Richtlinie ist auch hier die innere Logik des Musikaufbaus.

⁸⁴ Arnold Schering behandelt in der Studie *Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jh.* (AfMw II) und Walther Vetter im Werke *Das frühdeutsche Lied* (Münster 1928) die Taktstriche in der Musik und in der Monodie des 17. Jh. In der musikwissenschaftlichen Literatur wurde darüber gestritten die fehlenden Taktstriche zu rekonstruieren oder die Kompositionen ohne Taktstriche zu belassen. Mit der Lösung dieser Frage hat sich besonders Georg Schünemann in der Abhandlung *Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik* (SIMG X, 1908–9, 107) und Emil Vogel in der Studie *Zur Geschichte des Taktschlagens* (JP 1898, 70) beschäftigt. Den annehmbarsten Standpunkt hat Georg Schünemann vertreten. Er rät, die fehlenden Taktstriche mit punktierten, vertikalen Strichen zu ergänzen, denn nur so wird es auf den ersten Blick klar sein, daß in der ursprünglichen Fassung der Komposition Taktstriche fehlten und zugleich wird die innere Gedankengliederung der Komposition klar ausgedrückt sein, was wiederum eine unschätzbare Hilfe für die gegenwärtige Interpretation der Komposition bedeuten würde. Beiträge zu diesem Problem bringen noch weitere drei Studien: Martin Frey, *Zur Taktstrichfrage* (ZfM, Jhg. 92, 197 ff.), Rudolf Cahn-Speyer, *Taktstrich und Vortrag* (ZfMw VII, 1924–5, 166 ff.) und Theodor Wichmayer, *Zur Taktstrichfrage* (ZfMw VII, 1924–5, 170 ff.).

⁸⁵ Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* II, 2, S. 12.

Ein vielleicht noch anschaulicheres Beispiel des rhythmisch-metrischen Baues melodischer Perioden nach der Versgliederung des Textes finden wir in der Monodie *Isidor Abondos*, die in Pattos Sammlung *Canoro pianto* (1612) erschien:

Deh chi po-tria mai di - re, ò ca-ra fron-te mi - a.

Deh chi po-tria mai di - re, ò ca-ra fron-te mi - a...

Erst im zweiten Jahrzehnt des 17. Jh. begann in die Monodie sehr schüchtern der selbständige musikalische Bau der Melodie einzudringen, ohne ängstliches Festhalten an der Baustruktur der Texte. Nun erst gewinnt der Rhythmus unabhängig von Textvorlagen einen selbständigen Charakter. Das musikalische Denken des Komponisten formte den Text rhythmisch selbständig, oft gegen den natürlichen rhythmischen Charakter der italienischen Sprache. Damit lockerte sich auch die enge Bindung der Melodie an Metrum und Rhythmus des Textes. Bei den großen Komponisten war fast immer das einzige Kriterium der logische Sinn der gesprochenen Sprache, die zwanglos und natürlich durch eingeschobene Pausen musikalisch gegliedert war. Diese Art der musikalischen Textbehandlung kommt schon bei *Claudio Monteverdi* vor.

Manchmal wurde die Melodie sogar in eine einheitliche rhythmische Formel eingezwängt, entweder um einen bestimmten Ausdruck zu erreichen, oder um den melodischen Umriß in einen konstanten Tanzrhythmus hineinzubringen. Ein interessantes Beispiel einer solchen einheitlichen rhythmischen Formel findet sich z. B. bei *Antonio Brunelli* in dessen Sammlung *Scherzi, arie, canzonette* (Venezia 1614):⁸⁶

Pur si rup - p'il fe - ro lac -

ciò e l'in cen - dio si fe ghia - ccio.

Der Rhythmus des melismatisch-ornamentalen Gesanges ist auf einer rhythmisch selbständigen Figur  aufgebaut, die fast ostinat die ganze Komposition durchdringt und ihr eine eigenartige kapriziöse Färbung verleiht. Das Wiederholen ein und derselben rhythmischen Formel erscheint in der Monodie selten, weil es der sehr bewegliche rhythmische Fluß des Textes, am häufigsten der Wechsel von sieben- bis elfsilbigen Versen, dem Komponisten nicht erlaubte, stereotyp wiederholte symmetrische rhythmische Gebilde zu schaffen. Wo die rhythmische Stereotypie doch erscheint, wirkt sie gewalttätig und in

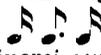
⁸⁶ Antonio Brunelli wurde in Bagnareo bei Viterbo geboren und wirkte als Kapellmeister in San Miniato (Toscana) und in Prato. Über Brunelli siehe Eugen Schmitz in der Studie *A. Brunelli als Monodist* (ZIMG XI, 1909-1910, 383 ff.) und Paul Nettl in der Abhandlung *Eine Sing- und Spielsuite von A. Brunelli* (ZfMw II, 1919-1920, 385 ff.).

ihr macht sich der Einfluß der Instrumentalmusik bemerkbar. Infolge dieses ständigen rhythmischen Flusses konnte es auch nicht häufiger zu metrisch abgerundeten Bildungen kommen. Nur, wo sich der Text in denselben rhythmischen Bildungen bewegt, konnte ein gleiches rhythmisches Ganzes geschaffen werden. Selbständige – von der Gliederung des Textes unabhängige – rhythmische Formen entstehen einzig dort, wo der Rhythmus zum Selbstzweck wird, wie z. B. in der Koloratur, den Tonmalereien, die durch die Übereinstimmung der Assoziation mit dem Textinhalt bedingt sind.

In den Monodien macht sich auch eindringlich der *Tanzrhythmus* geltend. Sehr häufig erscheinen alle Entwicklungsphasen bestimmter Tanzlieder – als Äußerungen des Volkselementes – in der italienischen Monodie. Die Form des Tanzliedes pflegten Caccini, Bellanda, Radesca di Foggia, Falconieri und Calestani. Am häufigsten begegnen wir in der Monodie Tanzformen, die in der Instrumentalmusik die Tanzsuite bilden. Besonders wurden *balletto*, *corrente*, *volta* und *ciacona* gepflegt. Ein besonders anschauliches Beispiel des Tanzliedes in der italienischen Frühmonodie finden wir bei Vincenzo Calestani in der Sammlung *Madrigali et arie* (Venezia 1617). Dort sind sogar die einzelnen Lieder in Sätze einer Variationssuite wie z. B.: *aria in gagliarda*, *in corrente* oder *scherzo sopra il tamburo alla turchesca* u. a. gegliedert.

Komplizierte rhythmische Bildungen finden wir gewöhnlich in der Koloratur, besonders in den reich melismatisch verzweigten Kadenzzen. Hier erscheinen oft ein punktiertes Rhythmus oder interessante synkopische Formationen. Ein eindrucksvolles Beispiel des punktierten Rhythmus in der Koloratur liefert Giacomo Fornaci in der Sammlung *Amorosi respiri* (Venezia 1617):



Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel einer durch den punktierten Rhythmus gegliederten Melodie, beruhend auf der rhythmischen Figur , erscheint im Madrigal Bartolomeo Barbarinos (*Madrigali de diversi autori*, 1607):



Eine rhythmische Figur im umgekehrten Verhältnis zitiert Francesco Costa in der Sammlung *Pianto d'Arianna* (1626):



Neben der Rhythmik bringt die italienische Monodie viele interessante Probleme, besonders im Tanzlied und in den Koloraturen. Diese Frage wurde in der musikhistorischen Literatur fast überhaupt nicht gelöst, so daß sich der gründlichen wissenschaftlichen Erforschung ein reiches, bisher unbearbeitetes Feld bietet.

Es überrascht uns gewiß, daß wir in der Monodie nur selten eine chromatisch geführte Melodie finden. Wenn wir bedenken, daß sich in der Monodie Elemente der späteren musikalisch-dramatischen Sprache geformt und kristallisiert haben und daß es sich hier um eine Musik auf Texte von wahrhaft dramatischem Ausdruck handelt, dann ist umso unbegreiflicher, warum in der Monodie die melodische Chromatik nicht zu einer der Quellen dramatischer Musikäußerungen wurde. Die Chromatik erscheint in der Melodik der Monodien sehr nüchtern, hie und da als geringe, unbedeutende Ausdrucksbereicherung.⁸⁷

In dem durchgesehenen umfangreichen Material monodischer Melodien fand ich nur drei interessante Beispiele, in denen man die chromatische Führung der melodischen Linie aufspüren kann. Besonders das dritte Beispiel, das ich hier zitiere, ist lehrreich, während das erste keine bedeutendere Beweiskraft besitzt:

1. Bartolomeo Barbarino:
Madrigali de diversi
autori (1607).



Spas - ma s'io non ti veg - gio, mo -



ro se tu non m'a - mi...

2. Domenico Maria Melli:
Le seconde musiche
(1609).



Lan - gui - sco e mo - ro, ahi
G E⁺ C D E D



eru - da.
A G.

3. Giacomo Fornaci:
Amorosi respiri (1617).



Ar - de - sti ij
D G D⁴⁻³ E A G



in fin - - to fuo - co...
C F B G C A D.

Verhältnismäßig ausgiebig benützt Francesco Capello die melodische Chromatik. Besonders charakteristisch ist der Schluß seines Madrigals *Cor mio*,

⁸⁷ Die mittelalterlich-gotische und die Renaissancemusik fußen auf der Diatonik, aber schon vom frühen Mittelalter an bereichert sich ihr Musikausdruck durch chromatische Töne. Erst in der Chorliteratur der Madrigale des 16. Jh. durchdringt die Chromatik definitiv und organisch die Diatonik.

der durch seine erregte melodische Linie an die Musiksprache Claudio Monteverdis erinnert:

Francesco Capello:
Madrigali et arie (1617).

S'e dis - pie - ta - to à voi non e,
non e pie - ta - te...

In diesen beiden Beispielen zeigen sich offensichtlich Einflüsse der Madrigalliteratur aus der zweiten Hälfte des 16. Jh. und der Musiksprache der Oper aus dem Beginn des 17. Jh. Oft suchen wir die chromatische Melodik auch dort vergebens, wo wir sie am meisten erwarten würden, z. B. in den gefühlserregten Teilen der Monodien. Es ist interessant, daß der Träger der dramatischen Wirkung dieser Kompositionen gewöhnlich mehr die harmonische als die melodische Chromatik ist, die sich in der Instrumentalbegleitung äußert. Erst bei der Stilanalyse des harmonischen Denkens soll die Chromatik der Monodien behandelt und auch auf ihre Verbindung zur Chromatik der Madrigale des 16. Jh. hingewiesen werden. Von der melodischen Chromatik in der Monodie ist schließlich zu sagen, daß sie nicht zu den starken Seiten der melodischen Vorstellungskraft der Monodisten gehört, so daß sie bei dieser Art der Komposition von völlig untergeordneter Bedeutung ist. Vielleicht noch am häufigsten begegnen wir Mustern melodischer Chromatik bei den Florentiner Monodisten Domenico Maria Melli, Pietro Benedetti, Domenico Belli und bei dem Monodisten Claudio Saracini aus Siena. Das melodische Denken der italienischen Monodie in der ersten Hälfte des 17. Jh. ist daher in überwiegendem Maße diatonisch.

Zu den wichtigsten Ausdrucksmitteln der Monodie gehört die Koloratur.⁸⁸ Man muß allerdings bedenken, daß die Koloratur und die vokale Ornamentik nur dann ihren Platz und ihre Berechtigung in der Monodie haben, wenn sie tatsächlich dem Inhalt und Ausdruck der Texte entsprechen. Deshalb ist die vokale Ornamentik und Koloratur (sog. *lunghi giri di voce, il crescere e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi*) bei der Aufführung dieser affektiven Musik („*nelle musiche affettuose*“) nur dann anzuwenden, wenn es die Textvorlage der Komposition zuläßt oder es sogar verlangt („*i concetti e i sentimenti delle parole*“).

Das Prinzip der melodischen Diminution des 16. Jh. erscheint in der Monodie noch nicht in großem Umfang, um so mehr machen sich kleine, typische Koloraturverzerrungen wie Triller, Mordent u. a. geltend. Die Koloraturmanieren des vorhergehenden Jahrhunderts wurden um diese kleinen Verzerrungen erweitert, aber im wesentlichen bleibt das Prinzip der melodischen Diminution dasselbe wie im 16. Jh. Die Koloratur soll in der Monodie vor allem stimmungsmäßig und psychologisch den Inhalt der einzelnen Worte betonen und hervorheben. Es handelt sich hier also um eine expressive Form der Koloratur, die sich aus dem älteren Typus der diminutiven Praxis der Renaissance-

⁸⁸ Die Musikkoloratur und Ornamentik des 17. Jh. behandeln Arnold Dolmetsch (*The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries*, London 1916, ²1946), Adolph Benschlag (*Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1907, ²1953) und Heinrich Schenker (*Ein Beitrag zur Ornamentik*, Wien–Leipzig 1908).

polyphonie entwickelte und rein technische Zierfunktion, ohne Rücksicht auf den assoziativen Zusammenhang mit dem Worte der Textvorlage, hatte. Diese dekorative Renaissancekoloratur diente fast niemals einem bestimmten musik-dramatischen Ausdruck, wenn man dies auch nicht im allgemeinen belegen kann. Sie sollte zum großen Teil nur zum virtuosen Charakter der Komposition und zu ihrem virtuosen Vortrag beitragen.

Demgegenüber versieht die Koloratur in der Monodie ungefähr dieselbe Funktion wie die melodische Chromatik in der Zeit der Hochromantik. Besonders das Streben nach einer ausdrucksvollen und dramatisch wirksamen Melodie führte zu einer entfalteten Koloratur und zu einer reichen melodischen Figuration. Die Vokalkoloratur ist ein typisches Element des barocken Musikausdrucks, denn ihre Funktion beruht hier nicht nur auf dem Streben, die Komposition zu verschönern, bunt und kunstvoll zu machen, es ist vor allem auch ihre Aufgabe, das dramatische Element der Melodie hervorzuheben. Die Koloratur war im Barock beliebt, namentlich wegen ihres sinnlich-ausdrucksvollen Reizes, der auf der konkreten Illustration bildhafter Tendenzen des Textes beruhte. Diese Grundfunktion der Koloratur in der Monodie ergab sich ganz logisch aus dem Verhältnis des Komponisten zum Text und aus der konsequenten Forderung nach Verständlichkeit des gesungenen Wortes. Zwar finden sich in der italienischen Monodie unter den kleineren Meistern Fälle, wo die Koloratur nur als äußere Verzierung der melodischen Phrase benutzt wurde, aber bei den ausgesprochenen Künstlerpersönlichkeiten hat die Koloratur eine viel tiefere Bedeutung: psychologisch vertieft sie Stimmung und Ausdruck der Komposition, unterstreicht und verstärkt die Affekte, verschärft die Charakteristik und wird so zu einem tonmalerischen Element. Diese tonmalerischen Grundelemente tauchen schon in der italienischen *Frottola*, im *Madrigal* und in der Motette auf, wo sie sich meistens auf äußere Beschreibung beschränken. Erst später konzentriert sich die Tonmalerei auf die Schilderung seelischer Prozesse. Die tonmalerische Funktion der Koloratur hat sich im Verlaufe der Zeit in eine tonmalerische Manier verwandelt. Auf diese tonmalerische Funktion der Koloratur weist sehr überzeugend Alfred Einstein (z. B. bei den Worten *gioco, leggiara, vento, veloce, esce* u. a.) hin.⁸⁹ Besonders bemerkenswert ist die reiche Koloratur der Endverse.

Allerdings ist die Koloratur in der Monodie nicht bloß formaler Natur;

⁸⁹ Alfred Einstein, *Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie* (SIMG XIII, 1911–12, 286 ff.). Der Koloraturmalerei begegnen wir in der Monodie auch bei den Worten *lieto, vivo, vento, pioggia, fiamma*, besonders aber bei solchen Worten, die Bewegung bedeuten und zwar überall dort, wo das dynamische Element des Wortes ausgedrückt werden sollte. Mit diesem Problem beschäftigt sich sehr ausführlich Hugo Goldschmidt in der Arbeit *Die Lehre von der vokalen Ornamentik* (Charlottenburg 1907) und in der Studie *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts* (Breslau 1892). Viele interessante Gesichtspunkte zur Koloratur des 17. Jh. bringt die Publikation von Max Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.–17. Jahrhunderts* (1535–1650) in den Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Heft VII (Leipzig 1902). Über die große Wirksamkeit, die der Koloratur zugeschrieben wurde, informiert uns Michael Praetorius im dritten Bande *Syntagma musicum* (1619). Die einzelnen Koloraturarten behandelnd, sagt er über die sog. *exclamatio*: „*Exclamatio ist das rechte Mittel die affectus zu mowiren, so mit Erhebung der Stimm geschehen muß. Und kann in allen Minimis und Semiminimis mit dem Punct, Descendend angebracht und gebraucht werden. Und mowirt sonderlich die folgende Nota, so etwas geschwinde fortgehet, mehr affectus, als die Semibrevis, welche in Erhebung und Verriigerung der Stimm ohn Exclamation mehr stadtfindet, auch bessere gratiam hat*“ (nach der Ausgabe E. Bernoullis aus d. J. 1916, 181–182).

sehr oft wurde sie dort benutzt, wo es bestimmte Wortinhalte näher zu charakterisieren galt. Diese Verzierungen wurden nur dann verwendet, wenn es der Text der Monodie verlangte. Das tragische Pathos mancher Monodien konnte beispielsweise durch Koloraturverzierungen, genannt *accento* und *esclamazione*, ausgedrückt werden. Der damalige Sänger konnte mit ihnen leichter eine große dramatische Wirkung erzielen, als mit den weit verzweigten *passaggi*. Nur selten finden wir in der Monodie eine, allein um ihrer selbst willen verwendete, absolute oder illustrierende Koloratur. Die Koloratur wird in der Monodie nach reifer Überlegung und dann recht nüchtern gebraucht. Schon Caccini benutzt sie sparsam, weil er mit ihr nicht den Sinn der Worte stören will. Seine Absicht war es, sie zu einer Art Wirkungsmittel des Stils zu machen; so verband er die Koloratur mit dem Musikausdruck der Komposition und mit dem Ausdrucksgehalt der Textvorlage. Dadurch ist die Koloratur Caccinis im Ausdruck sehr wirkungsvoll. Nur den Schluß seiner Monodien verziert er konsequent mit Koloraturmelismen. Caccinis Koloraturen sind nicht langatmig, denn er lehnt eine reiche Koloraturornamentik (sog. „*lunghi giri di voce*“) ab, besonders dort, wo sie dem Inhalt der Worte und des Textes nicht entspricht und wo sie eine bloße technische Verzierung der melodischen Linie wäre, durch nichts in Stimmung und Ausdruck begründet.⁹⁰

In den Ansichten Caccinis über die Koloratur machen sich letztlich die ästhetischen Grundsätze der *Camerata Fiorentina* geltend, die in der bloßen äußerlichen Koloraturvirtuosität eine große Gefahr sah, welche die Verständlichkeit des gesungenen Wortes bedrohte. Konsequent gefordert wurde die Zuordnung der musikalischen Diktion zur dichterischen Sprache des Textes, die in der Monodie eine ungeahnte Bedeutung erlangt. Damit ist auch bis zu einem gewissen Maße dem einseitigen Kult der improvisierenden Koloratur Einhalt geboten. In der Monodie wird sogar die Koloratur des 16. Jh. vervollkommnet und geregelt. Eine neue Art der Vokalornamentik erscheint, denn die Koloratur wird vereinfacht und paßt sich dem menschlichen Stimmorgan an. Lange, oft fade und im Ausdruck ganz unbegründete Passagen verschwin-

⁹⁰ Caccinis Ansichten über die Funktion der Koloratur finden wir in der Vorrede zu *Le nuove musiche* (1602), wo Caccini unter anderem schreibt: „... benchè per un certo adornamento io habbia usato talora alcune poche crome fino al valor d'un quarto di battuta ò una mezza il più sopra sillabe brevi per lo più, le quali perchè passano tosto e non sono passaggi ma un certo accrescimento di grazia si possono permettere et anco per che il giudizio speciale fa ad ogni regola patire qualche eccezione. Ma perchè di sopra io ho detto essere malamente adoperati quei lunghi giri di voce, e d'avvertire, che i passaggi non sono stati ritrovati perchè siano necessari alla buona maniera di cantare, ma credo io piuttosto per una certa titillazione à gli orecchi di quelli, che meno intendono che cosa sia cantare con affetto, che se ciò sapessero indubitatamente i passaggi sarebbero abborriti, non essendo così più contraria di loro all'affetto, onde per ciò ho detto malamente adoprarsi que' lunghi giri di voce, però che da me sono stati introdotti così per servirsene in quelle musiche meno affettuose e sopra sillabe lunghe e non brevi, et in cadenze finali, non facendo di mestieri nel resto intorno alle vocali altra osservanza, per detti lunghi giri, se non che la vocale ‚u‘ fa migliore effetto nella voce del soprano, che del tenore, e la vocale ‚i‘ meglio nel tenore, che la vocale ‚u‘; essendo le rimanenti tutte in uso comune, sebbene molto più sonore le aperte che le chiuse, come anco più proprie, e più facili per esercitare la disposizione, et acciò che ancora se pure si debbono questi giri di voce usare si facciano con qualche regola nelle mie opere osservata, e non à caso, o su la pratica del contrappunto, onde sarebbe di mestieri pensarli prima nelle opere, che altri vuol cantar solo, e fare maniera in essi, ne prometterli, che il contrappunto sia bastevole, però che alla buona maniera di comporre e cantare in questo stile serve molto più l'intelligenza del concetto, e delle parole il gusto, e l'imitazione die esso...“

den und es treten beweglichere und rhythmisch reichere Verzierungen auf. Es ist interessant, daß manchmal bei der Aufführung der Monodien die Koloraturverzierungen ausgelassen wurden. Davon zeugt wieder ein Quellendokument aus dieser Zeit. Auf dem Titelblatt des Werkes *Madrigali e canzonette* von Severo Bonini (Firenze 1607) lesen wir die Bemerkung: „*con passaggi e senza*“. Daraus läßt sich schließen, daß die Koloratur *ad libitum* aufgeführt wurde. Die Koloratur hatte daher zu dieser Zeit einen mehr oder weniger improvisatorischen Charakter. Obwohl fast überall in den Monodien diese Passagen wörtlich ausgeschrieben sind, finden wir doch bei manchen Komponisten nur ihr melodisches Skelett, wodurch dem Sänger die Möglichkeit gelassen wird, die Melodie frei nach eigenem Geschmacke mit reichen Koloraturen auszufüllen. Caccini selbst teilt in seinen *Le nuove musiche* mit, daß ein und dieselbe Arie aus seinem *Rapimento di Cefalo* auf dreifache Art von den berühmten Sängern Pallantrotti, Peri und Rasi koloriert wurde. Auch Monteverdi notierte im dritten Akte des *Orfeo* eine große Soloszene des Orfeo (*Possente spirito...*) in zweifacher Form: als einfache und als kolorierte melodische Linie.⁹¹

Die Ausführung der Koloraturverzierungen entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einer selbständigen Kunst. In den Traktaten der Musiktheoretiker des 16. und 17. Jh. findet man oft lange Kapitel, die die Koloraturkunst ausführlich behandeln. In diesen Traktaten werden alle Arten der in der Praxis benützten Koloraturverzierungen durchgegangen und beschrieben. Für die Monodie sind am interessantesten und wertvollsten die theoretischen Erwägungen über die Koloratur, die wir wiederholt in der Vorrede von Caccinis *Le nuove musiche* finden.

Caccini unterscheidet einige Typen von Koloraturverzierungen, die in dieser Zeit allgemein benützt wurden. Es sind dies vor allem *trillo*, *tremollo* und *grosso ascendens* und *descendens*.⁹² Neben dem Tremollo kommt in der Monodie noch das sog. *accento* vor. Hierbei handelt es sich um kleine, abgeschlossene Ornamentgruppen, die Caccini einheitlich *cascata* nennt. Aus diesen grundlegenden Koloraturgebilden wurden dann immer weitere Koloraturgruppen gebildet. So z. B. wurde *grosso* am häufigsten zusammen mit dem *tremollo ascendens* oder *descendens*, weiter mit dem *accento* und den *cascata* in den sog. *cadentiis* oder *clausulis formalibus* benützt. Damit entstand eine typische Ornamentgruppe, die im 17. Jh. allgemein *cadentia* genannt wurde. In Frankreich nannte man diese Schlußgruppe der Koloratur *cadence* oder *tremblement*.

Caccini benützt Finalkadenzen mit stark verzweigter Ornamentik, wovon die folgenden zwei Beispiele zeugen:

Aus Caccinis Madrigal
Vedro'l mio sol
(*Le nuove musiche*, 1601).



⁹¹ Siehe Monteverdis *Orfeo* in der Partiturausgabe G. Francesco Malipieros (Bologna 1930, 84–99).

⁹² Auf eine interessante Art und Weise verwendet Benedetto Ferrari das *tremollo ascendens* in *Musiche* aus d. J. 1641.

Aus Caccinis Madrigal
Fortunato angellino
(Le nuove musiche, 1601).

ra.
mio bel fo -
co.

Diese Koloraturtypen finden sich nicht nur in der italienischen Musik des 17. Jh., sondern auch in der damaligen europäischen, namentlich der französischen, spanischen, englischen und deutschen Musik verbreitet.⁹³

⁹³ Für die Universalität dieser Koloraturtypen spricht der Umstand, daß auch Praetorius sie im *Syntagma musicum* (III. B.) ähnlich wie die italienischen Musiktheoretiker definiert. Praetorius schreibt: „*Tremolo, vel tremulo: Ist nichts anderes als ein Zittern der Stimme ober einer Noten: die Organisten nennen es Mordanten oder Moderante:*“

Tremulus ascendens:

Descendens:

Dieser Tremulo ist nicht so gut, als der Ascendens.

Gruppo: vel groppi: werden in den *Cadentiis* und *Clausulis formalibus* gebraucht, und müssen scherffer als die Tremoli angeschlagen werden:

Tiratae: Sind lange geschwinde Läuflin, so gradatim gemacht werden, und durchs Clavier hinauff oder herunter lauffen.

Je geschwinder und schärffer nun diese Läuflin gemacht werden, doch also das man,

Eine selbständige und umfangreiche Gruppe bilden Koloraturen, die von den Musiktheoretikern des 17. Jh. unter der Gesamtbezeichnung *passaggi* angeführt werden. Mit dem Worte *passaggi* bezeichnete der Musiktheoretiker und -praktiker des 17. Jh. im weitesten Sinne des Wortes jede Koloratur, die durch die Zerlegung einer Note in eine Vielzahl von Noten kleinerer Zeitwerte (*diminutio*) entstand und die sich nicht auf eine der zitierten Koloraturarten zurückführen läßt.⁹⁴

In der Monodie des 17. Jh. schließt die Vokalornamentik im weitesten Sinne des Wortes ganze Ausschnitte der diatonischen Skala, manchmal unterbrochen durch alterierte Intervalle, Kreisbewegung um einen Ton, steigende und fallende Sekundengänge, Einsätze von kurzen Noten auf die Textthesis, Läufe in der Gestalt eines Schleifers u. s. w., in sich ein.

Unter dieser Art von Koloraturen finden wir sehr oft Koloraturtypen, die auf in Sequenzen fortschreitenden melodischen Gängen aufgebaut sind. Z. B.:

Gioy. Kapsberger:
Libro primo di motetti
(1612).

Dort finden wir auch ein vielleicht noch typischeres Beispiel:

eine jede Note recht rein hören und fast vernemen kan: Je besser und anmiltiger es sein wird.

Trillo: Ist zweyerley: Der eine geschiehet in Unisono, entweder auff einer Linien oder im Spatio; Wann viel geschwinde Noten nacheinander repetiret werden:

Und dieser Art sind im Claudio de Monteverde zu finden“ (siehe Ausg. Bernoullis, 183–185).

⁹⁴ Praetorius definiert im *Syntagma musicum* *passaggi* folgendermaßen: „*P a s s a g g i*. Sind geschwinde Läufe, welche beydes Gradatim und auch Saltuatim durch alle Intervalla, so wol ascendendo als descendendo, ober den Noten so etwas gelten, gesetzt und gemacht werden. – Und sind zweyerley Art: Etliche sind einfeltige, so mit *Minimis* und *Semiminimis* zugleich formirt werden: Etliche sind zerbrochene, so aus *Fusis* oder *Semifusis* zugleich gemacht werden“ (siehe Ausg. Bernoullis, 187).



Felice Sances:
Cantade (1633).



Ebenso dort:



In den Monodien werden reich gegliederte Koloraturen in einfachem, breit angelegtem Fluß benutzt. Die Melodie ist in der Regel auf Sequenzen aufgebaut und in geschlossene periodische Formationen von ganz selbständigem Charakter gegliedert. Oft entstehen sogar Ansätze zum Ariettentypus (s. B. 2, 3 und 5). In diesen Fällen hat die Koloratur in der Regel eine tonmalerische oder Kadenzfunktion:

1. Bartolomeo Barbarino:
Il secondo libro de
madrigali (1607).



2. Biagio Marini:
Madrigali de diversi
autori (1610).



3. Serafino Patta:
Motetti e madrigali
(1614).



4. Francesco Turini:
Madrigali (1624).

man chin-vi - ta ren-de col dol-ce su-on che
da - la ce - tra scio -
- glie...

5. Pietro Bucchianti:
Arie, scherzi e madri-
gali (1627).

on-de lie - to..

Im folgenden Beispiel vertieft die Koloratur psychologisch den Text (*lamento*). Hier bewirkt die tonmalerische Funktion zugleich die Dramatisierung:

Giovanni Boschetto-
Boschetti: Strali d'amore
(1618).

Ahi -
me. Ahi - me.

In den Monodiekoloraturen, besonders in den kadenzartigen, begegnen wir oft breitverzweigten Sequenzbildungen. Diese Bildungen sind für die Entwicklung ungemein wichtig. Ihre Bedeutung liegt vor allem in einem grundlegenden Einfluß auf Wachstum und Entwicklung der selbständigen Melodik. Durch die Sequenzbildung löst sich nämlich die — einseitig von den metrisch-rhythmischen Textgebilden abhängige — monodische Melodik und gewinnt selbständige Bedeutung. Zwar sind die Sequenzen in der Monodie nicht etwas völlig Neues. Sie erscheinen auch schon in der Vokalpolyphonie. Aber in der Monodie werden sie in ein anderes Licht gerückt. Sequenzwerte finden wir schon zu Beginn der Geschichte der Monodie, besonders bei Caccini, auch bei Cavalieri (*Rappresentazione di anima e di corpo*, aufgeführt im Jahre 1600).

Die Sequenzen bildeten sich in der Monodie offenbar unter dem Einfluß der Instrumentalmusik, besonders der Orgelmusik der zweiten Hälfte des 16. Jh. Hier finden wir am häufigsten bescheidene Anläufe zu Sequenzgängen in den Kadenzkoloraturen. Nach meinen bisherigen Erfahrungen ist es aber sehr wahrscheinlich, daß sich die Sequenzgänge in der Monodie selbständig entwickelt haben, unabhängig vom Einflusse der Instrumentalmusik, weil die Sequenzbildungen der Monodie in der Instrumentalmusik erst in der Mitte des 17. Jh. erscheinen. Zweifellos finden sich gewisse Parallelen zu den Sequenzen der Monodien schon in den Orgelkompositionen von Andrea Gabrieli aus den neunziger Jahren des 16. Jh., aber konsequent erscheinen diese Sequenzbildungen erst in den Orgelkompositionen von Girolamo Frescobaldi, Paolo Quagliati und Michelangelo Rossi, also in der ersten und

zweiten Hälfte des 17. Jh.⁹⁵ Auch in der Instrumentalmonodie (Violinsonaten) finden wir Sequenzen erst bei Biagio Marini und zwar Bildungen, die wir schon lange vorher in der Vokalmonodie feststellten. In dieser Zeit erscheinen zahlreiche Sequenzgänge in den instrumentalen Vor- und Zwischenspielen z. B. bei Stefano Landi (*Il santo Alessio* von 1632, gedruckt 1634) und Michelangelo Rossi (*Erminia sul Giordano* von 1637). Es sind dies meist melismatische Sequenzen von Koloraturcharakter. Diese Art von Sequenzen hielt sich lange. Wir können sie auch in der Clavecinliteratur und während des ganzen 17. Jh. in den Kompositionen der italienischen Instrumentalkomponisten, besonders bei Domenico Zipoli (1688–1726) u. a. verfolgen.⁹⁶ In voller Stilbedeutung und Klarheit zeigen sie sich erst im 18. Jh. zur Zeit des Höhepunktes der europäischen Instrumentalmusik, besonders bei Händel und Joh. Seb. Bach. Daraus ergibt sich, daß man die Anfänge der Kompositionstechnik der Sequenzen schon in der Vokalmusik zu Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh. suchen muß. Das Problem der Entstehung von Sequenzbildungen in der europäischen Barockmusik wurde bisher noch nicht so recht gelöst. Zweifellos ist dies eine der wichtigsten Fragen der Musikforschung. Es wird notwendig sein, ihr eine erhöhte Forschungstätigkeit zu widmen, besonders in Hinsicht auf die deutsche Musik des Spätbarocks, des Händelschen und des Bach'schen Stilkreises. Mit den Sequenzen gelangt das konzertante Element nicht nur in die Monodien und in die Vokalmusik vom Arientypus, sondern auch in den Bereich der gesamten Instrumentalmusik. Diese Tatsache hat größte Bedeutung für die Entwicklung der Sequenz in der Zukunft.

Als ein Element der melodischen Ornamentik kann man auch das Echo, den Widerhall, betrachten. In der Monodie kommt es aber nur sehr selten vor, weshalb es hier nicht den Charakter einer technischen Manier hat, wie in der Vokalpolyphonie. Nichtsdestoweniger ist es interessant, daß es hier als Faktor erscheint, um einen wirksamen äußerlichen Effekt zu erzielen, also ein Ausdruckselement, das zu einem wichtigen Stilprinzip besonders im Oratorium und in der Oper des 18. Jh. wurde. Das Echo ist ein wichtiges Ausdruckselement, vor allem in der neapolitanischen Oper und im jesuitischen Musikspiel.⁹⁷ Es wirkt in der Monodie als dynamischer Effekt, der einen dramatischen Akzent hervorbringt. Der akustische Effekt des ein- und mehrfachen Widerhalls (Echo) lockte seit jeher die Komponisten. Der musikalischen Nachahmung des Widerhalls begegnen wir schon im Altertum. Überall dort, wo im Text Wälder, Täler oder große Räume erwähnt werden, versuchen es die Komponisten mit dieser Klangspielerei, die vielfach zu einem wichtigen Element des dramatischen Kontrastes und der dramatischen Steigerung wurde.

Das Echo ist in der Monodie eines der konkretesten dynamischen Zeichen, die in der Monodie bis auf einige wenige Ausnahmen überhaupt nicht vorkommen, so daß wir sie immer entsprechend der inneren Struktur der Komposition und der Stimmungslage der textlichen Vorlagen rekonstruieren müssen.

⁹⁵ Siehe Orgelkompositionen in Luigi Torchi's *L'arte musicale in Italia*, III. Bd.

⁹⁶ Siehe Luigi Torchi, *L'arte musicale in Italia*, Bd. III, und Jos. Wilhelm von Wasielewski, *Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jh.* (Berlin, undat.).

⁹⁷ Die Echomanier in der italienischen Barockoper behandelt Hermann Kretschmar in der Studie *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik* (JP VII, 1900, 53 ff.) und Theodor Kroyer in der Abhandlung *Dialog und Echo in der alten Chormusik* (JP XVI, 1909, 14–32). Mit Echoeffekten in der Instrumentalmusik des 18. Jh. beschäftigt sich Vladimir Helfert im Buche *Hudba na jaroméřickém zámku* (Die Musik auf dem Schlosse in Jaroměřice, Praha 1924, bes. auf der S. 22, 103–104 und 197).

Der Grundcharakter und der Ausdruckssinn des Echos erfordern eine geradezu dynamische Änderung des *f* in ein *p*, ohne daß dynamische Zeichen überhaupt angegeben sind. Einen der ersten Beiträge zur Echomanier im instrumentally begleiteten italienischen Sologesang findet man bei Jacopo Peri und zwar in dessen Komposition zur Hochzeitsfeier Christinas von Lothringen mit dem Großherzog Ferdinand I. aus dem Jahre 1589 (*Echo con due risposte „Dunque fra torbide onde“*); dieselbe Echotechnik benützte später Claudio Monteverdi im fünften Akt der Oper *Orfeus* (1607). In der Monodie begegnet man sogar der wörtlichen Bezeichnung des Echos, so etwa in dem folgenden Zitat aus dem Werk, das Pietro Pace, Organist in Loreto und Pesaro, verfaßte:

Pietro Pace:
Il primo libro de madrigali (1613).

Ahi chi m'uc - ci - de, Vuol chio
765
(b)

Ecco Ecco
mo - ra, ch'io mo - ra è tac - cia, è tac - cia
43 48

chio mo - ra ij, è tac - cia ij.
56

Es ist dies eines der anschaulichsten Beispiele der Echomanier in der Monodie. Man verfolge das viermal sich wiederholende Echo bei den Worten „*ch'io mora*“ und „*e taccia*“. Welch einen wirksamen dramatischen Effekt verursacht hier die geeignete Verwendung des Echos! Auch die harmonische Struktur, die konzentrierte Stimmung, ebenso die individuelle melodische Erfindung dieser Komposition beweisen überzeugend die ungewöhnliche Inspiration in der instrumentally begleiteten italienischen Monodie aus der ersten Hälfte des 17. Jh. Einer der ersten Meister der italienischen geistlichen Monodie Serafino Patta benützte in seinen Solomotetten und Madrigalen (*Motetti e madrigali, cavati da le poesie sacre del R. P. D. Angelo Grillo, composti in musica per cantare solo nell'Organo, Clavicordo, Chitarone e d'altri istromenti, Venezia 1614, Magni*) ausgiebig Echomanieren. Die Ausdruckskraft dieser Kompositionen beruht nicht nur auf dem rhythmischen Erfindungsreichtum, der gewandten

Stimmführung, sondern vor allem auf den auffallenden dynamischen Kontrasten (er bezeichnet sie als *forte* und *piano*) der Echoeffekte.

Die Echomanier in dem italienischen instrumental begleiteten Sologesang ist eine ganz neue Erscheinung, denn diese Art des musikalisch gebrauchten Schalleffektes wurde schon in der Zeit der Vokalpolyphonie des 16. Jh., besonders in den Madrigalen, häufig angewendet. Dort erscheint sie in Verbindung mit volkstümlichen, pastoralen Elementen bei fast allen bedeutenden Repräsentanten des vokal-polyphonischen Stiles (Marenzio, Lasso, Monte, Andrea Gabrieli, Vecchi u. a.).

Eines der wesentlichen Kennzeichen der Melodik der italienischen Monodie ist das volkstümliche melodische Element. Hatte doch das Volkslied und die volkstümliche Tanzmusik des 16. und 17. Jh. eine große Bedeutung für die Bildung melodischer Formationen und Typen der italienischen Monodie. Der Einfluß der Volksmusik (vor allem idyllisch-pastoralen Elemente) war eine typisch barocke Erscheinung, besonders im antikisierenden Stadium der Monodie. Zweifellos liegt hier ein Einfluß der neapolitanischen *Villanella* vor. Durch sie wird im einstimmigen *Madrigal* ein klarer und harmonisch logisch gegliederter melodischer Aufbau wirksam.⁹⁸ Damit gewinnt die Melodik in der Monodie eine neue, klarere architektonische Proportionalität, Periodizität und rhythmische Gliederung. Diese Einflüsse zeigen sich besonders dort, wo die Liedform zur ariosen Gliederung der Melodie und zur periodischen Symmetrie tendierte. Deshalb finden wir die meisten Volkselemente in Liedchen, Canzonetten und kleinen "Strophenliedern, die oft mit ihrem naiv einfachen, melodischen Denken an die Melodik von Volksliedern erinnern. Ein aufschlußreiches Beispiel der Volksmelodik in der Monodie finden wir in den Canzonetten Claudio Saracini's. Wir führen hier wenigstens ein Beispiel an, das auch Ambros zitiert:⁹⁹

Claudio Saracini:
Musiche (1614–1624).

An - gio - let - ta - le - gia - dret - ta
see - se da l'en - pi - re-o cie - lo...

In diesem Beispiel zeigt sich auch ganz offensichtlich der Einfluß des italienischen Volksliedes. Geschlossene melodische Perioden, sequenzartig gebaute Melodik und ihre absolute melodische Eigenart — das alles zielt schon auf eine bewußt intendierte Kristallisierung der ariosen Elemente.

Sich näher und genauer mit der Frage des Einflusses des Volksliedes auf

⁹⁸ Über das italienische Volkslied siehe die Studie Francesco Vatiellis, *Canzonieri musicali del'500. Contributo alla storia della musica popolare italiana* (RMI XXVIII, 1921, 397 ff.). Mit dem Problem der Volkstümlichkeit in der Vokalmusik des 16. und 17. Jh. beschäftigen sich auch die Arbeiten Novatis, *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare o popolareggiante dei secoli XV, XVI e XVII* (Torino, undat.) und Franz Wallners, *Das Musikalisch-Volkstümliche im Lied des 17. Jh.* (Dissert. Erlangen). Eine Schreibmaschinenkopie, deren Exemplar in der Universitätsbibliothek in Erlangen aufbewahrt ist.

⁹⁹ *Geschichte der Musik* IV, 826 (Leichtentritts 3. Ausg., Leipzig 1909).

die Monodie zu beschäftigen, ist nicht mehr unsere Aufgabe, abgesehen davon, daß dieses Problem eine gründliche, selbständige, vergleichend monographische Arbeit erfordern würde. Es besteht aber kein Zweifel, daß dies eine sehr interessante und dankbare Arbeit wäre, denn wir würden überraschende Belege dafür finden, wie stark der Einfluß des italienischen Volksliedes auf die Kompositionsstruktur der Monodien wirksam geworden ist und wie richtungweisend er für die melodische Erfindung der einstimmigen Canzonetten war.

Damit hätten wir im großen und ganzen vielleicht alles behandelt, was Wesentliches über das melodische Denken in der italienischen Monodie aus der ersten Hälfte des 17. Jh. zu sagen ist. Zum Abschluß dieses Kapitels bleibt uns nur noch übrig, in einer kurzen Zusammenfassung, die bei der Analyse der einzelnen melodischen Typen der Monodie gewonnenen Erkenntnisse zu verwerten. Schon oben haben wir die auffällige Erscheinung betont, wie verhältnismäßig klein die Anzahl der Melodietypen in diesem Entwicklungsstadium der italienischen Vokalmusik ist. Es ist zwar richtig, daß jeder dieser melodischen Typen einer mehr oder weniger reichen Variationsdifferenzierung und Entwicklung vom melodischen Grundtyp oder Kern fähig ist, aber auch diese Varianten weichen nicht zu sehr ab, sondern halten sich eng an den melodischen Kern, aus dem sie sich organisch entwickelten. Diese verhältnismäßig geringe melodische Vielfalt können wir uns allein durch das rezitativisch-deklamatorische Prinzip beim Vertonungsprozeß der Textvorlagen erklären. Dadurch läßt sich letzten Endes auch die verhältnismäßig große Anzahl der gemeinsamen, auf einen typischen *locus communis* hinweisenden melodischen Bildungen begründen. Manchmal sind wir im Zweifel, was wir eigentlich als einen *locus communis* und was als eine bloße melodische Verwandtschaft bezeichnen sollen, denn manche melodische Bildungen sind einander auffallend ähnlich. Von dieser Erkenntnis aus können wir auf die Originalität und die Individualität der melodischen Vorstellungskraft der einzelnen Komponisten der italienischen Monodie schließen. Es gab nur einige wenige Persönlichkeiten, die durch die Kraft ihrer schöpferischen Erfindungsgabe neue melodische Typen geschaffen haben, während die übrigen kleinen Komponisten aus dem Schaffen ihrer großen Vorbilder geschöpft haben.

Die gedankliche, melodische Abhängigkeit eines Komponisten vom andern führte also dazu, daß sich eine bestimmte Art melodischer Wendungen für bestimmte konkrete Vorstellungen auf Grund des Textes herausbildete. Dieser Vorgang war nicht nur durch einen psychischen Assoziationsprozeß, sondern bis zu einem gewissen Grade auch durch die Kompositionsmanier begründet, die von einem Komponisten auf den anderen überging. Ähnlich wie jedes Entwicklungsstadium in der Geschichte der Weltmusik sein stilistisch ausgeprägtes melodisches Denken hat, das sich in fixierten melodischen Formen, in einer Art melodischer Elementargrammatik zeigt, so hat sich auch das Zeitalter der Monodie selbständige melodische Wendungen geschaffen, die allen damaligen sowohl vokalen, als auch instrumentalen Komponisten gemeinsam waren.

Wir haben auch festgestellt, daß in dieser Zeit großer Entwicklung harmonischen Denkens, gewagter Eroberungen im Bereich der Modulation und chromatischer Stimmführung in der Instrumentalbegleitung die Melodik der Monodien doch überwiegend diatonisch bleibt. Auch dort, wo die Melodie auf dem Prinzip der Sequenzgänge aufbaute, blieb die Diatonik zum großen Teil erhalten.

Schon zu Anfang des 16. Jh. beginnt das harmonische Element mehr und mehr in das melodische Gewebe der polyphonen Musik einzudringen. Dies wird vor allem in der Chromatik der polyphonen Madrigalkompositionen ersichtlich. War dieses Streben nach Betonung des harmonischen Elements in der Musik zuerst unbewußt und theoretisch unbegründet, so beginnt die Harmonik in der zweiten Hälfte des 16. Jh. als bewußtes System in den theoretischen Musiktraktaten zu erscheinen. So spricht Gioseffo Zarlino in den *Istitutioni harmoniche* (1558) schon klar und ausführlich über vertikale Tonkomplexe im Sinne des harmonischen Dualismus, der auf eine Differenzierung in Dur und Moll abzielte.

In der europäischen Musik verwirklicht sich so allmählich am Ende des 16. Jh. eine entscheidende Gewichtsverschiebung zwischen den beiden primären Ausdruckskräften der Musik: Melodie und Harmonie. Die Quelle des Musikausdrucks in dieser Zeit ist nicht nur das melodisch-lineare System, sondern auch die harmonische Vertikalität. Diese Verlagerung entstand nicht nur im System, sondern sogar in der Methode des musikalischen Schaffensprozesses und der musikalischen Vorstellungskraft. Die Diatonik weicht dem chromatischen Musikdenken und das polymelodische System der mittelalterlichen Musik wird abgelöst vom monodischen Musikdenken, das auf der harmonischen Struktur der Begleitung beruht. Bisher war die Harmonie nur das Ergebnis der realen, linearen Stimmführung der niederländischen vokalen Polyphonie, während sie jetzt eine gleichberechtigte und selbständige Funktion erlangt. Seitdem wird der Kompositionsprozeß vor allem harmonisch und keineswegs polyphon begriffen. So bildet sich eine dynamische Polarität zwischen Melodie und Harmonie — eine der Quellen der dramatischen Spannung in der Barockmusik.

Gewiß macht sich in der frühen italienischen Monodie mit Begleitung die Harmonie noch nicht als selbständige, gleichberechtigte Funktion geltend, erscheint doch die Frühmonodie als Komposition mit klar profilierter Solostimmenmelodie auf noch indifferent harmonischem Klanguntergrund der Instrumentalbegleitung. Die Gleichberechtigung zwischen Melodie und Harmonie entstand erst in einem weiteren Entwicklungsstadium der Musik des 17. Jh., während die Harmonie später sogar zum primären Bestandteil des Musikausdrucks wurde. Es entstanden die neuen Begriffe der Konsonanz und Dissonanz.¹⁰⁰

Mit der neuen Stilepoche des Musikbarocks wird daher die Harmonie neben der Melodie zu einem bedeutenden Ausdrucksfaktor. Die Betonung des harmonischen Elementes war eine logische Folge des barocken Subjektivismus, der Affektenlehre und der affektiv-sinnlichen Auffassung des künstlerischen Schaffensprozesses. Die sinnliche Wirkung der Melodie wird bereits allein in ihrer Beziehung zur Harmonie begriffen. Die Gleichberechtigung der ein-

¹⁰⁰ Im 17. Jh. wurden die Oktave, die Quinte, die große und kleine Terz und die akkordischen Zusammenstellungen, die von diesen Konsonanzen abgeleitet wurden, als vollkommene Konsonanzen betrachtet. Von diesem Standpunkt aus gesehen behandeln die Barockmusik folgende Arbeiten: Egon Wellesz, *Der Beginn des Barocks in der Musik* (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIII, 1919, 56 ff.), Curt Sachs, *Barockmusik* (JP XXVI, 1919) und Robert Haas, *Musik des Barocks* (Handbuch der Musikwissenschaft, 1928.)

zelen melodischen Stimmen, wie sie die Musikrenaissance geschaffen hat, ändert sich grundsätzlich. Die Mittelstimmen verlieren ihre Selbständigkeit und werden zu bloßen Füllstimmen, während die Außenstimmen eine immer größere tektonische Funktion erlangen. Die Mittelstimmen treten als sekundär beim Aufbau der Komposition in den Hintergrund.

Die Führung des musikalischen Ausdrucks erlangte das harmonisch-tonale Element, getragen vom Akkord als selbständigem Ausdrucksphänomen. Die akkordische Bindung der Komposition beruht schon auf dem modernen Tonalitätsbewußtsein. Durch die Hervorhebung der Oberstimme und die Emanzipation des Akkordes verschob sich das Schwergewicht der Komposition in den Baß. Mit dem Vordringen des harmonischen Elementes in den Baß dient dieser schon nicht mehr allein der bloßen, indifferenten Begleitung. Er unterstützt nicht nur harmonisch die Gesangstimme, wie noch in der frühen Florentiner Monodie, sondern er wirkt viel intensiver mit dem Sologesang mit. Er übernimmt das, was die Melodie mit ihren eigenen Wirkungsmitteln musikalisch nicht auszudrücken vermag. Darum ist der Baß in der Epoche des Musikbarocks das Fundament der Komposition („*basso fondamentale*“). So entsteht der sog. *basso continuo*, der bezifferte oder auch der Generalbaß, den man ungefähr um das Jahr 1580 systematisch zu benutzen begann.¹⁰¹

Der bezifferte Baß oder Generalbaß hatte eine geradezu epochale Bedeutung für die Entwicklung des harmonischen Denkens des 17. Jh. und führte die Kompositionstechnik der europäischen Musik des 17. und 18. Jh. auf ungeahnte Art vorwärts. Von seinem Nutzen zeugt die Tatsache, daß er sich mehr als einhundertundfünfzig Jahre in absolutem Übergewicht behauptete. Bei ländlichen Gemeindechören Mitteleuropas, wo zumeist sehr konservative Ansichten herrschten, begegnen wir ihm in den Orgelstimmen der Partituren von Kirchenmusik noch bis in die Mitte des 19. Jh. Kein Wunder also, daß Riemann die Epoche der Barockmusik als das Generalbaßzeitalter bezeichnete. Das Hauptprinzip des Generalbasses beruht darin, daß er eine technische Vereinfachung der bisherigen Notation und eine Verkürzung der Partitur um mindestens eine Notenlinie brachte.¹⁰² Als die Mittelstimmen ihre melodisch-

¹⁰¹ Die Entwicklung des Generalbasses von seinen Anfängen bis zum Jahre 1530 verfolgt Ernst Apfel in der Studie *Satztechnische Grundlagen der Neuen Musik des 17. Jh.* (Acta musicologica XXXIV, 1962, H. I–II, 67 ff.). Etwa um das Jahr 1530 beginnt sich die neue Klaviernotation geltend zu machen (mehr Stimmen auf einem Notensystem, d. h. Tabulatur- und Partiturart der Notation). Diese Notationsart finden wir bei Frescobaldi, Froberger, Praetorius, Scheidt u. a. Über den *basso continuo* und den Generalbaß siehe nachstehende wichtigste musikologische Literatur: Arnold Dolmetsch, *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries* (London 1916, 1946), Max Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung* (Leipzig 1918), Fr. Th. Arnold, *The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the 17th and 18th centuries* (London 1931, 1961), Rob. Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (Potsdam 1931, 1949), Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik* (Leipzig 1931), H. H. Eggebrecht, *Arten des Gb. im frühen und mittleren 17. Jh.* (AfMw XIV, 1957, 61 ff.) und George J. Buelow, *The Full-voiced style of thorough-bass realization* (Acta musicologica XXXV, 1963, H. IV, 159 ff.).

¹⁰² Das Wesen des Generalbasses erklärt Giov. Batt. Doni im *Compendio dell trattato de'generi e de modi della musica* (Roma 1635) wie folgt: „A queste melodie d'una voce si vuole aggiungere l'accompagnamento della parte istrumentale, comunemente nel grave; la quale per continuarsi dal principio sino alla fine, si suol chiamare basso continuo; e consiste per lo più in note lunghe, che con la voce cantante rinchiede le parti di mezzo: le quali, da alcune poche corda in poi, che si seguano co'numeri, come meno principali, non facendo altro che il ripieno (come lo dicono), si lasciano ad arbitrio

tektonische Bedeutung verloren, wurden sie in der Generalbaßnotation durch bloße Ziffern über dem Grundton des Basses bezeichnet und nicht mehr geschrieben. Die ersten wirklichen Generalbaßnotationen erscheinen bei den italienischen Monodisten um das Jahr 1600. Caccini bezeichnet sie mit dem Ausdruck „*basso continuo*“. Neben Caccini waren es vor allem Agazzari, dann Banchieri, Peri, Strozzi und Viadana, in Deutschland wieder Aichinger, Demantius, Praetorius, Staden u. a., die in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. Anleitungen zur Durchführung des *basso continuo* ausgearbeitet haben.¹⁰³

Mag auch in der italienischen Monodie der Generalbaß zuerst nur der bloßen harmonischen Ausfüllung gedient haben, ohne besonderen Anteil an der thematischen Arbeit der Komposition, so besaß er doch schon in der Frühmonodie eine besondere Aufgabe. Vor allem war er hier der Träger der akkordischen Harmonik und Klangfarbe der Komposition. Eine besondere Bedeutung haben in der Frühmonodie beispielsweise ruhende Generalbaßtöne. Sie bilden ähnlichen Stützpfiler für die expressive Kraft der melodischen Linie wie die Akkordschläge im späteren Opernrezitativ.

Die Vertikalität des Generalbasses stand bei der Monodie in schroffem Kontrast, gewissermaßen als Protest gegen jede Art von Polyphonie oder selbständiger Stimmführung. Immer mehr lockerte sich die stereotype Unbeweglichkeit der ruhenden Bässe, denn allmählich drang in die harmonisch gebundene Struktur ein rhythmisches und aktivierendes Element ein. Damit gewannen die einzelnen Stimmen größere motivische Selbständigkeit, die Harmonie dagegen größere Kompliziertheit, besonders was den Klang- und Modulationsreichtum betrifft. Neben den Versetzungszeichen benutzte man auch Ziffern zur Bezeichnung komplizierter Akkordverbindungen und zur Kennzeichnung selbständiger Stimmführung, namentlich in zahlreichen Vorhalten und Durchgängen.¹⁰⁴

Damit gewann der Generalbaß große Bedeutung für die Entwicklung des musikalischen Denkens. Die scharfsinnige Einführung weiterer Zeichen und

del sonatore: non essendo solito ch'egli si diparta molto dalla comune ed ordinaria maniera, per così dire, del sinfoneggiare..." (Solerti, *Le origini*, 225).

¹⁰³ Die Lehre vom Generalbaß war eine der bedeutendsten Lehren über die Musik des 17. Jh., sie erhält sich ungefähr bis zur Mitte des 18. Jh. Aber ihre Wirksamkeit blieb nicht auf diesen Zeitraum beschränkt; noch im 18. Jh. bis zum Ende des 19. Jh. übte sie ihre erzieherische Funktion aus und ging dann in die moderne Harmonielehre über.

¹⁰⁴ Ernst Apfel beschreibt den Generalbaß in der italienischen Monodie folgendermaßen: „Seine Bezeichnung bezeichnet mit Ziffern bis 18 außergewöhnliche Intervallbildungen, besonders Vorhalte (in einer, oder auch in zwei Oberstimmen-manchmal auch in der Singstimme) in ihrer wirklichen Lage zum Baß und gibt damit auch die Lage der auf dem Generalbaßinstrument zu greifenden Stimmen zur notierten Singstimme an. Die Vorhalte stehen faktisch immer in Zusammenhang mit Leittonklauseln einer der Oberstimmen zu Kadenzschritten im Baß. Die betreffende Oberstimme (es ist allerdings nicht immer dieselbe) bildet also in dieser Musik mit dem Baß eine Art übergeordnete Zweistimmigkeit. Bei weiter Lage der Stimmen und fallendem Quint- oder steigendem Quartschritt des Basses hat die dritte Stimme (meistens die Singstimme, besonders wenn sie ein Tenor ist) einen fallenden Terz, bei enger Lage einen steigenden Sekundschritt, bzw. Tonwiederholung. Hat der Baß den fallenden Sekundschritt (die Tenorklausel), so hat eine der Oberstimmen den Leittonschritt, und die beiden anderen Stimmen steigen eine Sekund. Die Kadenzen entsprechen also weitgehend den schon seit Jahrhunderten üblichen. Sie folgen aber einander jetzt unmittelbar und betreffen – auch wenn sie nur durch den Baß und eine Oberstimme schon ganz bestimmt sind – immer alle Stimmen gleichzeitig“ (Ernst Apfel, *Satztechnische Grundlagen der Neuen Musik des 17. Jahrhunderts*, Acta musicologica XXXIV, 1962, I–II Heft, 75).

Ziffern machte ihn zu einem vollendeten technischen Mittel, um die kompliziertesten Äußerungen der Barockharmonik auszudrücken. Er ist deshalb ein wichtiger Meilenstein an der Grenze zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Musik, zugleich Ausgangspunkt wichtiger Stilwandlungen, wodurch sich der alte Typus des vokalen Madrigals zur Form der solistischen Kammerkantate entwickelte.

In der italienischen Frühmonodie herrscht fast durchweg der statische Typ des akkordischen Basses vor. Es sind dies lang angehaltene, ruhende Töne, vielfach durch Bögen verbunden. Ihre Statik erhöhte sich auch noch dadurch, daß nicht die einzelnen Baßtöne von neuem, sondern bloß die Oberstimmenakkorde bei ihrem Wechsel angeschlagen wurden. Diese Art des Generalbasses wurde sogar von den damaligen Komponisten und Theoretikern der Monodie (z. B. Caccini) empfohlen, um damit der Plastizität der melodischen Linie der Solostimme mehr Nachdruck zu verleihen.

Ein anschauliches Beispiel solcher akkordisch statischer und lang angehaltener Baßtöne, im wesentlichen nichts anderes als Orgelpunkte auf der Tonika und Dominante, finden wir bei Jacopo Peri in dessen Sammlung *Le varie musiche* (1609):

Se tu par - ti da me, Fil - li - de a - ma - ta, se pri - vi gl'oc - chi

mie - i del tuo splen - dor...

Die Vokalstimme verläuft in einer dramatisch erregten, monologischen Rezitativlinie, die durch die massiven Akkorde des *basso continuo* unterstützt wird. Der Kontrast zwischen der ruhigen Akkordbegleitung, gerade wie bei Orgelmusik, und dem rezitativisch belebten Gesang erweckt den Eindruck der Erhabenheit und Konzentration. Es handelt sich hier um ein typisches Stück der rezitativischen Monodie der Florentiner, an die Musiksprache Caccinis erinnernd. Das Kompositionsprinzip der lang angehaltenen Baßtöne trat nicht nur in der italienischen Frühmonodie auf. Auch in der ersten Hälfte des 17. Jh. wurde es ausgiebig von den Komponisten benutzt, um große dramatische Wirkung hervorzurufen. So verwandte z. B. Giovanni Domenico Puliaschi noch im Jahre 1618 in seiner Sammlung *Gemma musicale* diese Kompositionstechnik, wie das folgende Zitat zeigt:

Non ar - de - ria più ch'ar - de que - sta men - te



Solche und ähnliche Beispiele ließen sich mehr zitieren, sogar aus späterer Zeit, besonders aus der Stilepoche der römischen und florentiner Oper (Marco da Gagliano, *La Flora* aus dem J. 1628; Vittorio Loretto, *La Galatea* aus dem Jahre 1639 u. a.). Ein überzeugender Beweis der langen Nachwirkung dieser Art von Harmonisierung und zugleich eine der sehr bemerkenswerten Äußerungen, wie lebensfähig die theoretischen Ansichten der ersten florentiner Monodisten waren. Diesem Kompositionsprinzip, das an den frühen florentiner „*stile narrativo*“ anknüpft, begegnen wir nicht nur in den ersten Opern (lange monologische Erzählungsszenen, z. B. bei Peri und Monteverdis Auftritte von Botinnen), sondern bis tief ins 18. Jh. wurde diese Kompositionstechnik in den dramatisch erregten Rezitativteilen von Oratorium, weltlicher Kantate und im Operschaffen benutzt – einer der Beweise für die weitreichende Bedeutung der italienischen Monodie für den späteren Entwicklungsprozess der europäischen dramatischen Musik.

Im ersten Entwicklungsstadium der italienischen Monodie herrscht jedoch diese Art des unbezifferten, statischen Generalbasses nicht vor. Selbst Caccini versieht seinen verhältnismäßig einfachen *basso continuo* sehr oft mit Ziffern, besonders um die Bewegung der Mittelstimmen in der Instrumentalbegleitung zu lockern. Es besteht aber doch ein wesentlicher Unterschied zwischen der Kompositionspraxis in den Anfängen der Monodie und in ihrem späteren Entwicklungsstadium. Die ersten Monodisten vertraten aus ästhetischen und theoretischen Gründen die Ansicht, einzig diese Art des Generalbasses sei zulässig, lasse er doch durch seine Unkompliziertheit dem gesungenen Worte erhebliche Freiheit, ohne es klanglich zu verdecken. Alle Eingriffe in seine Struktur, wie die Lockerung der Mittelstimmen, die größere Beweglichkeit der Grundtöne des Basses, die reichere klangliche Kompliziertheit der Akkorde, waren eher eine Äußerung des natürlichen musikalischen Gefühles als die eines bewußten theoretischen Prinzipes. In der späteren Zeit nahm man Abstand von dieser einseitigen ästhetischen Anschauung. Die Komponisten bemühten sich schon bewußt um Verstärkung des rein Musikalischen im Sinne freierer Führung der einzelnen Stimmen, denn nur so konnten sie zu einer Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten der instrumentalen Monodiebegleitung gelangen. Spätere Monodisten behielten aber auch die ursprüngliche Art des statischen Generalbasses bei und benutzten ihn nur dort, wo er durch seine Ausdrucksweise gut zum Text paßte.

Das Anfangsstadium des ruhenden Generalbasses konnte sich selbstverständlich nicht auf die Dauer erhalten. Schon bald nach der florentiner Reform erscheinen bescheidene Ansätze zur imitierenden Stimmführung im Generalbaß. Die Monodisten erkannten bald selbst, daß der unbewegliche Baß die reichere Entwicklung des Musikdenkens bremst, weil er hemmend auf den Ausdruck einwirkte. Sie bemühten sich daher, diesen Grundsatz dadurch zu durchbrechen, daß sie allmählich das System der ruhenden Baßtöne durch größere rhythmische Beweglichkeit belebten. Diese rhythmische Beweglichkeit der Bässe in der Monodie erscheint bereits im damaligen Operschaffen aus-

giebig. Beispiele des beweglichen Basses lassen sich anschaulich schon bei Monteverdi (*Orfeo*, 1607), Marco da Gagliano (*Dafné*, 1608) und in der damaligen römischen Oper verfolgen. Auch die Instrumentalmonodie bringt in dieser Richtung wertvolle und überzeugende Belege.

Wie zu Beginn der italienischen Monodie rhythmische Beweglichkeit in die Bässe eindrang und schüchtern die Imitationstechnik in der Instrumentalbegleitung benutzt wurde, davon zeugen Beispiele aus dem Madrigal Bartolomeo *Barbarino*s da Fabriano (*Il secondo libro de madrigali de diversi autori*, Venezia 1607):

Ca - ne e Tur - co mi di - ce la ca-ra lin-gua-ch'io,

spe - rai sen tir - mi dir dol - ce ben mio.

Die Beweglichkeit des Generalbasses wurde immer größer und gewann schon im zweiten Jahrzehnt des 17. Jh. bemerkenswerte Lebendigkeit und Lockerung. Ein interessantes Beispiel finden wir in der geistlichen Monodie *O, Giesù dolce* von Francesco *Dognazzi* (die Komposition erschien in der Sammlung *Canoro pianto*, Venezia 1613, die Francesco Angelico *Patto* herausgab):

poi d'entr' al mio co - re ti veg-gio tut-to fiamm' è, tutt' ar-do-re,

ti veg-gio tut-to fiamm' è, tut - to ar - do-re, ti veg -

gio tut-to fiamm' è tut - to ar - do - re.

Die Baßtöne sind in Sequenzgängen geführt, grundsätzlich imitierend, denn sie korrespondieren mit der melodischen Führung der vokalen Solostimme. Große Bedeutung für die Entwicklung besitzen die melodische Individualisierung und der Sequenzbau des Basses, ähnlich wie die lebendige Beweglichkeit des *basso continuo* in der römischen Oper.

Der *basso continuo* ist in der Regel an solchen Stellen sehr beweglich und labil, in denen sich die Singstimme in zeitlich langen Notenwerten von hymnischem Charakter bewegt. Hier macht sich das Kontrastprinzip geltend, denn die Statik der Solostimme wird durch die Beweglichkeit des Generalbasses paralytisiert. Einen ähnlichen Fall kontrastierend geführter Bässe fanden wir in Monodien mit beweglichen Rezitativpassagen des vokalen Parts, wieder mit langen Haltetönen des statischen Basses unterlegt.

Der bezifferte *basso continuo* ermöglicht es uns, in die harmonische Struktur der Monodien einzudringen und wenigstens ungefähr ihre Vielgestaltigkeit nach Modulation und Akkordik kennen zu lernen. Gewiß geben uns bloße Ziffern kein genaues Bild von der Aufführungspraxis des Generalbasses und damit auch von den anderen harmonischen Besonderheiten und Feinheiten, die bei der freien improvisatorischen Wiedergabe der Generalbaß-Aufzeichnung entstehen konnten. Aber doch sind sie eines der verlässlichsten Mittel zur Veranschaulichung der einzelnen harmonischen Gebilde, die man damals benutzte.

Der akkordische und modulatorische Ausdrucksreichtum wurde mit der weiteren Entfaltung der Monodien immer größer. Durchgreifend war die Entwicklung des harmonischen Denkens. Diese Entwicklung der harmonischen Vorstellungskraft verwirklichte sich schon vorher in der Madrigalmusik des 16. Jh. In der polyphonen Madrigalmusik läßt sich schon um das Jahr 1530 ein großer Aufschwung des harmonischen Fühlens verfolgen. Es handelte sich hier damals um gewagte Modulationsformen, schroffe Dissonanzen, chromatische Folgen, synkopische Gebilde, eine vielgestaltige Rhythmik, um zahlreiche ausdrucksvolle Pausen, besonders Generalpausen, Vorhalte, Durchgänge und Antizipationen — also alles, was später von neuem und in anderer Gestalt in der Monodie erscheint. Trotz aller Berührungspunkte zu der Madrigalkunst des 16. Jh. entsteht doch allein in den Monodien eine andere melodisch-harmonische Struktur als im Madrigal des 16. Jh. mit ihrem verklärten Ausdruck. Mögen hier auch Töne der Trauer und des tragischen Pathos erscheinen, so klingen diese Töne nie so melancholisch und lyrisch wie in der Monodie. Die Monodie ist im Ausdruck wieder viel fortschrittlicher, sie zeigt ein verändertes melodisch-harmonisches Bewußtsein. Schon die Funktion der harmonischen Struktur der Kompositionen weicht beim Madrigal des 16. Jh. von der Monodie ab. Im Madrigal bildet die Harmonie noch keinen selbständigen Ausdrucksfaktor. Sie ist das Ergebnis des vertikalen Zusammentreffens einzelner horizontal geführter Stimmen, während sich in der Monodie, besonders im zweiten Jahrzehnt des 17. Jh., das harmonische Denken verselbständigt, um die Ausdruckskraft und den Gehalt der solistisch geführten Vokallinie zu steigern. In den zwanziger Jahren des 17. Jh. begann eine so reiche, allseitige Entwicklung der Harmonik, daß viele Stücke mit ihrer komplizierten Akkordstruktur an die romantische, chromatische Harmonik des späten 19. Jh. erinnern.¹⁰⁵

Die Stabilisierung von Dur und Moll und die Betonung der Tonika-Funktion verstärkten nicht nur den Ausdruck, sondern auch die Klangfarbe der Monodien. Die ersten Monodisten leiteten die harmonische Bindung allein aus dem melodischen Duktus des Sologesangs ab, bestimmt von der Intonation

des gesprochenen Wortes. Dagegen legen die späteren Monodisten, besonders die genialen Schöpfer der neuen harmonischen Wirkungsmittel (Monteverdi und Saracini), die Melodie bereits übereinstimmend mit dem vorher bestimmten harmonischen Plan an. Daher benutzten diese Komponisten auch unvorbereitete Sprünge in entferntere Tonarten, sowie in Tonarten benachbarter Halbtöne. Neben Dreiklängen als Grundlage erscheinen in der Monodie oft ihre Umkehrungen, vor allem der Sextakkord. Scharfsinnig benutzte man den Quartsextakkord, dessen Aufgabe es in der Regel ist, die Spannung vor dem Einsatz der Oberdominante des Dreiklänges oder der Oberdominante der Septime zu erhöhen. Gleichfalls wurden ausgiebig Septimenakkorde und ihre Umkehrungen benutzt. Der Septimenakkord ist in der Regel eine Äußerung innerer Spannung, besonders dort, wo er den Affektgehalt des Textes hervorheben oder unterstreichen soll. Auch der Nonenakkord erscheint bisweilen in der Monodie, selten aber als ein selbständiges harmonisches Gebilde, sondern nur als Vorhalt zum Dreiklänge. Seine dissonante Spannung reiht ihn unter die Akkorde, welche die Affektwirkung der Komposition verstärken können. Neben diesen harmonischen Grundformen begegnen wir in der Monodie noch die Gruppe alterierter Akkorde, von denen am häufigsten der verminderte Septimenakkord benutzt wurde.

Obwohl wir beim Beginn der Monodienkomposition noch manchmal im Zweifel sind, in welcher Tonart wir uns gerade befinden (hier spürt man noch den Einfluß des modal-tonalen Tonalitätsbewußtseins), ist bereits im ersten Jahrzehnt des 17. Jh. die Dur- und Moll-Tonalität endgültig gefestigt. Auch in den Modulationen in entferntere Tonarten zeigt sich die tonale Fortschreitung ganz deutlich. Dur und Moll haben in der Monodie, besonders für bestimmte Affektdarstellungen, eine bedeutende Funktion.

Bei Caccini begegnen wir in der harmonischen Struktur gewöhnlich akkordischen Grundbildern neben Quintakkorden, meistens Sext- und Septimenakkorden. Auch dort, wo nicht ausdrücklich mit Ziffern bezeichnet, sind sie aus dem Verhältnis des Grundtones des Basses zum Oberton des Singparts abzuleiten. Quart-, Septimen-, Nonen- und Undezimenintervalle entstehen auch durch Bewegung von Durchgangstönen. Die Harmonik dieser ersten Monodien ist noch nicht sehr erfinderisch, man findet sogar stereotype Wendungen, namentlich in den Schlußkadenzen. Erst später, als der *basso continuo* motivisch selbständiger und beweglicher wurde, entstehen interessante harmonische und modulatorische Kombinationen und Komplikationen, bedingt durch die freiere Stimmführung.

Schon im zweiten Jahrzehnt des 17. Jh. finden wir einen überraschenden harmonischen Reichtum, wofür ein Beispiel aus der Monodiensammlung *Il primo libro dell'arie* (Venezia 1616) spricht, dessen Autor Domenico Belli ist, der als Gesangslehrer der Kleriker an der Kirche San Lorenzo in Florenz wirkte:

¹⁰⁵ Leichtentritt geht selbst soweit, daß er bei der Analyse der Monodie Saracinis *Tu parti, ah! lasso* (Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik IV, 3. Ausg., 829) die harmonischen Kühnheiten dieser Monodie mit den harmonischen Eroberungen zu Beginn des 20. Jh. vergleicht. Siehe auch Edward E. Lowinsky, *Tonality and atonality in sixteenth-century music* (Berkeley und Los Angeles 1961).

A - - pre l'huomo in-fe - li - ce all'hor che na-see in

que - sta vi-ta di mise - rie ple - ne 7 6 7 6# pria ch'ial sol g'occhi al

pian - to e na - to appe - na va pri - gio - nier.

Die Komposition *Bellis* gehört ihrer Inspiration nach zu den tiefsten Monodien aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. Die gedankliche Beseeltheit wird hier vor allem durch die Harmonik, die tonale Lockerung und den wirkungsvollen Sprechgesang hervorgerufen. Besonders häufige, ungestüme harmonische und tonale Abweichungen sind ein Beweis für die reiche harmonische Vorstellungskraft dieses Komponisten der frühen italienischen Barockmusik. Das Beispiel wird verständlicher sein, wenn wir uns seinen harmonischen Plan aufzeichnen:

I - IV - I - IV - II₆ - I₆
 F-Dur . . . B-Dur
 IV₆ - IV₇ - III₇ - I₆ - V₆ - IV₆[#] - I₆
 d-Moll
 IV₆[#] - V - IV - I - IV - II₇ - V - I
 d-Moll G-dur

In vielen Fällen erreichten die Monodisten einen wirksamen Klangeffekt durch geschickte Akkordverbindungen. Ein anschauliches Beispiel bietet uns der tragisch düstere Schluß der Monodie *Francesco Turinis* aus der Sammlung *Madrigali* (Venezia, 1624):

se - gua - ce nel fiu-me del mio pian - to ha-vrai, ha-vrai la

(6/4) (6/4) (6)

Bei diesem Schluß ist die Melodik selbständig entwickelt und von einheitlicher Struktur. Hierbei erscheint ein Motiv als ein melodischer Kern, gegründet auf das Intervall der absteigenden Quinte und Sexte. Die Melodie wird von ein und derselben rhythmischen Figur getragen:  oder . Das Beispiel ist auch wegen der chromatisch geführten Stimmen bemerkenswert, die an die Chromatik aus der Zeit der polyphonen Madrigale erinnern. Nach der überwiegenden Diatonik der ersten Monodien bedeutet dieses Beispiel einen großen Schritt vorwärts.

Oft wird die Ausdruckskraft der Monodien durch plötzliche Modulationen und durch Chromatik, eines der hervorragendsten ausdrucks- und stilbildenden Elemente der Barockharmonik, verursacht.¹⁰⁶ Sie hat das tonale Bewußtsein und die musikalische Vorstellungskraft des 17. Jh. sehr erweitert. Benutzt wurde die Chromatik schon zur Zeit der musikalischen Renaissance in den Kompositionen Cypriano de Rores, Orlando di Lasso, Luca Marenzios u. a., besonders im italienischen Madrigal. Um das Jahr 1570 erlangte sie besondere Geltung in den Kompositionen auf Texte mit antiken Metren (z. B. Cypriano de Rore oder in Lassos *Prophetiae Sibyllarum*). Das alles zielte auf einen radikalen Wandel im Tonalitätsbewußtsein der Renaissance (Diatonik) und gegen das, was Lodovico Zacconi „pure e semplice modulazione“ (1592) nannte.

Die harmonische Chromatik, in der Monodie ein sehr beliebtes Ausdrucksmittel, knüpft also in ihrer Entwicklung an die Spätrenaissance-Madrigale Marenzios und Gesualdos di Venosa an.¹⁰⁷ Dem modernen Sinne des Wortes nach

¹⁰⁶ Näher beschreiben dieses Problem Theodor Kroyer (*Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhundert*, Leipzig 1902) und Rudolf Ficker (*Beiträge zur Chromatik des XIV.-XVI. Jahrhundert*, StzMw II, 1914).

¹⁰⁷ Die Verbindung der Chromatik Marenzios mit der Chromatik der Monodie wurde dadurch möglich, daß er während seines Aufenthaltes in Florenz im J. 1588–1589 mit den Mitgliedern der *Camerata Fiorentina* zusammentraf, besonders zu der Zeit, in der er als Komponist an den prunkhaften Intermezzi zur Hochzeit des Großherzogs Ferdinand Medici mit Christine von Lothringen beteiligt war. Damals lernte er G. B. Strozzi, Emilio de'Cavalieri, Ottavio Rinuccini, Cristoforo Malvezzi und die Sängerin Vittoria Archilei persönlich kennen. Marenzio wurde damals auch mit dem Grafen Giovanni Bardi, Giulio Caccini und seiner Tochter Lucia, dem hervorragenden Instrumentalisten Alessandro Striggio bekannt. Der Aufenthalt in Florenz, besonders seine Beteiligung an den florentiner *Intermedien* im J. 1589 und seine Beziehungen zu den Mitgliedern der *Camerata Fiorentina* wirkten wiederum auf seine Musiksprache, vor allem auf das Deklamationsprinzip der Madrigale und das Ausdruckspathos seiner Kompositionen. Es ist deshalb kein Zufall, daß der Deklamationsausdruck seiner Vokalkompositionen dem Musikausdruck Caccinis und des Meisters der deutschen Monodieyrik Heinrich Albert (1604–1651), auf den zweifellos Marenzio Einfluß hatte, nahesteht. Über das einstimmige Lied Alberts schreibt Helmuth Osthoff folgendes: „Die Mehrzahl der monodischen Stücke zeigt ihn als charakteristischen Vertreter der *Seconda pratica* im Gefolge eines Caccini und Monteverdi. Unregelmäßige Periodenbildung, *Espressivo*-Charakter, Zeilenwiederholung, italienische Gesangsornamentik und der für die Lieder ‚in genere recitativo‘ ausdrücklich geforderte fast taktfreie Vortrag sind für diesen Typus in wech-

kommt die Chromatik vor allem bei Gesualdo di Venosa, Saracini und Monteverdi zur Geltung. Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa (1560–1613), ist einer der größten Meister des italienischen Madrigals und auch einer von denen, die grundlegenden Einfluß auf das frühbarocke italienische Musikdenken und somit auch auf die harmonische Vorstellungskraft der italienischen Monodisten besaßen.¹⁰⁸ Gesualdos Chromatik übertrifft bei weitem die Chromatik Marenzios und Monteverdis, sie nähert sich in ihrer kühnen experimentellen Art sogar der „tristanhaften“ Expressivharmonik der musikalischen Romantik des 19. Jh. (Chopin, Wagner). Dabei stellte sich Gesualdo theoretisch gegen die *Camerata Fiorentina*, somit gegen die begleitete Monodie der Florentiner und die Generalbaßpraxis des *basso continuo*; so finden wir auch unter seinen Kompositionen keine einzige Monodie.

Der frühbarocke Komponist unterlegte der chromatischen Harmonie Worte, die dramatische Steigerung und Spannung oder einen Ausdruck des Affektes oder Schmerzes bedeuten, wie etwa *dolore*, *lagrime*, *pietoso*, *tormenti*, *cruda*, *crudèle*, Träger eines Affektausdrucks. Schon am Ende des 16. Jh. mehren sich in den Vokalkompositionen frei auftretende Dissonanzen. Die Musiktheoretiker des 17. Jh. waren sich dessen voll bewußt, daß der klangliche und harmonische Ausdruck nicht nur durch Konsonanzen, sondern gleichfalls durch Dissonanzen bedingt wird. Pieter Girolamo Gentile sagt im Traktat *Dell'armonia del mondo* (Venezia 1605): „...*l'armonia... nasce non solo dalle consonanze, ma ancora per accidente dalle dissonanze...*“ Gentile urteilt, der chromatische Stil wirke mehr als der diatonische auf die Weckung von Leidenschaften, vor allem durch die Modulationstechnik. Doni meint aber (*Trattato de generi e modi*), die Komponisten des 16. und 17. Jh. schrieben ihre Kompositionen nicht in rein chromatischem Stil. Eine Ausnahme bilden angeblich nur einige wenige Stücke, unter ihnen besonders das Madrigal *Resta di darmi noia* Gesualdo di Venosa und Monteverdis *Lamento d'Arianna*. Sonst sind nach Doni die Kompositionen als Synthese des chromatisch-enharmonischen mit diatonischem Stil geschrieben. Nach Donis Ansicht lassen sich beide Stile, der diatonische und

selndem Maße bestimmend“ (MGG I. 1949–51, 292; siehe auch G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*, München 1925).

¹⁰⁸ Die Musik zu Gesualdos Madrigalen erwächst aus der Antithese leidenschaftlicher Erotik und flagellantenhafter Todessehnsucht. Strukturell und ausdrucksmäßig mischen sich in ihnen in dramatischer Spannung Einflüsse des hoch stilisierten Motettentypus mit der Wirksamkeit melodischer und formaler Volkselemente der italienischen *Frottola*, des *Canzonetts* und der *Villanella*. Der schmerzhafteste Ausdruck der Melodie, der stets zu Affekten anschwillt, ist Äußerung einer ungewöhnlichen Ausdruckskraft des genialen Psychopathen. Es spiegeln sich in ihm krankhafte Seelenzustände, selbstquälerische Leidenschaft, die Melancholie pathologischer und seelischer Depressionen und gesteigerte Wissensbisse wider, die sich erst in den letzten Lebensjahren des Komponisten (1611–1613) in büßerische Demut verwandeln. Hieraus resultiert seine Vorliebe für Oxymoren wie z. B. „*dolorosa gioia*“ oder „*suave dolore*“, die ständige dramatische Spannung, ausgedrückt durch chromatische Stimmführung. Über die harmonische Struktur, die Chromatik und die Tonmalerei der Kompositionen Gesualdo di Venosas führe ich folgende wichtige Literatur an: F. Keiner, *Die Madrigale Gesualdo di Venosa* (Dissert., Leipzig 1914), Cecil Gray and Philipp Heseltine, *Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, Musician and Murderer* (London 1926), Alfred Einstein, *The italian madrigal II* (Princeton university press 1949), Hans F. Redlich, *Gesualdo and the italian madrigal* (The Listener, London 18. IX. 1952), G. R. Marshall, *The harmony laws in the madrigals of C. Gesualdo* (Ann Arbor 1953), Wilhelm Weismann, *Die Madrigale des Carlo Gesualdo Principe di Venosa* (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft V, 1960, 7 ff.).

chromatische, nicht in ihrer ursprünglichen Art, sondern immer nur in gegenseitiger Verbindung benutzen.

Die Chromatik bringt in die Kompositionen ein neues Gefühl für Klangfarbe, eine neue Stimmungsskala. Durch den Einfluß der Chromatik kam es zur Unterscheidung von Tonika und Dominante, die auch zur Stabilisierung des Tonalitätsbewußtseins beitrug. Zu einem wirksamen Modulationsmittel wurde das Prinzip der harmonischen Sequenz, die einen leichten und schnellen Übergang von einer Tonart in eine zweite ermöglichte. Ein Meister dieser Kompositionstechnik war der Organist der Kathedrale in Florenz, Francesco Nigetti. Angeführt sei wenigstens ein Beispiel aus seinen Monodien, die in der handschriftlichen Sammlung im *Liceo musicale* in Bologna niedergelegt sind:

Hor' qual de-sio cru-de - le vi fa por - - re in o - blio
l'an-ti - co ardo - - re è sio vi fui fe - de - le sat-to il
ci-el; sat to a - mo - re.

Nebenbei und des Interesses halber sei erwähnt, daß der erste Takt dieser Monodie melodisch an den Anfang von Monteverdis *Lamento d'Arianna* erinnert. Wieder ein Beispiel für die Verbreitung dieses *locus communis* in der Monodie und ein Zeichen dafür, wie die Melodik Monteverdis auf die italienische Vokalmusik des 17. Jh. eingewirkt hat.

Einen modulatorisch und harmonisch interessanten Schluß mit einer chromatisch geführten Melodie und Imitationselementen im Baß finden wir in der Sammlung *Madrigali et arie* (Venezia, 1617) von Francesco Capello:¹⁰⁹

Che quel af-fet-to che pie-tà chia-man-te s'è

¹⁰⁹ Das Werk Giovanni Francesco Capellos würdigt Michael Praetorius im *Syntagma musicum* III, 241.

dis-pie-ta - to à voi non è, non è pie - ta - te.

Es ist dies wieder eines der Beispiele harmonischer und tonaler Ausweitung, verursacht durch die Chromatik. Interessant dabei ist die künstliche Imitation in der Oktave beim ersten Takt. Die harmonische Struktur dieses Beispiels ist die folgende:

I — — — — — VI Chromatik.
 F-Dur

I — IV — V₆ — VII₆ — V₆ — I
 B-Dur ... F-Dur ... d-Moll ... G-Dur ...

IV — V — I — V⁶⁻⁵ — I
 F-Dur

Ein anschauliches Beispiel von großartigem dramatischen Pathos, bedingt vor allem durch die kühne harmonische Struktur, gleichfalls ein Widerhall von Monteverdis Melodik, finden wir in der Sammlung *Pianto d'Arianna* (Venezia, 1626), deren Autor Francesco Costa ist. Harmonisch auffällig sind besonders die ersten Takte der Komposition:

La - scia - te-mi mo-ri - re, la - scia - te-mi mo-ri - re.

e che vo-le-te voi che mi con - for - te in co-si du-ra sor - te.

in co-si gran mar-ti re, la - - - scia - te-mi mo-ri - re.

Dieses Beispiel ist nicht nur vom Standpunkt der Chromatik, die hier verhältnismäßig selten vorkommt, sondern vor allem von dem der harmonischen Modulation her kennzeichnend. Der Modulationsplan der Komposition ist sehr

reich. Der erste Takt steht in F-Dur, der zweite und dritte in f-Moll, gleich darauf vom g-Moll abgelöst. Zum Schluß mündet die Komposition in eine herr-

liche Kadenz in c-Moll. Diese Kadenz (As F G c) stellt schon ein ausgeprägtes Kadenzgebilde in c-Moll dar. Im Aufbau der Kadenz macht sich zweifellos der Einfluß der Instrumentalmusik, besonders der Violinsonaten bemerkbar. Der dramatische Akzent wird hier durch Antizipationen der ersten zwei Takte verursacht. In der Melodik sind wieder die Schlußformeln am Ende der einzelnen Reime $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ (*morire, conforte, dura, sorte, martire, morte*) charakteristisch. Diese rhythmischen Formeln haben selbständigen, autochthonen Charakter, der nicht der rhythmisch-metrischen Struktur des Textes entspringt.¹¹⁰

Der harmonische Reichtum der Monodien verdichtet sich am häufigsten gerade in den Schlußkadenzen. In diesen pflegen sich die Ausdrucksmittel der Komposition zu konzentrieren, ähnlich wie später in den Kodabildungen der Opern. Es handelt sich hier um den Höhepunkt der Komposition, in den sich die innere Spannung zusammendrängt, wird sie doch durch den jähen Fall in die Tonika zu einem ebenso schnellen Aufbäumen wie Nachlassen getrieben, wodurch sich die vorhergehende, innere dynamische und psychische Spannung der Komposition plötzlich löst. Die Kadenz hat daher nicht die Bedeutung eines bloß klanglichen Höhepunktes, sondern ist eine Verdichtung aller Ausdruckselemente, die im Verlauf der Komposition nach ihrem musikalischen und gedanklichen Gehalt wechseln. Der Schluß bekräftigt im Hörer den abschließenden und oft endgültigen Gesamteindruck der Komposition. Gewiß hat ein großer Teil der Monodien einen völlig konventionellen und stereotypen Schluß, schablonenhaft, ohne jedwede persönlichere Art der Verarbeitung; daneben finden sich aber viele Schlüsse von überdurchschnittlichem Werte, tiefer Inspiration und großzügig entworfen. Die Monodien haben in der Mehrzahl authentische Kadenzen von der V. in die I. Stufe, selten Plagalschlüsse von der IV. in die I. Stufe. Manchmal begegnen wir auch hymnisch feierlichen Schlußbildungen in kirchlichen Tonarten, die noch Reste des älteren Motettentypus darstellen. Caccini benutzt fast stereotyp den authentischen Schluß von der V. in die I. Stufe in dieser Form:

V⁴-3_#-7-I
G-Dur



Diese Schlußform ist nicht nur für Caccini, sondern für die große Mehrzahl der Monodisten charakteristisch.

Der Grundtypus authentischer Kadenzen erscheint aber auch bei den Komponisten, die keine schablonenhafte Schlüsse schreiben. Auch in den komplizierteren Schlüssen ist fast konsequent das Schema der authentischen

¹¹⁰ Von der ungewöhnlich hohen Ausdruckskraft harmonischen Denkens der italienischen Monodisten zeugen die Kompositionen Claudio Saracini aus Siena. Einige wirklich einzigartige Beispiele zitiert Ambros (*Geschichte der Musik* IV, 3. Ausg., 828-832). Saracini stand mit der *Camerata Fiorentina* und mit Monteverdi in Verbindung.

Kadenz erhalten. Davon überzeugen uns einige Beispiele bemerkenswerter individueller Schlußbildungen in den Monodien aus der ersten Hälfte des 17. Jh.:

1. Isidoro Abbondo:
Canoro pianto (1613).

2. Domenico Belli:
Il primo libro dell'arie
(1616).

3. Giovanni Domenico
Puliaschi:
Gemma musicale (1618).

4. Domenico Mazzocchi:
Musiche sacre e morali
(1640).

Ein kühner Klangeffekt entsteht im letzten Takte der Kadenz Mazzocchis (4. Beispiel), wo die Vorhaltnote (b) im Vokalpart mit der V. Stufe des *basso continuo* einen Undezimensschritt bildet, der direkt in die Tonika aufgelöst ist. Den Monodisten war sehr an der Ausdruckswirkung der Schlüsse gelegen. Sie bemühten sich um möglichsten Ausdrucks- und Klangreichtum. Deswegen übten sie auch ausgiebig melismatische Kolorierung, wie bereits im Kapitel über Koloraturen erwähnt.

Es bleibt jetzt noch die Frage, wie man den *basso continuo* ausführte und welche Musikinstrumente sich an der Monodienbegleitung beteiligten. Die Frage der praktischen Ausführung des Generalbasses ist ein hochkompliziertes wissenschaftliches Problem. Wir besitzen nur unbedeutende Monodienbeispiele mit ausgearbeitetem Generalbaß. Die in den theoretischen Traktaten erhaltenen Nachrichten sind zu mangelhaft, als daß wir uns eine klare Vorstellung von der Aufführungspraxis des *basso continuo* machen könnten.¹¹¹ Wir müssen

¹¹¹ Das einzige Beispiel für eine Ausführung des *basso continuo* der Monodien im 17. Jh. sind drei einstimmige Madrigale Luzzasco Luzzaschi's (*Madrigali*, Roma 1601), die eine ausgesetzte Generalbaßbegleitung aufweisen. Aber auch diese Quelle bietet kein

nur per analogiam aus der harmonischen Struktur der vokalen Vierstimmigkeit oder aus den Instrumentalkompositionen für mehrere Instrumente unsere Schlußfolgerungen ziehen. Die Aufführungspraxis des Generalbasses bei der Monodie änderte sich schnell, verschieden war die Aufführungspraxis des *basso continuo* in der Frühzeit der Monodie und in späteren Entwicklungsepochen. Man führte den bezifferten Baß wahrscheinlich nicht nur in Akkorden auf. Der ausübende Musiker pflegte die einzelnen Akkorde mit einer sich frei entwickelnden Melodik zu umgeben. Nicht ausgeschlossen, daß seit dem nachlassenden Widerstand gegen die Polyphonie der Generalbaß mit schwachen Ansätzen einer imitierenden Polyphonie aufgeführt wurde. Abhängig war auch die Interpretation des Generalbasses vom persönlichen Geschmack, der Auffassung, den theoretischen Kenntnissen und schließlich von der musikalischen Reife des Interpreten. Daher läßt sich keine einheitliche Schablone oder eine stabilisierte Art der Dechiffrierung des Generalbasses festlegen, weil die Aufführungspraxis improvisierenden Charakter hatte. Besonders bei der weiteren rapiden Entwicklung der Harmonik bei den italienischen Monodisten fragt man sich oft, wie die mangelhaften stenographischen Generalbaßaufzeichnungen zu interpretieren seien. Auf alle Fälle muß man sich mit der harmonischen Struktur der mehrstimmigen Vokalmusik Marenzios, Gesualdo di Venosas und Monteverdis vertraut machen, um die harmonische und Modulationskunst der Komponisten vom Typus Lodovico Bellandas, Domenico Bellis, Claudio Saracinis u. a. voll zu verstehen und zu rekonstruieren. Nach meiner Meinung sollte in den kritischen und streng wissenschaftlichen Editionen der italienischen begleiteten Monodie der Generalbaß nicht ausgesetzt werden, denn durch eine oft ungeeignete und unstilgemäße Aussetzung des *basso continuo* wird in diese Frage überflüssig Verwirrung und Unklarheit hineingetragen und damit auch das wirkliche Bild der Musikstruktur dieser Stücke verzeichnet, die zur Zeit ihrer Entstehung ganz anders musikalisch interpretiert wurden. Dem Fachmann genügt die bloße Aufzeichnung des Generalbasses in seiner ursprünglichen unausgesetzten Form, um sich eine klare Vorstellung von der harmonischen Struktur der Komposition zu machen.¹¹²

Wie die Mittelstimmen des *basso continuo* im 17. Jh. aufgeführt wurden, erfahren wir wenigstens ungefähr aus der Schrift *Discorsi e regole sopra la musica* (Handschrift in der florentiner *Ricardiana*, Sign. 2218) von Bonini, wo wir lesen, daß Peri „*fu ancora nell'arte del sonare di tasti leggiadro et artificioso e nell'accompagnar il canto con le parti di mezzo, unico e singolare*“. Wie daraus ersichtlich, gab sich bereits Peri nicht mit der bloßen akkordischen und statischen Aufführung des Generalbasses zufrieden, sondern widmete ihm seine reife Interpretationskunst und stilbildende Erfindungskraft. Eine wichtige Erkenntnis: denn damit ist zugleich bewiesen, daß schon zur Zeit der frühen florentiner Monodie freies Improvisieren in der Aufführung des *basso continuo* erscheint. Auch Doni verweilt bei dem Problem der Aufführungspraxis der

klares Bild über die Vortragspraxis des Generalbasses der Monodien, weil es sich hier um eine Pseudomonodie eines vorübergehenden, bisher stilistisch nicht ausgeprägten Kompositionstypus handelt.

¹¹² Ein musterhaftes Beispiel, wie man den Generalbaß des 17. Jh. in die moderne Notierung auf das Bedürfnis der heutigen Vortragspraxis transkribieren kann, ohne die stilistische Grundstruktur der Komposition zu stören, bietet uns die kritische Motettenausgabe von Ivan Lukačić aus d. Jahre 1620, die Dragan Plamenac (*Odabrani motetti*, Zagreb 1934) herausgegeben hat.

mittleren Stimmen im Generalbaß. Auf Seite 101 seines *Compendio dell'trattato di generi e di modi* (1635) sagt er: „*Le parti di mezzo . . . le quali (da lacune poche corde in poi che si segnano con numeri, come meno principali, non facendo altro che il ripieno, come lo dicono) si lasciano ad arbitrio del sonatore, non essendo solito ch'egli si diparta molto dalla commune ed ordinaria maniera del sinfoneggiare.*“ Es ist hier schon ganz klar der improvisierende Charakter bei der Aufführung des Generalbasses betont.¹¹³

Es bleibt noch die Frage, welche Instrumente sich an der Aufführung des Generalbasses bei der Monodienbegleitung beteiligten. Sichere Berichte geben darüber die Titelseiten einzelner Monodiensammlungen, wo die begleitenden Instrumente einzeln angeführt sind. Nach diesen Angaben kann man als beliebteste Instrumente zur Begleitung der Monodie das *Clavicembalo*, die *Chitarrone*, die *Theorbe* und die *Harfe* ansehen.¹¹⁴ Caccini empfiehlt die Chi-

¹¹³ Mit der Frage der Vortragspraxis des Generalbasses beschäftigt sich Hugo Leichtentritt in der Studie *Zur Vortragspraxis des 17. Jahrhunderts* (III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß, Wien 1909).

¹¹⁴ Im nachfolgenden Verzeichnis führe ich einige typische Beispiele an, die den Titelblättern einzelner gedruckter Monodiensammlungen in chronologischer Reihenfolge entnommen sind:

Domenico Maria Melli, *Musiche* (1602): „...per cantare nel chitarrone, clavicembalo et altri istromenti.“

Bartolomeo Barbarino, *Madrigali di diversi autori* (1606): „...per cantare sopra il chitarrone, clavicimbalo ò altri stromenti.“

Domenico Brunetti, *L'Euterpe* (1606): „...da cantarsi in theorba, arpicordo et altri stromenti.“

Bartolomeo Barbarino, *Il secondo libro de madrigali* (1607): „...per cantare sopra il chitarrone ò tiorba, clavicimbalo ò altri stromenti.“

Severo Bonini, *Il secondo libro de madrigali* (1609): „...per cantare sopra gravicembali, chitarroni et organi.“

Giovanni Ghizzolo, *Madrigali et arie* (1609): „...per sonare et cantare nel chitarrone, liuto ò clavicembalo.“

Giulio Negro, *Secondo libro delle grazie ed affetti* (1614): „...da cantare nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia et altri simili istromenti.“

Serafino Patta, *Motetti et madrigali* (1614): „...per cantare solo nell'organo, clavicordo, chitarrone e altri istromenti.“

Enrico Radescia di Foggia, *Il quarto libro delle canzonette* (1616): „... per cantare et sonare con la spineta, chitarrone et altri simili stromenti.“

Flaminio Corradi, *Le stravaganze d'amore* (1618): „Con la intavolatura del chitarrone e della chitarra alla spagnuola e con il basso continuo da sonare nel clavicembalo et altri stromenti simili.“

Rafaelo Rontani, *Le varie musiche* (1618): „...nel gravicembalo, ovvero nella tiorba et in altri stromenti simili.“

Sigismondo d'India, *Le musiche* (1621): „...da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia et altri stromenti da corpo.“

Pietro Paolo Torre, *Il primo libro delle canzonette* (1622): „...per cantarsi nel clavicordo e chitarrone.“

Biagio Marini, *Scherzi e canzonette* (1622): „...da cantarsi nel chitarrone, chitariglia et altri stromenti simili: con i suoi ritorneli per il violino e chitarrone.“

Domenico Manzolo, *Canzonette* (1623): „...da cantarsi nel chitarrone, arpicordo et altri stromenti. Con l'alfabeto per la chitarra alla spagnuola.“

Guglielmo Miniscalchi, *Arie* (1625): „...per cantarsi nella spinetta, chitarrone e simile istromento con l'intavolatura per la chitarra alla spagnuola.“

Filippo Albini, *Il secondo libro dei musicali concerti* (1626): „...da cantarsi nel cembalo, tiorba ò arpa doppia.“

Stefano Landi, *Il quinto libro d'arie* (1637): „...da cantarsi ad una voce con la spineta e con le littere par la chitarra.“

Mauritio Cazzati, *Il quinto libro delle canzonette* (1668): „...à voce sola con violini à benepiacito.“

tarrone als passendstes Instrument zur Monodienbegleitung („... essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce e particolarmente quella del tenore che qualunque altro“). Daher erklärt es sich auch, warum die Chitarrone (Laute) eines der verbreitetsten Saiteninstrumente in der ersten Hälfte des 17. Jh. darstellte. Auch die *Chitarra spagnuola* war damals ein sehr beliebtes Begleitinstrument. Gitarreninstrumente fanden namentlich in Adelskreisen Verbreitung. Zur Monodienbegleitung benutzte man auch noch andere Instrumente, wie z. B. die *Tenorviola da gamba* oder die *Viola*, genannt *bastarda*, die *Baßviola*, den *Arpicord*, den *Kontrabaß*, die *Lyre* oder die *Orgel*. Die *Viola da bastarda* erscheint in Italien später als die *Viola da gamba*. In der Frühzeit der Kompositionsentwicklung der Monodien wurde zur Begleitung hauptsächlich die *Viola* verwandt. „*Cantar alla viola*“ war für den damaligen Musiker und Musikliebhaber der größte Kunstgenuß, wie dies sich nicht nur in der Zeit des Frühbarocks, sondern auch in der Spätrenaissance beobachten läßt.

Einer großen Beliebtheit erfreute sich auch die Klangkombination eines Tasteninstrumentes und der Chitarrone, denn dadurch wurde der Klang bedeutend verstärkt. Alessandro Guidotti schreibt in *Prefazione alla Rappresentazione di anima e corpo di Emilio di Cavaliere* (1600): „... una lira doppia, un clavicembalo, un chitarrone o tiorba che si dica, insieme fanno buonissimo effetto, come ancora un organo suave con un chitarrone.“

Die beliebtesten Instrumente des 17. Jh. waren aber doch nur Laute und Theorbe, typische Generalbaßinstrumente. Nie fehlte die Laute in einer Instrumentensammlung des 17. Jh. In der Kammermusik machten sich schon im 16. Jh. die Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente geltend.¹¹⁵

Es ist nicht ausgeschlossen, daß man zur Monodienbegleitung auch ganze Instrumentalensembles aus den oben genannten Instrumenten benutzte. Dadurch wurde ein Klangreichtum den Erfordernissen und dem Geschmack der damaligen Barockästhetik entsprechend erzielt. Der heutige Zuhörer kann sich nur schwer eine Vorstellung von der Vielgestaltigkeit und dem Reichtum der Begleitinstrumente machen, mit denen die Ausdrucksfähigkeit des Sologesanges verstärkt wurde. Werden doch heute die Monodien in der Regel vom farbig wenig differenzierten und vielfach allzu klangermen Klavier begleitet.

Wie häufig eine große Besetzung des *basso continuo* der Monodien vorkam, zeigt Monteverdis Monodie *Con che soavità* (*Settimo libro de madrigali*, Venedig 1641). Die Instrumentalbegleitung bilden hier neun Instrumente: zwei Chitarroni, Clavicembalo, Spinetta, *Viola da braccio*, *Violino*, *Viola da gamba*, *Contrabasso* und *Viola all'alta*.

Aus dem angeführten kurzen Verzeichnis ist ersichtlich, daß ungefähr bis zum Jahre 1622 in der Monodienbegleitung akkordische Instrumente (besonders Lauten, Theorben, Clavicembali, Gitarren, Orgeln und Harfen) überwiegen. Erst nach dem Jahre 1622 erscheinen auch Streichinstrumente, so z. B. Geigen, Violen u. a.

Das Studium der Titelblätter der einzelnen Monodien vermittelt von diesem Standpunkt aus gesehen viele interessante Ergebnisse. Sie sind wertvolle Dokumente zur näheren Untersuchung des Problems der Instrumentalbesetzung der Monodien. Diese Frage wurde bisher noch nicht tiefgründig erörtert. Das Verzeichnis, welches nur eine Auswahl von typischen Beispielen darstellt, soll lediglich zeigen, wie man konkret nachweisen könnte, über welche Anzahl von Instrumenten die Monodie des 17. Jh. zu einer klanglich plastischen Begleitung gelangte.

¹¹⁵ Näheres darüber in der Studie Hans Neemanns, *Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente im 17. und 18. Jahrhundert* (ZfMw XVI, 1934, 527–534) und in der Arbeit Nigel Fortunes, *Continuo instruments in italian monodie* (The Galpin Society Journal VI, 1953, 10–13).