

Szabolcsi, Bence

## **Osteuropäische Züge in der italienischen Monodie des 17. Jahrhunderts**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [319]-324

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110860>

Access Date: 30. 11. 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.

BENCE SZABOLCSI

(B u d a p e s t)

## OSTEUROPÄISCHE ZUGE IN DER ITALIENISCHEN MONODIE DES 17. JAHRHUNDERTS

Wenigen Werken verdankt die Erforschung der italienischen Monodie so vieles und wertvolles, wie den Schriften von Prof. Jan R a c e k. Ich denke hier vor allem an sein Buch *Slohové problémy italské monodie* (Praha—Brno 1938), ferner an die Studien *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (Olomouc 1945), *Origines et débuts de la musique baroque en Bohème* (Musique des nations, Praha 1948) und *Collezione di monodie italiane primarie alla Biblioteca Universitaria di Praga* (Sb. prací filosofické fakulty Brněnské university 1958). In diesen Schriften gab er unter den ersten eine eingehende Typologie der italienischen Barockmonodie, ausserdem aber wichtige Gesichtspunkte zur internationalen, vor allem osteuropäischen Verbreitung dieses Stils.

Dass es zu dieser Zeit zu einem regen Verkehr zwischen Italien und gewissen osteuropäischen Ländern kam, war der historischen Forschung lange genug bekannt, nur kamen natürlich die kunstgeschichtlichen Forschungen denen der Musikgeschichte zuvor, wie es sich fast von selbst versteht. Die Musikgeschichte selbst wurde auf diese internationalen Verbindungen vor einigen Jahrzehnten ebenfalls aufmerksam gemacht, nur stand ihr diesbezügliches Material nur in beschränktem Masse zur Verfügung. Heute können wir — zumindest in losen Umrissen — eine ganze geographische Karte dieser Verbindungen entwerfen. Es ist bekannt, dass am Hofe des Kaisers Rudolf II. zu Prag eine ganze Reihe bedeutender Musiker des Auslandes, darunter auch Italiener, wirkte. Alessandro O r o l o g i o und Camillo Z a n o t t i wirkten hier als Vizekapellmeister, Stefano F e l i s lebte eine zeitlang in Prag, die Troilus'sche Musiksammlung zeugt für ein reges Interesse für zeitgenössische italienische Musik. Aber nicht nur Prag — auch andere musikliebhabende Fürstenhöfe Osteuropas waren Mittelpunkte eines internationalen Musikerverkehrs. M a r e n z i o, S c a c c h i, P a c e l l i kamen nach Polen M i l l e v i l l e stand in polnischen Diensten, V e c c h i hatte ebenfalls polnische Beziehungen. Die Fürstenfamilie der B á t h o r y s in *Siebenbürgen* und *Polen* (István Báthory in Polen, Sigismund Báthory in Siebenbürgen) schufen in ihren Ländern bedeutende Zentren zeitgenössischer Musik. Am sieben-

bürgischen Hofe des letzteren wirkte eine ganze Hofkapelle italienischer Musiker; Giambattista Mosto, der Madrigalist, Girolamo Diruta, der Orgellehrer, standen mit dem Hofe ebenso in Verbindung, wie Palestrina selbst; ein Musiker aus Brescia, namens Pietro Busto, hinterliess sogar eine „Beschreibung“ des damaligen Siebenbürgen (1595). Andere Musiker kamen nicht nur an den Fürstenhöfen vorbei; Monteverdi bereiste 1595 mit den Truppen des Fürsten Gonzaga einen bedeutenden Teil von Westungarn und kam sicher bis nach Esztergom (Gran), wo damals eine heftige Schlacht mit den Türken entbrannte.

Es steht also ausser Zweifel, dass eine lange Reihe von italienischen Musikern und Komponisten in osteuropäischen Ländern verkehrte oder zumindest erschien, und es kann kaum wundernehmen, wenn sie ein gewisses Interesse für diese Länder nach ihrer Heimat mitnahmen.

Ob es aber auch einen musikalischen Widerschein dieses Interesses gibt? Unsere Forschung stellte sich diese Frage bisher überhaupt nicht, obwohl sich hie und da Spuren eines diesbezüglichen Wiederhalles zeigen. Selbstverständlich sind diese Spuren ziemlich verschwommen, spärlich und fragmentarisch; dass sie aber überhaupt vorhanden sind, ist unserer Meinung nach zweifellos und bemerkenswert. Nur dass eben der umgekehrte Prozess, dass nämlich italienische Elemente in die damalige Musik Böhmens, Polens, Ungarns eindringen, bisher viel selbstverständlicher erschien, und auch selbstverständlicher war, musste ja die Musik der osteuropäischen Länder den europäischen Musiker von 1600 kaum anders als ein Kuriosum, ein exotisches Wunderding anmuten.

Wo sind also die Spuren einer solchen Reaktion zu finden?

Wohl nicht das früheste, aber eines der frühen Dokumente dieser Art können wir in einem Stück aus Monteverdis *Scherzi Musicali* (1607) erblicken (*Fuge il verno dei dolori*). Mit dem kurzen Lied, nach Art der französischen Kanzonetten stilisiert, erscheint ein merkwürdiger Typus der slowakisch-ungarisch-polnischen Liedweise, die von jetzt an einer ganzen Reihe italienischer Kanzonetten — vorzüglich monodischer Kanzonetten — als Vorbild diente.

*Monte verdi*

*Fuggeil ver-no dei do-lo-ri*

Als Nächstes führen wir Marco da Gaglianos *Fanciuletta ritrosetta* aus dem Jahre 1615 an. Die Melodie konnte sich auf einen internationalen Erfolg berufen: 1621 erscheint sie in der Sammlung *Affetti amorosi* von Giovanni Stefani mit dem Text *Angioletta, tropp'in fretta*; nach 1630 aber wurde sie durch den Dichter Vondel als Kindertotenlied in den Niederlanden populär (siehe darüber Valentin Denis' Mitteilung in *Mélanges Ernest Closson*, Bruxelles 1948 S. 100—101). Hier folge die Variante Stefani mit dem Text von 1621.

Musical notation for the first piece, *Fanciuletta ritrosetta*. It consists of two staves of music in G minor, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody is written on a single line. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and repeat dots.

Fanciu - let - ta ri - tro - set - ta

Aber schon zur selben Zeit erscheint der Typus in 2—3 Abwandlungen in den Monodiebüchern von Claudio Saracini, besonders in seinem zweiten und dritten „*Musiche*“-Band (1620):

Musical notation for the second piece, *Quest'a more quest'ar-sura*. It consists of two staves of music in G minor, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody is written on a single line. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and repeat dots.

Quest'a mo-re quest'ar-su - ra

Musical notation for the third piece, *A-ma pur, a-ma pur Nin-fa gra-di-ta*. It consists of three staves of music in G minor, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody is written on a single line. The second and third staves continue the melody and end with a double bar line and repeat dots. The name "Saracini" is written above the first staff.

A - ma pur, a - ma pur Nin - fa gra - di - ta

Saracini

Es ist dieselbe Zeit, als Giovanni P i c c h i in seinen *Balli d'arpicordo*, Venedig 1620 einen *Ballo Ongaro* und einen *Ballo alla Polacha* erscheinen lässt. Ist es ein Zufall, oder vielmehr ein Symptom derselben Mode, eines erwachenden Interesses für osteuropäische Motive? Diese Frage kann einstweilen kaum beantwortet werden; Tatsache ist nur, dass wir die Spuren dieser merkwürdigen Modeströmung noch ein Stück weiter ins 17. Jahrhundert hinein in Italien verfolgen können. Das Sequenzieren selbst ist nur ein Bestandteil dieses osteuropäischen Liederstils; es gehört zum musikalischen Gemeingut der Zeit, kommt es ja doch bei Heinrich S c h ü t z ebenfalls vor (so im berühmten Osterdialog, bei der Stelle: „*Sie haben meinen Herren weggenommen*“, auch hier ganz liedhaft). Nein, nicht das Sequenzieren allein: aber die gesamte Phraseologie, die liedmässige oder tanzhafte Abrundung, die wiederkehrende Anfangszeile, die Rhythmik, — all dies deutet auf heute noch populäre, allbekannte slowakische, ungarische und polnische Volksmelodien und volkstümliche Weisen.

Eine *Kanzonette* aus Giovanni S t e f a n i's *Affetti amorosi, Libro Secondo* (Venezia 1622) fällt durch ihre merkwürdige „osteuropäische Tripodie“ auf:

Stefani

An-gio - let-ta, tropp'in fretta

Zwei Stücke aus Carlo M i l a n u z z i's *Ariose vaghezze* (*Secondo Scherzo* 1625, bzw. *Settimo Libro* 1630, beide in Venezia) scheinen dagegen die sequenzierenden Melodietypen der Monodiebücher weiter zu entwickeln:

Milanuzzi

Guancie amate dispie ga-te

Milanuzzi

Mi la - ga là - mor

The image shows a musical score for a piece by Milanuzzi. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a cursive style with many slurs and ornaments. Below the first staff, the lyrics 'Mi la - ga là - mor' are written. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and repeat dots.

Nach 1630 verlieren sich die Spuren dieser Mode im breiteren Strom der späten Monodie, der anwachsenden zyklischen Formen. Ihr Ursprung bleibt unbekannt und verlangt eine eingehendere Forschung.

Zum Schluss seien hier noch zwei Dokumente derselben ariosen Sequenzmelodik aus der ungarischen Musikgeschichte angeführt: eine monodische Litaneikomposition des Mönches Johannes Kájoni aus Siebenbürgen (aus der Tabulatur *Organo Missale* 1667) und ein liedhaftes Solostück aus der Concerto-Sammlung *Harmonia Caelestis* des Fürsten Paul Esterházy (Wien 1711):

Kájoni

Ky-ri-e . e . . ley . . son

The image shows a musical score for a piece by Kájoni. It consists of six staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a cursive style with many slurs and ornaments. Below the first staff, the lyrics 'Ky-ri-e . e . . ley . . son' are written. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and repeat dots. The third, fourth, fifth, and sixth staves continue the melody in a similar cursive style, with various slurs and ornaments. The sixth staff ends with a double bar line and repeat dots.

*Esterházy*

*A - ve ma - ris stel - la*

Wie man sieht, ist der Typus aus der zeitgenössischen ungarischen Musik ebenfalls belegt; ähnliche Dokumente sind aber auch aus der Tschechoslowakei und Polen bekannt.

Die Frage bleibt offen: handelt es sich um osteuropäische Melodietypen, die nach Italien bzw. nach Westeuropa gelangten? Oder eher um allgemein-europäische, vielleicht aus dem späten Mittelalter stammende figurative Typen, die in Osteuropa, besonders in der Volksmusik festen Fuss fassten und hier erheblich länger erhalten blieben? Wir hoffen, dass die künftige Melodieforschung diese Fragen eindeutig zu beantworten imstande sein wird.