

EINLEITUNG

In der vorliegenden Arbeit behandle ich die stilistischen, musikhistorischen, kulturgeschichtlichen und gesellschaftlichen Probleme des instrumental begleiteten Sologesangs der italienischen Monodie in der Zeit zwischen 1600 und 1670.¹ Es handelt sich hier um die methodische Grundlegung und den Ausgangspunkt zum genaueren systematischen Studium und zur näheren Stilanalyse der italienischen einstimmigen Vokalmusik des 17. Jh., zugleich auch um das Vergleichsmaterial zur Geschichte des Barockliedes. Nur auf der Grundlage eines breiten Quellenmaterials und von den sicheren Erkenntnissen über die frühe italienische vokale Barockmusik aus können wir zur richtigen Würdigung der äußeren und inneren Bedingungen und Voraussetzungen gelangen, die der Gestalt und der gesellschaftlichen Rolle des italienischen einstimmigen Liedes in der ersten Hälfte des 17. Jh. die Richtung gewiesen haben. Es empfiehlt sich daher, von diesem Standpunkt aus die Arbeit zu beurteilen und sie als Anregung zu einer noch weit mehr vertieften monographischen Beleuchtung der Stilprobleme des italienischen einstimmigen Liedes im Frühbarock zu betrachten.

Die italienische instrumental begleitete Monodie, durch ihre melodische, technische, form- und ausdrucksmäßige Gestaltung völlig von der sog. absoluten Monodie des mittelalterlichen liturgischen Chorgesanges unterschieden, entwickelte sich organisch aus den theoretisch-ästhetischen Erwägungen der Komponisten, Theoretiker und Dichter, die sich um das Jahr 1580 in Florenz im Hause des Literaten und Musikers Gr. Giovanni Bardi (geb. 1534, gest. um d. J. 1614 in Florenz) zur sog. *Camerata Fiorentina* vereinigten. Zum Florentiner Kreis Bardis gehörten die Komponisten Giulio Caccini, Vincenzo Galilei, Cristoforo Malvezzi, Jacopo Peri, Pietro Strozzi und nach 1584 wahrscheinlich auch Emilio de Cavalieri, außerdem die Dichter Gabriello Chiabrera und Ottavio Rinuccini, wie auch die Gelehrten Jacopo Corsi und Girolamo Mei. Als Bardi im Jahre 1592 oder wenig später Florenz verließ und nach Rom übersiedelte, wo er „*maestro di camera*“ und Offizier der Leibgarde des Papstes Clemens VIII. wurde, trat an seine Stelle Jacopo Corsi (1561–1604), der nun die Rolle des Beschützers und Mäzens der *Camerata Fiorentina* übernahm.²

¹ Ihre ursprünglich bedeutend kürzere Version erschien tschechisch unter dem Titel *Slohové problémy italské monodie. Příspěvek k dějinám jednohlasé barokní písně* (Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes. Les problèmes stylistique de la monodie italienne. Contribution à l'histoire du chant baroque à une voix, Praha—Brno 1938).

² Über die *Camerata Fiorentina* siehe nachfolgend die wichtigste Literatur: Emil Vogel,

In der Camerata wurde nicht nur über die Musik und Dichtkunst, sondern auch über die Astrologie und Naturwissenschaften diskutiert. Aber die künstlerische Aufgabe der *Camerata* war vor allem der bewußte Kampf gegen die niederländische vokale Mehrstimmigkeit. Ein fanatischer Feind der vokalen Polyphonie war besonders Giovanni Bardi selbst, der seine scharf zugespitzten Ansichten gegen die Polyphonie in der Schrift *Discorso mandato da Giovanni di Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica e l'cantar bene* aussprach. Diese Schrift entstand zwar um das Jahr 1580, wurde aber erst nach dem Tode Bardis in der Abhandlung Giovannis Batt. Donis *Lyra Barberina* (Firenze 1763, II, 233 ff.) veröffentlicht. Bei der Entstehung der instrumental begleiteten Monodie schwebte den Mitgliedern der Camerata vor allem jener Begriff der Monodie vor, der sich schon in der griechischen Musik herausgebildet hatte, und zwar im Sinne des lyrischen Sologesanges. Die Florentiner Monodisten bemühten sich auch um die Neubelebung der ethischen Wirkung der antiken Musik, hauptsächlich ihrer bewundernswürdigen Ausdruckskraft („*mirabili effetti*“). Den Ausgangspunkt der musiktheoretischen Erwägungen der Florentiner Reformatoren bilden daher die ästhetischen Ansichten griechischer Philosophen, besonders die Ansichten von Plato und Aristoteles über Musik. Die Bedeutung eines programmatischen Manifestes dieser neuen Musikbewegung gewinnt vor allem Caccinis Vorwort zu seiner Sammlung instrumental begleiteter Monodien *Le Nuove musiche* (Firenze 1601, [1602]).

Die Beweggründe zum konsequenten Kampf gegen die niederländische vokale Mehrstimmigkeit beruhten hauptsächlich darin, daß sich deren Meister völlig gleichgültig, wenn nicht abweisend, zu allen Problemen der musikalischen Deklamation verhielten. Dadurch wurden die vertonten Texte unverständlich, denn eine zu weitgehende Aufspaltung des Satzzusammenhangs in kleinere, voneinander abgetrennte Wortgebilde wirkte störend auf die logische und gedankliche Bindung des literarischen Werkes (sog. „*laceramento della poesia*“). Ästhetische Ansichten der Florentiner Theoretiker über die Bedeutung des Wortes in der Musik und über das gegenseitige Verhältnis zwischen Musik und gesprochenem Wort haben zweifellos in die *Camerata* ein bedeutendes rationalistisches und intellektualistisches Element hineingetragen, das vielfach mit dem damaligen philosophischen Denken zusammenhing. Man kann also sagen, daß der begleitete Sologesang, die *Monodie*, als ein ganz neuer Musikstil aus den ästhetischen Erwägungen und Diskussionen der Mitglieder der *Camerata Fiorentina* entstand. Die monodische Bewegung war am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh. so mächtig und einheitlich, daß um 1600 die europäische Musik in ein neues Entwicklungsstadium geriet, um eine große

Marco da Gagliano: *Zur Geschichte des Florentiner Musiklebens v. 1570 bis 1650* (VfMus. V, 1889), Lanza, *Le origini del melodramma in Italia* (Atti dell'Accademia Pontaniana, Napoli 1893), Riccardo Gandolfi, *Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica a proposito di Giulio Caccini detto Romano* (RMI III, 1896, 714 ff.), G. Gilli, *Una corte alla fine del 500* (Firenze 1928), Henriette Martin, *La „camerata“ du Comte Bardi et la musique florentine du XVII^e siècle* (Revue de musicologie XVI, 1932, Nr. 42–44, 63 ff.), Alfred Einstein, *Firenze prima della monodia. Animuccia, Cortecchia, Striggio* (La rassegna musicale VII, 1934, 253), Fabio Fano, *La camerata fiorentina*. Vincenzo Galilei (Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana IV, Milano 1934), Nicola Valle, *Le origini del melodramma* (Roma 1936), Claude V. Palisca, *Girolamo Mei, Mentor to the florentine camerata* (MQ 40, 1954, 1 ff.), Nino Pirrotta, *Temperaments and tendencies in the florentine camerata* (MQ 40, 1954, 169 ff.), derselbe, *Tragédie et comédie dans la Camerata fiorentina au XVII^e siècle* (Musique et poésie, Paris 1954).

Epoche des melodisch-harmonischen Stiles zu schaffen, der das europäische Musikdenken nicht nur bis zum Ende des 17. Jh. richtunggebend beeinflusste, sondern sich auch auf die Strömungen des musikalischen Klassizismus und der Romantik auswirkte.

Zweifellos wurde der Kampf gegen die niederländische Polyphonie einseitig und voreingenommen geführt, so daß die Verurteilung der polyphonen Musik folgte. Dabei aber muß man betonen, daß dieser Kampf eine Forderung der konsequenten Lösung des Verhältnisses zwischen Musik und Wort brachte und damit die Entstehung einer neuen Musikform, nämlich der Oper, beschleunigte und ästhetisch begründete. Bedeutet auch der monodische Stil gegenüber der vokalen Polyphonie besonders zu Beginn seiner Entwicklung eine beträchtliche Vereinfachung der Technik und der Ausdruckskraft, so machte er doch die Mittel des musikalischen Ausdrucks keineswegs ärmer, wie oft fälschlich angenommen wird. Im Gegenteil — er brachte später durch seine ausdrucksvolle Melodik, durch die vielfältig abgetönte Harmonik der Instrumentalbegleitung neue Ausdrucksmöglichkeiten, zu denen die polyphone Musik mit ihren Mitteln nicht fähig war. Daher irrt Domenico Alaleona, wenn er die ästhetische Bewegung der Camerata nur für eine bedeutungslose humanistische Episode hält, die in der großen Stilentwicklung der europäischen Musik sogar isoliert sei.³ Wenn die monodische Bewegung imstande war, einen so mächtigen Bau wie die vokale Polyphonie des 16. Jh. in ihren Grundfesten zu erschüttern und der ganzen weiteren Stilentwicklung der europäischen Musik neue Entwicklungs-, Stil- und Ausdrucksmöglichkeiten zu geben, dann handelte es sich ganz gewiß nicht um eine bloße Episode, wie Alaleona irrtümlich vermutet. War doch der neue florentinische „*stile rappresentativo*“ und „*stile narrativo*“ der Keim zum späteren Musikdrama, zum Oratorium und zur Kantate, also den großen Musikformen des Spätbarocks und des Frühklassizismus. Jeder, der den geschichtlichen Entwicklungsprozeß der europäischen Musik studiert, muß notwendig beim Problem der Entstehung und Bedeutung der begleiteten italienischen Monodie stehen bleiben, denn ohne Einverständnis ihrer Stilgrundlage könnte man auch die weitere Entwicklung der neuzeitlichen Musik nicht verstehen. Die Monodie bildet daher einen bedeutungsvollen Grenzstein innerhalb der Periodisierung der europäischen Musik; sie eröffnet eine große Epoche des melodisch-harmonischen Stiles, bringt neues Musikdenken, neue Kompositionstechnik und letzten Endes neue Formlösungen. Aber die Zeit um das Jahr 1600 bringt auch neue Vielfalt harmonischer Vorstellungen, neue funktionale Auffassung in der Harmonik, die sich am deutlichsten durch die neue Funktion der harmonischen Kadenz und der Modulation mit der Tonika als dem zentralen Element des harmonischen Geschehens äußerten. Es läßt sich also sagen, daß um das Jahr 1600 die große Musikepoche des melodisch-harmonischen Systems beginnt, das sich ununterbrochen bis in das 20. Jh. entwickelt. Dieser geschichtliche Umsturz wurde durch die italienischen Madrigalisten und Monodisten ausgelöst; er führte also zu einem neuen System der musikalischen Vorstellungsfähigkeit, das nichts mehr gemeinsam hat mit der vorhergehenden Epoche des polymelodischen Linearismus. Die weitreichende Bedeutung dieses Stilumsturzes begreifen wir erst dann, wenn wir uns bewußt werden, daß auf dem neuen System nicht

³ Domenico Alaleona, *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia* (Torino 1908, neue Ausg. Milano 1945.)

nur die ganze Epoche des musikalischen Barocks und des Klassizismus, sondern auch die der musikalischen Romantik und des Impressionismus beruhen.⁴

Ein weiterer großer Beitrag des musikalischen und stilistischen Umsturzes um das Jahr 1600 war größtenteils technischer Natur: er vereinfacht das Notationssystem durch die Einführung des bezifferten Basses (Generalbaß, *basso continuo*). Aber die Benützung des bezifferten Basses bedeutet nicht nur eine aufsteigende Entwicklung der Notationstechnik (Sparsystem der verkürzten Partitur), sondern auch zugleich eine ungeahnte Entwicklung des harmonischen Denkens, also nicht nur eines technischen, sondern auch eines schöpferischen, kompositorischen, harmonisch-musikalischen Denkens, welches sich schon in der Monodie gleichberechtigt neben dem horizontalen melodischen Denken geltend zu machen beginnt. Die rein horizontale melodische Stimmführung, ein charakteristisches Zeichen der polymelodischen Stilepoche, tritt immer mehr und mehr in den Hintergrund. Die Harmonie wird zum Ausdruck der emotionellen Erlebnisse und ihrer reichen Skala musikalischer Stimmungen: sie vertieft damit psychologisch die Ausdrucksimpulse der Texte. Und darin beruht eben die epochale Bedeutung der italienischen Monodie aus der Zeit um 1600.

Die zentrale Aufgabe dieser Arbeit ist es, durch eine detaillierte Analyse der musikalischen Struktur der Quellen zu allen bedeutenden Stilmerkmalen der italienischen Monodie zu gelangen, wie sie sich in den einzelnen Bestandteilen ihres musikalischen Organismus äußerten: Melodie, Harmonie, Form und musikalischer Ausdruck. Bei diesem Vorgehen wurde dann noch eine weitere Aufgabe von grundlegender Bedeutung gestellt: die Entwicklungsphasen der Formstrukturen der Monodie zu fixieren und zu zeigen, wie die Monodie aus dem deklamatorischen Stadium zu einer selbständigen musikalischen Einheit und zum eigenständigen musikalischen Denken hinzielte: schließlich galt es besonders auf jene entwicklungsmäßig hochbedeutende Erscheinung hinzuweisen, wie sich allmählich aus der Form des italienischen einstimmigen Liedes die Formgestalt der Kantate entwickelte.

Durch diese methodischen Voraussetzungen waren auch der innere Aufbau und der stoffliche Arbeitsplan gegeben. Im ersten Kapitel werden die gesellschaftlichen, historischen und ästhetischen Voraussetzungen der Entstehung der Monodie als einer selbständigen künstlerischen Formgestalt geprüft. Durch eine Analyse der damaligen Musiktraktate werden die ästhetischen Probleme dargestellt, welche organisch die Entstehung und weitere Entwicklung der

⁴ Vladimír Helfert charakterisiert in seiner tiefgründigen Studie *Periodisace dějin hudby. Přispěvek k otázce logiky hudebního vývoje* (Musikgeschichtliche Periodisierung. Ein Beitrag zur Frage der Logik der Musikentwicklung, Musikologie I, 1938, 8) die Stilepoche europäischer Musik, die durch die *Camerata Fiorentina* eingeleitet wurde, folgendermaßen: „Zwischen den ersten Monodien nach dem J. 1600 und Wagners Deklamationsstil ist gewiß ein großer Unterschied, der durch eine Entwicklungsspanne von ungefähr 250 Jahren gegeben ist. Aber auch dabei beruhen diese beiden Musikäußerungen auf dem gemeinsamen Prinzip, das nur dieser Zeitspanne eigentümlich ist, nicht aber den vorausgegangenen Zeitepochen. Es ist eine Verbindung des melodischen mit dem harmonischen Denken, jenes charakteristische gegenseitige Zusammenfließen und Verschmelzen des musikalischen Horizontalismus mit dem Vertikalismus, welches um 1600 beginnt und sich in einem bedeutenden Ausmaß auch heute noch immer erhält, aber das früher, z. B. zur Zeit des gregorianischen Sologesanges, unbekannt war. Wenn auch innerhalb dieser schöpferischen Methode weitgehende Veränderungen vor sich gingen, bedingt durch eine dreihundertjährige Entwicklung von Melodie und Harmonie, dauert jenes Prinzip selbst noch unverändert an.“

Monodie begleiteten und die hier als ein Faktor von erstklassiger Bedeutung wirkten. Im zweiten Kapitel analysiere ich von der stilistischen und inhaltlichen Seite her die Texte der Monodien, im dritten behandle ich die melodischen und harmonischen Probleme der Monodie. Ein selbständiges Kapitel bildet die Analyse der formalen Struktur der Monodien. Dieses Kapitel ist das Kernstück der ganzen Arbeit und enthält zugleich die zentrale Lösung des Problems. Das letzte Kapitel ist dem musikalischen Ausdruck der Monodien gewidmet, der als ästhetische Synthese aus allen Bestandteilen der Kompositionsform der Monodie resultierte und über die das vorhergehende Kapitel handelt. Der musikalische Ausdruck bildet einen selbständigen Teil dieser Arbeit auch deswegen, weil er eines der wichtigsten ästhetischen Probleme der frühen Barockmusik war.

Weil nach meiner Meinung bisher kein Musikforscher versucht hat, systematisch die stil- und formtechnischen Probleme der italienischen begleiteten Monodie zu lösen, mußte ich diese Frage von Grund auf selbständig behandeln, und zwar in vielen Fällen unabhängig von der bisherigen Literatur. Zu dieser selbständigen Lösung kam ich einzig durch die Analyse der Musikquellen selbst. Schon mit dieser grundlegenden Stellungnahme zum Gegenstand und zur Methode dieser Arbeit bestimmte sich auch mein Verhältnis zu den Quellen und zur Literatur.

Die Evidenz und Edition der musikalischen Quellen der italienischen Monodie ist unbefriedigend, daher bleibt der Forscher nur auf das selbständige Studium dieser Quellen zum italienischen einstimmigen begleiteten Lied vom Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh. in den italienischen Musikbibliotheken und Sammlungen selbst angewiesen. Einige neuere unsystematische und unkritische Editionen der italienischen Monodie (z. B. Gevaert, Parisotti, Torchi und Perinello) geben ein ungenaues Bild dieser Kompositionsform schon deswegen, weil sie ebenso unvollständig wie wissenschaftlich unzuverlässig sind.⁵ Es handelt sich größtenteils um unkritische Nachdrucke mit einem stilwidrig ausgesetzten Generalbaß, der sich meistens in einer unannehmbaren neuromantischen Stil- und Ausdrucksauffassung bewegt. Deswegen kann man sich nach diesen Editionen oft nicht einmal eine ungefähre Vorstellung von der ursprünglichen harmonischen Struktur der Kompositionen machen, in vielen Fällen nicht einmal von der originalen Melodik. Diese ist in den genannten Editionen sogar rhythmisch und metrisch verändert. Ferner sind vom Original abweichende, neuzeitliche Angaben über Tempo und Rhythmus vorgezeichnet; Taktstriche sind an unrichtigen und unpassenden Stellen einge-

⁵ Fr. August Gevaert druckt einige Monodien ab in der Edition *Les gloires de l'Italie* (Paris 1868) und Luigi Torchi in der Edition *L'arte musicale in Italia* (Milano—Roma 1897—1907), besonders in ihrem fünften Band. Ein selbständigeres Ganzes bildet die neuzeitliche Edition der Monodien, die Al. Parisotti mit dem Titel *Arie Antiche* (3. B., Milano 1885) herausgab. Eine Auswahl aus Caccinis *Le nuove musiche* stellte Carlo Perinello in d'Annunzios Edition *Raccolta nazionale* (Milano 1919) zusammen. Ein bibliographisches Verzeichnis italienischer gedruckter Monodien gibt Emil Vogel in der Publikation *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700* (2. B., Berlin 1892). Siehe auch das Werk *Musique des Intermedes de „La Pellegrina“*. Edition critique par D. P. Walker. Notes critiques par D. P. Walker et Jean Jacquot (1963, LVIII S., 2 Bl. Text und 157 S. Notenteil), Les Fêtes du Mariage de Ferdinand de Medicis et de Christine de Lorraine, Florence 1589. I. Mit Kompositionen von A. Archilei, G. Caccini, G. de Bardi, E. de Cavalieri, C. Malvezzi, L. Marenzio und J. Peri.

tragen. Über die Unzuverlässigkeit dieser Editionen habe ich mich einigemal durch Vergleich mit dem ursprünglichen Quellenmaterial in italienischen Bibliotheken überzeugt. Bisher wurde keine vollständige und kritische Ausgabe der italienischen Monodisten vorgelegt, obwohl zu einer ähnlichen Edition schon Giacomo Benvenuti und Oscar Chilesotti einen ernstesten Versuch unternommen haben.⁶ Im Jahre 1934 erschien zwar die prächtige Faksimileausgabe von Caccinis Sammlung *Le nuove musiche*, aber auch dieser Edition fehlt der kritische Apparat und ein genauer Revisionsbericht. Nicht einmal das großzügige Editionsunternehmen *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana* (Milano, Ricordi 1931–1941) brachte eine vollständige kritische Ausgabe der italienischen Monodisten. Im vierten Bande dieser Edition (1934) wurde auch das kompositorische und theoretische Werk Vincenzo Galileis, eines der ersten Mitglieder der Camerata, kritisch publiziert. Diesen Band (*La Camerata Fiorentina*) hat Fabio Fano redigiert und dazu einen genauen Revisionsbericht vorgelegt.

Nach diesen Erfahrungen mußte ich die Quellen zur italienischen Monodie direkt in den italienischen Musikbibliotheken und Sammlungen durchstudieren. Ein systematisches Studium dieser Quellen unternahm ich vor allem während meiner Studienreisen nach Italien in den Jahren 1929, 1930 und 1936. Zum Studium in Italien habe ich mich auch deswegen entschlossen, weil das Material zur Monodie hier unbedingt vollständig ist und das ganze Gebiet der Stilentwicklung der italienischen Monodie umfaßt. Ambros und Riemann, die größtenteils ihre Kenntnis aus deutschen Musikbibliotheken aufbauten, hatten daher das vollständige und erschöpfende Quellenmaterial nicht zur Verfügung. Durch die liebenswürdige und ausgiebige Unterstützung der italienischen wissenschaftlichen Institute konnte ich die Arbeit im vollem Umfange beenden. Das reichste Quellenmaterial habe ich in den Musikbibliotheken in Bologna, Ferrara, Florenz, Genua, Mailand, Rom, Turin und Venedig gewonnen. Ich studierte fast 300 Monodien von ca. 80 Komponisten. Dieses Material umfaßt ein Stilgebiet, das alle Orte, in denen sich die italienische Monodie entwickelte, in sich einschließt: Bologna, Fermo, Ferrara, Florenz, Genua, Loreto, Mantua, Mailand, Monte Cassino, Neapel, Palermo, Parma, Pesaro, Rom, Sienna, Turin, Venedig und Verona.

Zur leichteren Orientierung gebe ich ein Verzeichnis aller Musiktraktate und Monodiensammlungen, die ich während meiner Studienaufenthalte in Italien eingesehen habe. Weiter führe ich die Bibliotheken an, in denen die Quellen aufbewahrt sind, sowie die Signaturen der einzelnen Stücke.⁷

⁶ Giacomo Benvenuti, *Arie di vari autori del secolo XVII* (Milano 1922) und Oscar Chilesotti, *Biblioteca di rarità musicali* (9 B., Milano, Ricordi 1883–1915). Die Monodien Monteverdis wurden in einer Gesamtausgabe von G. Francesco Malipiero in der Edition *Tutte le opere di Claudio Monteverdi* (16 B., Wien, UE 1926–1942) herausgegeben.

⁷ Bei der Aufzählung der einzelnen Kompositionen begnüge ich mich mit dem kurzgefaßten Titel. Den ausführlichen und genauen Wortlaut der Titelblätter der Monodiensammlungen findet der Leser in der oben zitierten Bibliographie Vogels und in der bibliographischen Edition *Catalogo delle opere musicali teoretiche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia*, die die Associazione dei musicologi Italiani (1865–1942) sukzessiv herausgab und an der Guido Gasperini mitarbeitete. Beide bibliographischen Handbücher führten aber nicht die Signaturen an, unter denen die Kompositionen aufbewahrt werden.

A. THEORETISCHE TRAKTATE:

Assisi, Biblioteca comunale.

Valerio Buona, *Essempi delli passaggi, delle consonanze et dissonanze* (Milano 1596, Sign.: 50).

Pietro Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma 1588, Sign.: 40).

Horatio Scaletta (gest. 1630), *Scala di musica* (Milano 1607, Sign.: 50, erste Ausgabe Venezia 1585).

Bologna, Liceo musicale (heute Biblioteca comunale anessa al Conservatorio musicale G. B. Martini).

Giovanni Maria Artusi (um 1540–1630), *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della musica moderna* (Venezia 1600–1603, 2 Bd., Sign.: B 23 und B 23 bis).

Firenze, Biblioteca del conservatorio (heute Bibl. del conservatorio di musica Luigi Cherubini).

Antonio Braccino, *Discorso secondo musicale* (Venezia 1608, Sign.: B 2479).

Giovanni Battista Doni (1594–1647), *Trattato della musica scenica* (Firenze 1763, Sign.: B 2610, beendet i. J. 1635–39).

Vincenzo Galilei (um 1520–1591), *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino* (Firenze 1589, Sign.: B 3798).

Pietro della Valle (1586–1652), *Discorso della musica dell'età nostra* (Firenze 1763, Sign.: B 2610).

Milano, Biblioteca del conservatorio (heute Bibl. del conservatorio di musica Giuseppe Verdi).

Vincenzo Galilei, *Fronimo, Dialogo sopra l'arte del bene intavolare* (Vineggia ²1584, Sign.: AB-XV-35).

Lodovico Zacconi (1555–1627), *Prattica di musica* (Venezia ²1596, Sign.: B 25, d 4 und B 25, d 5).

Parma, Biblioteca Palatina, sezione musicale (Biblioteca del conservatorio).

Giovanni Battista Doni, *Compendio del trattato de'generi e de'modi della musica* (Roma 1635, Sign.: A J-II-13).

Torino, Biblioteca nazionale.

Giovanni d'Avella, *Regole di musica, divise in cinque trattati* (Roma 1657, Sign.: qm III 32).

Giovanni Battista Doni, *Lyra Barberina* (Firenze 1763, Sign.: qm II 30).

Venezia, Biblioteca nazionale Marciana.

Francesco Bocchi, *Discorso sopra la musica* (Firenze 1581, Sign.: 36-D-251).

Lodovico Casali (um 1575–1647), *Generale invito alle grandezze e meraviglie della musica* (Modena 1629, Sign.: Mus. 321).

Antonfrancesco Doni (1513–1574), *Dialogo della musica* (Vineggia 1544, Sign.: Mus. 287).

Piergirolamo Gentile, *Dell'armonia del mondo* (Venezia 1605, Sign.: 113-C-212).

- F. Fabricio Tettamanzi, Breve metodo per fondamentale e con facilità apprendere il canto fermo (Milano 1636, Sign.: FF 2.2.21).
Gioseffo Zarlino (1517–1590), Dimostrazioni harmoniche (Venezia 1562, Sign.: Mus. FF 2315-16).
Gioseffo Zarlino, Istituzioni harmoniche (Venezia 1558, Sign.: Mus. FF 2315-16).
Gioseffo Zarlino, Sopplimenti musicali (Venezia 1588, Sign.: Mus. FF 2315-16).

B. KOMPOSITIONEN:

Bologna, Liceo musicale (Biblioteca del conservatorio).

- Antonio Maria Abbadini (um 1595–1677), Il pianto di Rodomonte (Orvieto 1633, Sign.: V 30).
Filippo Albini, Il secondo libro dei musicali concetti (Roma 1626, Sign.: V 61).
Giovanni Francesco Anerio (um 1567–1630), Canto primo la bella Clori armonica (Roma 1619, Sign.: 25).
Giovanni Francesco Anerio, Canto recreatione armonica (Venezia 1611, Sign.: V 25).
Domenico Anglesi, Libro primo d'arie musicali (Firenze 1635, sign.: V 79).
Bartolomeo Barbarino, Il secondo libro de madrigali de diversi autori (Venezia 1607, Sign.: V 235).
Severo Bonini (1582–1663), Madrigali e canzonette spirituali (Venezia 1608, Sign.: X 105).
Giulio Caccini (1550–1610), Le nuove musiche (Venezia 1607).
Mauritio Cazzati (um 1620–1677), Cantate morali e spirituali (Bologna 1659, Sign.: Y 12).
Mauritio Cazzati, Il quarto libro delle canzonette (Bologna 1667, Sign.: Y 38).
Antonio Cifra (1584–1629), Scherzi sacri (Roma 1616, Sign.: Y 118).
Carlo Donato Cossoni, Il libro primo delle canzonette amoroze (Bologna 1669, Sign.: Z 15).
Francesco Costa, Pianto d'Arianna. Madrigali e scherzi (Venezia 1626, Sign.: Z 23).
Benedetto Ferrari (1597–1681), Musiche e poesie varie (Venezia 1641, Sign.: Z 96).
Nicolo Fontei (um 1600), Canto delle bizzarrie poetiche. Libro III (Venezia 1639, Sign.: Z 147).
Giacomo Fornaci, Amorosì respiri musicali (Venezia 1617, Sign.: Z 151).
Girolamo Frescobaldi (1583–1643), Primo libro d'arie musicali (Firenze 1630, Sign.: Z 175).
Giovanni Ghizzolo (gest. 1625), Frutti d'amore (Venezia 1623, Sign.: Z 234).
Giovanni Lorenzo Gregori (1663–1745), Arie in stil francese (Lucca 1698, Sign.: AA 89).
Eleuterio Guazzi, Spiritosi affetti (Venezia 1622, Sign.: AA 106).

- Sigismondo d'India (um 1582—nach d. J. 1627), *Le musiche* (Milano 1618, Sign.: AA 121).
- Giovanni Girolamo Kapsberger (gest. um 1650), *Libro primo di villanelle* (Roma 1610, Sign.: AA 134).
- Giovanni Girolamo Kapsberger, *Libro secondo di villanelle* (Roma 1619, Sign.: AA 135).
- Giovanni Girolamo Kapsberger, *Libro secondo d'arie* (Roma 1623, Sign.: AA 138).
- Stefano Landi (um 1590—1655), *Il secondo libro d'arie musicali* (Roma 1627, Sign.: AA 177).
- Domenico Manzolo, *Canzonette* (Venezia 1623, Sign.: AA 233).
- Biagio Marini (1597—1665), *Madrigali et symfonie* (Venezia 1618, Sign.: AA 236).
- Biagio Marini, *Arie, madrigali et corenti* (Venezia 1620, Sign.: AA 237).
- Biagio Marini, *Le lagrime d'Erminia* (Parma 1623, Sign.: AA 239).
- Domenico Maria Melli (geb. um 1550), *Le seconde musiche* (Venezia 21609, Sign.: AA 288).
- Tarquinio Merula (um 1590—nach 1652), *Canto madrigali et altre musiche concertate 1—5 voci* (Venezia 1623, Sign.: AA 299).
- Carlo Milanzuzzi (1590—um 1647), *Primo scherzo delle ariose vaghezze a voce sola, op. 7* (Venezia 1622, Sign.: AA 324).
- Francesco (Barnaba?) Milleville, *Il primo libro de madrigali in concerto con il Bc. 1—8 voci, op. 3* (Venezia 1617, Sign.: AA 336).
- Guglielmo Miniscalchi, *Arie a 1 voci. Libro primo* (Venezia 21627, Sign.: AA 357).
- Francesco Negri, *Arie musicali* (Venezia 1635, Sign.: BB 35).
- Francesco Nigetti (1603—1680), *Monodien, handschriftliche Sammlung* (undatiert, Sign.: G 49).
- Pietro Pace (1559—1622), *Il secondo libro de scherzi et arie* (Venezia 1617, Sign.: BB 68).
- Francesco Pascale (Pasquali, gest. um 1633), *Canto primo. Varie musiche* (Orvieto 1633, Sign.: BB 80).
- Giovanni Battista Piazza (geb. um 1600), *Libro secondo. Canzonette* (Venezia 1633, Sign.: BB 141).
- Hercule Porta (1585—1630), *Hore di recreatione musicale* (Venezia 1612, Sign.: BB 174).
- Pellegrino Possenti, *Accenti pietosi d'Armillo. Canzonette ed arie* (Venezia 1625, Sign.: BB 184).
- Gabriello Puliti, *Armonici accenti* (Venezia 1621, Sign.: BB 199).
- Françesco Rasi (um 1575), *Madrigali di diversi autori* (Firenze 1610, Sign.: BB 213).
- Giovanni Antonio Rigatti (1615—1649), *Musiche diverse* (Venezia 1641, Sign.: BB 228).
- Giovanni Felice Sances (um 1600—1679), *Cantade* (Venezia 1633, Sign.: BB 293).
- Claudio Saracini (1586—nach 1649), *Le seconde musiche* (Venezia 1620, Sign.: BB 309).
- Claudio Saracini, *Il terze musiche* (Venezia 1620, sign.: BB 310).
- Giovanni Stefani, *Affeti amorosi* (Venezia 1618, Sign.: V 133).
- Giovanni Stefani, *Scherzi amorosi* (Venezia 1622, Sign.: V 139).

Barbara Strozzi (um 1620), Ariette a voce sola (Venezia 1657, Sign.: BB 367).

Barbara Strozzi, Diporti di Euterpe (Venezia 1659, Sign.: BB 368).

Pietro Paolo Torre, Il primo libro delle canzonette, madrigali et arie (Venezia 1622, Sign.: CC 33).

Francesco Turini (um 1589–1656), Tenore primo. Madrigali (Venezia 1624, Sign.: CC 53).

Filippo Vitali (um 1600–1653), Basso concerto. Madrigali (Venezia 1629, Sign.: CC 111).

Pier' Andrea Ziani (um 1620–1684), Canzonette (Venezia 1670, Sign.: CC 149).

Sammlungen:

Canto primo. Ghirlandetta amorosa (Orvieto 1621, Sign.: V 144).

Canto primo. L'aurata cintia armonica (Orvieto 1622, Sign.: V 142).

Canto primo. Il Maggio fiorito (Orvieto 1623, Sign.: V 141).

Ferrara, Biblioteca comunale (heute Bibl. comunale Ariostea).

Maurizio Cazzati, Cantate morali e spirituali (Bologna 1679, Sign.: I-4-6).

Francesco Turini: Madrigali (Venezia 1621, Sign.: M-111-I).

Firenze, Biblioteca Landau.

Pietro Benedetti, Musiche (Firenze 1613, Sign.: 6524).

Severo Bonini, Lamento d'Arianna (Venezia 1613, Sign.: 6311).

Alessandro Capece, Il secondo libro de madrigali et arie (Roma 1625, Sign.: 6394).

Tomaso Cecchino (um 1590–1644), Amadori concetti (Venezia 1612, Sign.: 6518).

Tomaso Cecchino, Canti spirituali (Venezia 1613, Sign.: 6510).

Bartolomeo Mutis, conte di Cesana, Musiche (Venezia 1613, Sign.: 6515).

Antonio Cifra, Scherzi et arie. Libro II (Venezia 1623, Sign.: 6523).

Marco da Gagliano (um 1575–1642), Musiche (Venezia 1615, Sign.: 6514).

Giovanni Girolamo Kapsberger, Libro primo di arie passeggiate (Roma 1612, Sign.: 6404).

Pietro Pace (Paci, 1559–1623), Il primo libro de madrigali (Venezia 1613, Sign.: 6519).

Gregorio Veneri, Li varii scherzi (Roma 1621, Sign.: 6516).

Filippo Vitali, Arie (Orvieto 1632, Sign.: 6502).

Sammlung:

Ariette di musica (Bracciano 1646, ohne Signatur).

Firenze, Biblioteca nazionale centrale.

Domenico Belli, Il primo libro dell'arie (Venezia 1616, Sign.: Mus. 43).

Giovanni Pietro Bucchianti, Arie, scherzi e madrigali (Venezia 1627, Sign.: N 6).

- Francesca Caccini (1581-88?—1640), Il primo libro delle musiche (Firenze 1618, Sign.: Mus. 23).
- Giulio Caccini, Nuove musiche e nuova maniera di scriverle (Firenze 1614, Sign.: Mus. 40).
- Vincenzo Caletani, Madrigali et arie (Venezia 1617, Sign.: N 16).
- Lodovico Cenci, Partitura de' madrigali (Roma 1647, Sign.: Mus. 35).
- Andrea Falconieri (1586—1656), Il quinto libro delle musiche (Firenze 1619, Sign.: N 24).
- Giovanbattista da Gagliano, Varie musiche (Venezia 1623, Sign.: Mus. 9).
- Claudio Monteverdi (1567—1643), Concerto settimo libro dei madrigali (Venezia 1619).
- Jacopo Peri (1561—1633), Le varie musiche (Firenze 1609, Sign.: Mus. 19).
- Raffaello Rontani (gest. 1622), Le varie musiche (Firenze 1614, Sign.: Mus. 17).
- Domenico Visconti (gest. 1627), Il primo libro de arie (Venezia 1616, Sign.: N 22).
- Giovanni Bonaventura Viviani, Violino primo. Veglie armoniche (Firenze 1609, Sign.: Mus. 181).

Genova, Biblioteca dell'università.

- Bartolomeo Barbarino, Madrigali di diversi autori (Venezia 1606, Sign.: Gabinetto LXII 10).
- Bartolomeo Barbarino, Il secondo libro de madrigali de diversi autori (Venezia 1607, Sign.: Gabinetto L VII 10).
- Bartolomeo Barbarino, Il terzo libro de madrigali de diversi autori (Venezia 1610, Sign.: Gabinetto L VII 10).
- Sigismondo d'India, Le musiche (Milano 1609, Sign.: Gabinetto L VII 10).
- Domenico Melli (Megli, Melii, Melio), Le terze musiche (Venezia 1609, Sign.: Gabinetto L VII 10).
- Francesco Rasi, Vaghezze di musica (Venezia 1608, Sign.: Gabinetto L VII 10).

Milano, Biblioteca del conservatorio.

- Flaminio Corradi, Le stravaganze d'amore (Venezia 1618, Sign.: 46).

Praha, Národní a universitní knihovna (National- und Universitätsbibliothek).

- Giovanni Boschetto-Boschetti (1570—1623), Strali d'amore (Venezia 1618, Sign.: 11 B 41).
- Antonio Brunelli, Scherzi, arie, canzonette e madrigali (Venezia 1614, Sign.: 11 B 41).
- Giovanni Capello, Madrigali et arie (Venezia 1617, Sign.: 11 B 41).
- Girolamo Marinoni (gest. 1647), Il primo libro de motetti (Venezia 1614, Sign.: 11 B 41).
- Serafino Patta (gest. nach d. J. 1619), Motetti et madrigali (Venezia 1614, Sign.: 11 B 41).
- Angelico Patto, Canoro pianto di Maria Vergine (Venezia 1613, Sign.: 11 B 41).
- Enrico Radescia di Foggia (gest. nach 1620), Il primo libro delle canzonette (Venezia 1616, Sign.: 11 B 41).

Enrico Radesca di Foggia, Il terzo libro delle canzonette (Venezia 1616, Sign.: 11 B 41).

Enrico Radesca di Foggia, Il quarto libro delle canzonette (Venezia 1616, Sign.: 11 B 41).

Enrico Radesca di Foggia, Il quinto libro delle canzonette (Venezia 1617, Sign.: 11 B 41).

Roma, Biblioteca Santa Cecilia (Biblioteca del conservatorio).

Giovanni Francesco Anerio, Canto diporti musicali madrigali (Roma 1617, Sign.: GCS 1 A 9).

Giovanni Francesco Anerio, Basso et tenore. Selva armonica (Roma 1617, Sign.: GCS 1 A 20).

Vincenzo Bianchi, Raccolta d'arie spirituali (Roma 1640, Sign.: GCS 2 G 8).

Domenico Brunetti, L'Euterpe, opera musicale di madrigali, canzonette, arie e scherzi diversi in dialoghi et echo (Venezia 1606, Sign.: GSO 2 Y 28.2).

Antonio Cifra, Li diversi scherzi (Roma 1613, Sign.: GCS 2 G 8).

Antonio Cifra, Li diversi scherzi (Roma 1617, Sign.: GCS 2 G 8).

Ottavio Durante, Arie devote (Roma 1608, Sign.: GCS 2 D 16).

Andrea Falconieri, Libro primo di villanelle (Roma 1616, Sign.: GCS 2 C 30).

Luzzasco Luzzaschi (um 1545–1607), Madrigali (Roma 1601, Sign.: GCS 1 C 17).

Domenico Mazzocchi (1592–1665), Musiche sacre e morali (Roma 1640, Sign.: GCS 2 C 27).

Giovanni Domenico Puliaschi (Puliasca), Gemma musicale (Roma 1618, Sign.: O 2 F 442).

Raffaello Rontani, Le varie musiche (Roma 1618, Sign.: GCS 2 G 24).

Sammlung:

Raccolta d'arie spirituali (Roma 1640, Sign.: GSO 3 J 6).

Torino, Biblioteca nazionale.

Filippo Albini, Musicali concerti (Milano 1623, Sign.: Riserva mus. I 12).

Venezia, Biblioteca nazionale Marciana.

Giulio Caccini, Le nuove musiche (Firenze 1601, Sign.: S 20815).

Venezia, Biblioteca Noemi Chilesotti-Bussandri.

Francesco Severi, Arie (Roma 1626, ohne Signatur).

Die Mehrzahl der hier angeführten Quellen habe ich auf Mikrofilme aufgenommen, die ich den Sammlungen der musikhistorischen Abteilung des Mährischen Museums in Brno (Brünn) übergab, so daß sich heute in diesem Institut eine der vollständigsten Sammlungen der italienischen Monodie befindet. Auf der Grundlage dieses Quellenmaterials war es mir dann möglich,

das Gesamtbild der Entwicklung des musikalischen Denkens der italienischen Monodisten ungefähr von 1600 bis 1670 darzustellen.

Noch einige Worte über die Literatur, die sich auf das Thema unserer Arbeit bezieht. Die europäische musikwissenschaftliche Literatur behandelt die italienische Monodie recht unsystematisch, größtenteils nur vom historisch-entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus, ohne tiefere Erforschung des überlieferten Quellenmaterials.⁸ Wir finden zwar sehr wertvolle Versuche einer synthetischen Bewertung der italienischen Monodie im Rahmen der übrigen

⁸ Aus der musikologischen Literatur, die allgemein den Musikbarock und die Monodie, ihre Genese und weitere Entwicklung behandelt, führe ich folgende wichtige Arbeiten und Studien an: Nicola d'Arienzo, *Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera* (RMI I, 1894, 389 ff.), Luigi Torchi, *Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII* (RMI I, 1894, 581 ff., auch Torino 1895), A. Civita, *Ottavio Rinuccini e il sorgere del melodramma in Italia* (Mantua 1900), Amalia Arnheim, *Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jh.* (SIMG X, 1908–1909, 399 ff.), August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, IV. Bd. (III. Ausg. v. Hugo Leichtentritt, Leipzig 1909), Edward J. Dent, *Italian chamber cantatas* (MA II, 1910–1911), Eugen Schmitz, *Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jh.* (JP XVIII, 1911, 35 ff.), L. Blareau, *Histoire de la création et du développement du drame musical particulièrement en Italie depuis l'Euridice de Peri jusqu'à l'Orfeo de Gluck* (Bruxelles 1912), Arnold Schering, *Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jh.* (ZIMG XIII, 1911–1912, 190 ff.), Eugen Schmitz, *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts* (I. Teil, Geschichte der weltlichen Solokantate, Leipzig 1914, 1955), Fritz Strich, *Der lyrische Stil des 17. Jh.* (München 1916), Max Schneider, *Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs* (Kretzschmar-Festschrift 1918), Wilhelm Krabbe, *Zur Geschichte der Monodie im 16. Jh.* (AfMw IV, 1922, 48–84), Hugo Riemann, *Das Generalbaßzeitalter. Die Monodie des 17. Jh. und die Weltherrschaft der Italiener* (Handbuch der Musikgeschichte II. Bd., 2 Teil, Leipzig 1922), Bence Szabolcsi, *Benedetti und Saracini* (Beitr. zur Geschichte der Monodie, Dissert., Leipzig 1923), Henry Prunières, *The italian cantata of the XVIIth century* (Ml VII, 1926), Peter Epstein, *Zur Rhythmisierung eines Ritornells von Monteverdi* (AfMw VIII, 1926, 416 ff.), derselbe, *Dichtung und Musik in Monteverdis „Lamento d'Arianna“* (ZfMw X, 1927–1928, 216 ff.), Robert Haas, *Musik des Barocks* (Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1928), Gino Roncaglia, *La rivoluzione musicale italiana (secolo XVII, Milano 1928)*, Jan Racek, *Italská monodie. Příspěvek k problému barokní jednohlasé písně* (Die italienische Monodie. Ein Beitrag zum Problem des einstimmigen Barockliedes, Akord 1934, Nr. 5), derselbe, *Slohové a ideové prvky barokní hudby* (Stilistische und ideelle Elemente der Barockmusik (Brno 1934), Nicola Valle, *Origini del melodramma* (Roma 1936), Jan Racek, *Slohové problémy italské monodie* (Stilprobleme der italienischen Monodie, Praha–Brno 1938), Federico Ghisi, *Alle fonti della monodia* (Milano 1940), Jan Racek, *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (Die italienische Monodie aus der Zeit des Frühbarocks in Böhmen, Olomouc 1945), Federico Ghisi, *An early seventeenth century ms. with unpublished italian monodic music by Peri, Giulio Romano and Marco da Gagliano* (AMI XX, 1948), Jan Racek, *Origines et débuts de la musique baroque en Bohême* (Sammelschrift Musique des nations, Praha 1948), D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jh.* (Kassel u. Basel 1949, auch englisch in *The Music Review* II–III, 1941–42), Suzanne Clercx, *Le baroque et la musique* (Bruxelles 1948), N. Fortune, *A florentin manuscript and its place in italian song* (AMI XXIII, 1951), Sol. Babit, *Problem of rhythm in baroque music* (Sonderdruck aus MQ XXXVIII, No. 4, 1952), Karl Gustav Fellerer, *Vom Stilwandel der Musik um 1600* (ZfM 114, 1953, 586–592), Nigel Fortune, *Italian secular monody from 1600 to 1635: an introductory survey* (MQ XXXIX, 1953, 171 ff.), derselbe, *Italian secular song from 1600 to 1635: the origins and development of accompanied monody* (Dissert., Cambridge 1954), derselbe, *Italian seventeenth-century singing* (Ml XXXV, 1954), Wilibald Gurlitt, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. u. 17. Jh.* (Kongreßbericht, Bamberg 1953), Frits Rudolf Noske, *Das außerdeutsche Sololied 1500–1900* (Das Musikwerk XVI, Köln 1958), Jan Racek, *Collezione di monodie italiane primarie alla biblioteca universitaria di Praga* (Wissenschaftliche

europäischen Musikkultur, vielfach bisher nicht genügend gewürdigte Arbeiten, die aber meistens auch nur an der Oberfläche bleiben und sich nicht bemühen, die Kompositionsstruktur der Monodien genauer zu beleuchten und auf der Grundlage dieses Detailstudiums ihre Entwicklungs- und Stilbesonderheiten zu erfassen. So wurde z. B. die Frage der Entstehung der Kantatenform aus dem monodischen Formgebilde bisher nicht befriedigend beantwortet, obwohl es sich hier um eines der wichtigsten Probleme der europäischen Musikwissenschaft handelt. Die Musikhistoriker blieben in der Regel bei der ersten Entwicklungsperiode der italienischen Monodie (*Camerata Fiorentina*) stehen und sind in ihren Untersuchungen nicht weiter fortgeschritten.

Bisher hat sich selten jemand um die weitere Entwicklung der Form der Monodien nach dem Jahre 1600 und deren Zusammenhang mit der späteren Vokalmusik interessiert. Und gerade im Ausfüllen dieser Lücke sehe ich eine der Hauptaufgaben dieser Arbeit. Ich habe mir deshalb vorgenommen, Zusammenhang und Kontinuität der Entwicklung vom 1600 bis zur zweiten Hälfte des 17. Jh. in helleres Licht zu rücken und zugleich zu zeigen, wie organisch die Kantate in der zweiten Hälfte des 17. Jh. die Entwicklungstendenzen der italienischen, begleiteten Monodie fortgesetzt hat. Ich beabsichtige auch zu beweisen, daß die *Camerata Fiorentina* und die Monodie in der Entwicklung der europäischen Musik keine bloße Episode, sondern eine kulturelle Erscheinung von grundlegender Bedeutung war, ein Pfeiler, auf dem sich der ganze spätere Bau der europäischen Musik erhoben hat.

Zum Schluß möchte ich noch allen danken, die mir auf irgendeine Art bei der Entstehung dieser Arbeit halfen. Dankbar gedenke ich vor allem der zahlreichen italienischen Musikforscher, von denen viele leider schon verstorben sind, die mir mit einer ungewöhnlichen Liebenswürdigkeit das Studium in den italienischen Musikbibliotheken ermöglicht haben. Für ausgiebige Unterstützung bei meinem Studium in Italien danke ich besonders Dr. Francesco Vatielli (1876–1946), dem ehemaligen Direktor der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna, Univ. Prof. Dr. Ugo Sesini (1899–1945), Bibliothekar desselben Institutes, der ein Opfer des faschistischen Regimes während des zweiten Weltkrieges wurde, und schließlich Prof. Francesco Mantica (geb. 1875), ehemals Direktor des Konservatoriums Santa Cecilia in Rom. Mit derselben Liebenswürdigkeit kamen mir entgegen Univ. Prof. Dr. Fausto Torrefranca (1883–1955), ehemals Bibliotheksdirektor des Konservatoriums in Mailand, Prof. Adelmo Damerini, damaliger Bibliotheksverwalter des Istituto musicale in Florenz, Dr. Luigi Ferrari, ehemals Direktor der Biblioteca nazionale Marciana in Venedig, Dr. Dreyer, damals Bibliothekar der Privatbibliothek Landau in Florenz, und Dr. Noemi Chilesotti-Bussandri in Venedig, der mir liebenswürdigerweise gestattete, in die Privatbibliothek seines Vaters Dr. Oscar Chilesotti (1848–1916) aus Bassano Einsicht nehmen zu dürfen.

Zu ganz besonderem Dank bin ich meinem verewigten edlen Lehrer Univ. Prof. Dr. Vladimír Helfert (1886–1945) verbunden, der nach langjährigem

Zeitschrift der philosophischen Fakultät der Universität Brünn VII, 1958, 5–38, XIV Bildbeilagen), Anthony Milner, *The musical aesthetic of the baroque* (1960), Nigel Fortune, *Solo song and cantata* (New Oxford history of music, vol. IV, im Druck), Hans Eggebrecht, Artikel Monodie in MGG IX, 1961, 475–479 (hier die ausführliche Literatur über die Monodie). Spezialstudien über italienische Monodie und ihre Teilprobleme führe ich in den weiteren Anmerkungen an.

Leiden in nazistischen Gefängnissen während des zweiten Weltkrieges den Märtyrertod starb. Prof. Helfert gab nicht nur die ersten Anregungen zum Entstehen dieser Arbeit, sondern verfolgte auch mit großem und nie erlahmendem Interesse ihr Wachsen. Vor allem danke ich ihm für seine wertvollen Ratschläge und methodischen Hinweise, für alle aufopfernde Bereitwilligkeit, mit der er ihr Entstehen und die Herausgabe ihrer ersten Version ermöglichte. Es waren schöne Augenblicke gegenseitiger Zusammenarbeit, die ich nie vergessen werde.

Zum Schluß möchte ich mich noch bei meinem lieben Freund Dr. Edmund Adler bedanken, welcher sich mit außerordentlicher Bereitwilligkeit der Übersetzung meiner Arbeit gewidmet hat, ebenso wie meinen verehrten Kollegen, Prof. Dr. Joseph Schmidt-Görg, Direktor des Beethoven-Archivs in Bonn, und Herrn Dr. Lukas Richter, Berlin, für ihre liebenswürdige Revision und Korrektur des deutschen Textes meines Buches.

Brno im Frühjahr 1965.

Jan Racek