

KARL GUSTAV FELLERER

(Köln a. R.)

MONODIE UND DIMINUTIONSMODELLE

Die recitativische Wortdarstellung in der Florentiner Monodie¹ ist im ausgehenden 16. Jahrhundert als ein neues musikalisches Ausdrucksprinzip hervorgetreten. Daneben aber hat sich im 16. Jahrhundert aus der Melodiebildung in Polyphonie und Homophonie eine monodische Kunst entwickelt, die einerseits in den vokal-instrumental gemischten Intavolierungen, andererseits in der cantare sonar umfassenden Aufführungspraxis der Polyphonie ihre Grundlage hat.

Die Diminution beherrscht die Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts und war allgemein verbreitet, wenn auch im ausgehenden 16. Jahrhundert nicht allgemein anerkannt. L. Grossi da Vidana hat in der Vorrede zu seinen *Concerti ecclesiastici* 1602 darauf hingewiesen, dass seine neue Kunst fordert, dass nur das gesungen werde, was geschrieben steht und dass die Sänger ihre improvisatorischen Passaggi nicht anwenden sollen. Wo er Bewegungen im Rahmen der zeitgegebenen klaren Deklamation erwartet, hat er sie selbst ausgeschrieben.² Wenngleich trotz solcher Forderungen der Komponist mit dem passeggirenden Vortrag um die Wende des 16./17. Jahrhunderts rechnen musste, sind in der ariosen monodischen Komposition koloristische Bewegungen an den vom Komponisten gewünschten Stellen ausgeschrieben worden und haben sowohl in Verbindung mit der recitativischen Deklamation, wie in Verbindung mit der in Polyphonie und Homophonie grundgelegten Melodiebildung einen neuen melodischen Ausdruck geschaffen, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr zu einer Einheit der zunächst nebeneinanderstehenden Melodiegestalten führte.

Unter Betonung der wortgerechten Deklamation hat die Monodie eine Melodiebildung durchgeführt, die — so sehr im Florentiner Kreis eine Verbindung zur Kunst des 16. Jahrhunderts abgelehnt wurde — Formeln der alten Diminutionspraxis aufnimmt und auf dieser Grundlage ihre neue Melodie entwickelt. So finden sich alle Melodiebewegungen in den frühmonodischen Werken, die bei Silvestro di Ganassi (1535), Petit-Coclicus (1552), Ortiz (1553), Finck (1556), della Casa (1584), Rognoni (1592), Zaccono (1592), Diruta (1593), Con-

forto (1593), Bovicelli (1594) als Diminutionsformeln herausgestellt wurden.³ Bei Viadana, der sich bewusst der Melodiebildung der Polyphonie und Homophonie anschliesst, sind diese Umspielungs- und Skalenformeln deutlich in die ruhige Melodiegestaltung eingebaut. Die tonmalerische Bewegung bei



in Viadanas einstimmigem *Exaudi me Domine* setzt sich aus den von Ganassi für Sekund- und Terzschritte angegebenen Formeln und ihrer Wiederholung zusammen. Diese Drehbewegung tritt immer wieder auf, wie u. a. in *Quem vidistis pastores*:



Die bis zur Oktave gedehnte Skalenbewegung steht neben solchen Diminutionsformeln, die auch in rhythmischer Punktierung auftreten. Noch halten sich die Abschnitte einer „melodia elegans“ streng an die Diminutionsformeln, wie sie schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts angegeben sind. Die bei Diruta 1593 aufgestellten *Groppi* (Sekund- und Drehbewegungen nach oben und unten), *Tremoli* und *Tremuletti* (schnelle Sekundbewegungen), *Minuta* (Dreh- und Skalenbewegungen), *Clamationi* und *Accenti* (punktierte Bewegungen) oder die bei Emilio del Cavallieri aufgestellten Ornamenttypen



finden sich als die bestimmenden Bewegungsgestalten in G. Caccinis *Le nuove musiche*. Es lassen sich alle grösseren Melismen auf diese Diminutionsformeln zurückführen z. B. in *Vedro'l mio Sol*:



oder in *Fortunato augellino*:



In der Vorrede zu „*Le nuove musiche*“ hat Caccini selbst Diminutionsformeln aufgestellt und ihnen im Ausdruck (*effetti*) Sinn gegeben. Die angefügten Solo-Arien *con i proprii passaggi secondo il suo stile* sogar unter Nennung berühmter Sänger wie Melchior Palontrotti, Jacopo Peri, Francesco Rasi kennzeichnen seine Melodiebildung im Anschluss an die Diminutionspraxis, die stets auf die gleichen formelhaften Bewegungen zurückkommt.

Die Manieren der Diminution sind die Grundlage der ariosen monodischen Melodiebildung. Neu ist, dass sie in der Konzeption der Komposition festliegen und von Deklamation und Ausdruck bestimmt sind, neu ist auch der subjektive affektbestimmte Vortrag, der die Stimme abwandelt und die Tongebung dynamisch in der *esclamazione* und anderen Vortragsmanieren belebt, um mit allen strukturellen und agogischem Mitteln den Effekt zu steigern. In dem eingehenden Vorwort zu *Le nuove musiche* erörtert Caccini das Neue seiner Kunst und stellt die Wortdarstellung in den Mittelpunkt.⁴ Dementsprechend fallen im Sinne des Wortausdrucks die Koloraturen auf betonte Silben, zum Teil auch mit Wortmalereien verbunden.⁵ Nur in der Schlusskadenz und einigen traditionellen Verzierungen hat die Fioritura ihre alte von der Diminution her bewahrte Stellung erhalten.⁶ Der Sinn der melodischen Bewegungen hat sich verändert, wengleich ihre Gestalt der Tradition entsprechend blieb.

Für Petit Coclicus (1552) war die Diminution, wie sie sein Lehrer Josquin bereits auffasste, eine strukturelle Veränderung des *cantus simplex* der aufgezeichneten Komposition in der Aufführungspraxis. Dieser *cantus elegans* ist in der Klanggestalt unabhängig von einem persönlichen Vortragsausdruck eine strukturelle Neufassung der aufgezeichneten Komposition. Die improvisatorische Diminution war den Sängern überlassen, zu deren Fertigkeit vor allem die kontrapunktische Kunst gehörte. Wie die uns überlieferten diminuierten polyphonen

Kompositionen zeigen, waren diese Koloraturen vom Satz, nicht vom Wort und seiner Deklamation bestimmt. Der äussere Schmuck des Satzes ist das Wesentliche, wie *Zaccioni* (1592) ausführt. Technische Probleme bestimmen die Diminution in einer oder mehreren Stimmen. Auch die stimmtechnischen Verzierungen wie *Gorgia* oder *Tremolo* werden strukturell erfasst, ebenso die Verschleifungen und Übergänge zu einzelnen Noten. Die Diminutionsformeln aber sind an Intervalle und Melodiewendungen des *cantus simplex* gebunden. Punktierter Rhythmen und agogische Unregelmässigkeiten sind, wie *Bovicelli* (1594) darlegt, strukturelle Mittel zur Klanggestaltung des *cantus elegans*.

Die Klarheit der Struktur des Satzes wurde in Stimmgebung und Instrumentation erstrebt, die neue Klangfassung des Satzes liegt in der Strukturweiterung durch die Diminution. Eine neue Dimension der musikalischen Ausdrucksgebung hat die Melodieentwicklung der Monodie geschaffen, indem sie die Lösung des Stimmklangs von der strukturellen Starrheit zu dem in sich wandelbaren Ausdruckston schuf und die Einzelstimme zum Träger dieser subjektiven, affektbestimmten Darstellung werden liess.⁸ Die im kontrapunktischen Satz als gleichwertig zusammengefassten Stimmen werden zu einer Begleitung in bewusstem Gegensatz zu der Führungsstimme in einfachem Zusammenklang geformt. Die Solostimme konnte damit als Wort- und Ausdrucksträger ihre besondere Entwicklung finden. Die technischen Mittel dazu sind sekundärer Art. Die Recitation, die in der Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts in Madrigal und Chanson bereits strukturelle Vorbilder besitzt, wie die Melodiebildung der Polyphonie und ihre Diminution konnten aus der Tradition übernommen werden, gewannen jedoch eine neue Auffassung im Dienste der Wortdarstellung und des subjektiven Ausdrucks. Der geschlossene, sich an die Wortdeklamation anschliessende grammatikalische Satz und seine der Sprache entsprechende Gliederung hat die Recitativgestaltung ebenso bestimmt, wie die freie, ariose oder recitativische und ariose Ausdrucksformen verbindende monodische Melodiebildung. Wesentlich aber ist die neugewonnene Dimension des klanglichen, dynamisch und agogisch wechselnden Vortrags, in dem die *effetti* in einem neuen Erleben wirksam werden. Dieser Vortrag wird zu der treibenden Kraft der monodischen Weiterentwicklung im frühen 17. Jahrhundert, die auch die strukturelle Gestalt der Melodie und des Satzes erfasst. Doch halten sich noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts die traditionellen Gestalten der Melodie in der Monodie.

Ihre von der Deklamation bestimmte Festlegung der Diminution ist auch in der Thematik der polyphonen Werke, die die Tradition der altklassischen Polyphonie im 17. Jahrhundert, verbunden mit dem Basso continuo weiterführen, wirksam geworden. Recitativische Tonwiederholung und eine der Diminution folgende Melodiebildung sind in die motettische Thematik bei Anerio, Cifra u. a. gedrungen.

In der Gestalt des Satzes stehen Monodie und Aufführungspraxis der Polypho-

nie um die Wende des 16./17. Jahrhunderts einander näher, — nicht nur die abgeleitete Monodie im Sinne Viadanas, sondern auch die Florentiner Monodie um Peri und Caccini, — als es aus den theoretischen Schriften des Florentiner Kreises erscheinen mag. Vielleicht hat gerade die Nähe des satztechnischen Verhaltens die heftigen theoretischen Gegensätze bedingt, die eine neue Auffassung des Musikerlebens herausstellen mussten.

In der Entwicklung des seit dem beginnenden 17. Jahrhundert führend hervorgetretenen monodischen Ausdrucks aber wird eine innere Verbindung sowohl der abgeleiteten wie der recitativischen Monodie deutlich, die ihre ariose Melodik auf der Grundlage der Diminutionsformel entfalten. Das subjektive Ausdrucksstreben setzt bereits in der Musik um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein und hat zunächst in den mehrstimmigen Formen weitergehende Lösungen gefunden, als in den damals geläufigen einstimmigen Gesängen. Die Aufführungspraxis, die in der gemischt vokal-instrumentalen Klanggestaltung zu einem begleiteten Sologesang kommt, nimmt dann, wenn die Melodiestimmen im Generalbass zusammengefasst sind, die äusseren Gestaltungsmittel der Monodie bereits vorweg. Doch bringt erst die subjektive Klangbehandlung, die in der Gesangs- und Instrumentaltechnik um 1600 sich durchsetzt, den *stile rappresentativo*, der, wie Doni (Opp. II, S. 28) ausführt, der Wortdeklamation entspricht und damit aufs engste einer dramatischen Situation und Szene angepasst werden kann. Die koloristische Bewegung, die wenig in die strenge Worttheorie des Florentiner Kreises passt, wird zunächst noch als Zugeständnis gegenüber dem geringeren Kunstverstand, der sich nur ergötzen lassen will, wie gegenüber den Sängern, die ihre Kunst zeigen wollen, anerkannt, doch bald allein im Sinne des *effetto* gedeutet und damit in inneren Zusammenhang mit der neuen Monodie gebracht. Die Diminution, ursprünglich strukturelle Improvisation wird damit zur ausdrucksgebundenen *musica scripta*.

Das Nebeneinander von *cantus simplex* und Diminution kommt im *stille narrativo* wie in den ariosen Formen des Solomadrigals, der Kanzonetten, Solomotetten, Arien etc. zu einem Ausgleich, der sich sowohl in der Melodisierung des Recitativs, wie in der Reduzierung der Ausdehnung der Fiorituren zeigt.

Wo aber *lunghi giri di voce* im Sinne struktureller Diminutionsgestaltung in *musiche meno affettuose* (Caccini) noch verwendet werden, unterscheidet sich ihre Ausdruckshaltung von der strukturellen Diminution, die noch in den *Salmi passagiati* des Fr. Severi (Rom 1615) deutlich ist.



The image displays two systems of musical notation. The upper system features a vocal line in a treble clef with the lyrics "Et spiritus i sanc" and a piano accompaniment in a bass clef. The lower system shows a more intricate melodic line, possibly for a lute or another instrument, with a piano accompaniment. Both systems use a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Nicht das Wort bestimmt die Fiorituren, sie sind mit der Psalmrezitation unter Verwendung von geläufigen Diminutionsformeln frei verbunden. Daher das lange Melisma auf *et*; die *sancto*-Koloratur ist die auch von Caccini anerkannte End-Koloratur. Wesentlich aber ist, dass es sich hier nicht um eine Ausdrucks- sondern um eine strukturelle Koloratur handelt.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stehen diese beiden Arten der Fioritura auf der Grundlage der Diminution nebeneinander: die strukturelle Koloratur, die ihre Bedeutung immer mehr verliert und vor allem von den Theoretikern des Florentiner Kreises abgelehnt wird und die Ausdruckskoloratur, die in Ihrer Verbindung mit der Wortdeklamation und ihrer Vortragsweise einer neuen monodischen Entwicklung dient. Letzten Endes erscheinen die Koloraturen nicht mehr als formelhafte Diminutionen vorgedachter Intervalle eines *cantus simplex*, wie sie z. B. Zacconi in seiner Diminutionstabelle⁹ aufstellt, sondern als selbstständige vom Wortausdruck und Wortvortrag geprägte Melodiegestalt, die mit der Gesamtmelodie zur Einheit wird und nicht mehr ein Nebeneinander von *melodia simplex* oder Rezitation und Diminution darstellt.

Die Frühmonodie unterscheidet die Struktur- und Ausdrucksfioritura. Beide werden zunächst auf der Grundlage der Diminution entwickelt. Doch löst sich die Ausdruckskoloratur nach den ersten Umdeutungsversuchen einer formelhaften, der Diminution entsprechenden Kolorierungsmelodik und schafft neue melodische Ausdrucksgestalten.

ANMERKUNGEN

¹ Neben zahlreichen Einzelstudien zur italienischen Monodie und ihrer Ausstrahlung in der europäischen Musik hat Jan Racek, dem diese kleine Studie gewidmet ist, in *Slohové problémy italské monodie*. Praha—Brno 1938 der Monodie eine umfassende Untersuchung gegeben.

- 2 ... questa sorte di Concerti deve cantarsi gentilmente con discrezione e leggiadria, usando gli acconti con ragione ed i Passaggi con misura ed a suoi luoghi; sovra tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato ...
- 3 Tabellen der Diminutionsformeln im 16. Jahrhundert in: A. Beyschlag, Die Ornamentik der Musik. Leipzig 1908, S. 16; R. Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913, Anh. S. 52.
- 4 ... la musica altro non essere, che la favella e l'ritmo ed il suono per ultimo, e non per lo contrario ...
- 5 ... ne madrigali come nelle arie ho sempre procurata l'imitazione dei concetti delle parole, ricercando quelle corde più e meno affettuose secondo i sentimenti di esse e che particolarmente havessero grazia, havendo ascosto in esse quanto più ho potuto l'arte del contrappunto et posato le consonanze nelle sillabe lunghe e fuggito le brevi ed osservato l'istessa regola nel fare passaggi benche per un certo adornamento io habbia usato talora alcune poche crome sino al valor d'un quarto di battuta o una mezza il più sopra sillabe brevi per lo più, le quali perche passano tosto e non sono passaggi, ma un certo accrescimento di grazia si possono permettere et ancò per che il giudizio speciale fa ad ogni regola patire qualche eccezione ...
- 6 ... 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 ed in cadenze finali ...
- 7 Caccini: ... isfuggire quella antica maniera di passaggi che già si costumaronò, più propria per gli strumenti di fiato e di corde, che per le voci ...
- 8 ... usar indifferentemente il crescere e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi ed altri cotali ornamenti alla buona maniera di cantare ...
- 9 Pratica di musica ... Venetia 1596, Lib. 1., fol. 59^v-75^v.

