

Racek, Jan

Entwicklung der Formstruktur der begleiteten italienischen Monodie

In: Racek, Jan. *Stilprobleme der italienischen Monodie : ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 139-179

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119672>

Access Date: 08. 12. 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.

ENTWICKLUNG DER FORMSTRUKTUR DER ITALIENISCHEN BEGLEITETEN MONODIE

Bisher sprachen wir nur von Melodik und Harmonik der italienischen begleiteten Monodie als einer Grundlage, aus der sich erst durch einen komplizierten Schaffensvorgang das musikalische Kunstwerk, hier also die Form der Monodie, entwickelte. Im folgenden sei versucht, den Prozeß vom melodischen Gedanken bis zur endgültigen, formell ganz entwickelten Gestalt der Monodie aufzuspüren. Gleichzeitig wollen wir aus dem gegebenen musikalischen Material die Erkenntnis ableiten, daß die Struktur der Monodien im wesentlichen auf der gegenseitigen Verschmelzung von Inhalt und Form zur unteilbaren Synthese der melodischen und harmonischen Erfindung beruht. Die Melodie, den gedanklichen Inhalt der Kompositionen, werden wir als grundlegendes Material betrachten, aus dem der Komponist den Bau seines Werkes schafft.

Weil die Entwicklung der Monodienform eng mit dem Bau der Melodik zusammenhängt, wird sich auch unsere Betrachtungsweise von deren formaler Entwicklung nach dieser Voraussetzung richten. Wenden wir uns zuerst der Analyse der melodischen Perioden, bedingt durch die enge Verbindung mit der rhythmisch-metrischen Textgestalt, dann den symmetrisch periodisierten Melodiegebilden, die durch den Einfluß von Volkslied und Volksmusik entstanden, zu. Nun erst werden wir an die Frage herantreten, wie sich die Melodie allmählich von der Textabhängigkeit löste und sich nach rein musikalischen Gesetzen in selbständige Formstrukturen gliederte. Im Mittelpunkt unserer Betrachtung wird vor allem die Strophenform, sowie die Entstehung der zwei- und dreiteiligen Form, stehen. Beschäftigen wir uns danach mit den höheren mehrteiligen Formen, schließlich mit der Entstehung der Kantatenform, mit der Abzweigung des Rezitativs von den ariosen Elementen, sowie auch mit dem Problem der Herkunft der geschlossenen Arie.

Auf die formale Gliederung der Melodie hatten zuerst rhythmische und metrische Gebilde Einfluß, die ein kleinstes symmetrisches Ganzes von gewöhnlich nur zwei oder drei Takten bilden. Diese gruppieren sich wieder in höhere melodische Teile, Sätze und Perioden, zusammengesetzt aus Vordersatz und Nachsatz. Höhere, entwickelte Formen als Perioden betrachten wir als in sich geschlossene Bauformen, die wir nicht nach ihrer metrischen Struktur, sondern nach der Themengruppierung analysieren. Mit der Analyse dieser geschlossenen Formgebilde werden wir uns erst bei der Gesamtbesprechung einzelner Monodien befassen.

Zu den entscheidenden psychischen Faktoren, die zur Gestaltung der Monodie im Barock beitrugen, gehörten die Affekterregungen und der Ausdrucksgehalt des dichterischen Wortes. Dieser formbildende Prozeß verlief spontan, unmittelbar. Jeder Affekt war schon an sich selbst Träger eines bestimmten formalen Bauplanes, nach dem sich die gesamte Vokalmusik richtete. Affekt-

darstellungen gehen gewöhnlich Hand in Hand mit dem Inhalt des Textes. Affektiven Anlässen entspringen auch kleine melodische Gebilde, hervorgerufen durch die erregte Textdeklamation. Diese Formgebilde haben dann einen psychologisch potenzierten Charakter. Aus der formbildenden Kraft des Affektes wächst sowohl der melodische als auch der dynamische Bau des vertonten Wortes. Zweifellos trägt im monodischen expressiven Stil die Affektstärke des Wortinhalts am meisten zur Tektonik der melodischen Linie bei. Beim Studium dieser Frage läßt sich statistisch feststellen, daß sich bei Worten mit affektbestimmtem Ausdruck, die Melodielinie in Form eines Bogens erhebt. Besonders tritt dies bei Worten hervor, die durch ihre begrifflich logische Struktur und ihre Ausdrucksdynamik direkt für diese affektive Gestaltungsweise der Musik vorbestimmt sind. Es sind dies beispielsweise Worte und Begriffe wie *sospiri, morire, lagrime* u. s. w.

Madrigale und auch strophische Monodien aus dem ersten Entwicklungsstadium waren in voller Übereinstimmung mit der metrischen Gliederung der Texte angelegt, denn alle italienischen Monodisten richteten sich nach dem berühmten Ausspruch Caccinis: „*Io scrivo giustamente come si canta.*“¹¹⁶

Deswegen richtete sich die periodische Gliederung der Melodie sowohl in den strophischen Monodien, als auch in den durchkomponierten Madrigalen vorwiegend nach der Formstruktur der Verse. Jeder Vers kadenziiert, so daß hier ein kleines, abgerundetes melodisches Ganzes entsteht. Diese melodischen Kadenzgebilde haben einen ausgesprochen ariosen Charakter. Peinliches Festhalten an rhythmisch-metrischen Werten des Verses war eine logische Folge des damaligen ästhetischen Prinzips, das von der Voraussetzung ausging, die Musik müsse sich nicht nur dem Ausdruck und Inhalt, sondern auch dem Bau des vorliegenden Textes anpassen. Der Versbau wurde so zur Grundlage für den Formbau der Komposition. Ein anschauliches Beispiel zu diesem Problem finden wir in der Sammlung *Scherzi, arie, canzonette* (Venezia 1614) von Antonio Brunelli:

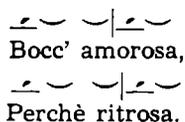
Bocce' a - mo - ro - sa, per - chè ri - tro - sa, ohi - mè mi pri - vi,
di quei fur - ti - vi, vez - zo - si ba - ci, dol - cie mor - da - ci,
vez - zo - si ba - ci, dolce i mor - da - ci.

Es ist eines der deutlichsten Beispiele dafür, wie die periodische Gliederung der Melodie mit der rhythmisch-metrischen Gliederung der Verse völlig übereinstimmt.¹¹⁷ Kleine melodische Gebilde kadenzieren am Ende einzelner Verse. Die melodischen Perioden der Monodie Brunellis sind auf eine einheitliche rhythmische Formel () gebracht, die ostinat die Komposition

¹¹⁶ Aus der Vorrede zur Ausgabe *Le nuove musiche* a. d. J. 1614.

¹¹⁷ Über Antonio Brunelli siehe die Studie von Eugen Schmitz, *Antonio Brunelli als Monodist* (ZIMG XI, 383).

durchdringt. Das rhythmische Ostinato stellt schon ein Formelement dar, durch die absolute Abhängigkeit des melodischen Baues von rhythmisch-metrischen Versgebilden bedingt. Die Melodie dieser Formel entwickelt sich auf der Grundlage eines gemischten daktylotrochäischen Metrums der fünfsilbigen Versform:



Angeführt seien noch zwei Beispiele der geraden Periodisierung der melodischen Linie, die sich wieder in völliger Übereinstimmung mit dem Bau der vertonten Verse befindet:

1. Antonio Cifra:
Li diversi scherzi (1615).

Aria.

La vi-o-let-ta ch'è'n su l'herbet-ta, apre'al mat-ti - no
vel-la, di non è co-sa, tut-ta o-do-ro - sa,
tut-ta leggiadra, e bel-la.

2. Carlo Milanuzzi:
Primo scherzo delle
ariose vaghezze (1622).

E pur par-tir, do-vrò da-te,
Li-dia che sè, mia vi-ta e'l cor,
sen-za mo-rir? Ah! do-lor.

Auch in diesen beiden Beispielen bedeutender Repräsentanten der italienischen Monodie, von denen das zweite zwei motivische Einheiten bildet (A mit weiterem Umfang, B rhythmisch belebter), ist die Komposition durch Kadenzten gegliedert, die den Schlüssen der einzelnen Gedichtverse entsprechen.¹¹⁸ Demnach ist hier die Struktur der zugrundeliegenden Dichtung entscheidend.

Erst in späterer Zeit (ungefähr von den zwanziger Jahren des 17. Jh. an),

¹¹⁸ Antonio Cifra (1584–1629), geboren in Terracina, war ein bedeutender italienischer Komponist, der die kirchliche Monodie selbständig und von der *Camerata Fiorentina* unabhängig machte. In seinen Kompositionen ging er von der Madrigaltechnik aus und leitete sie von den melodischen Gesetzmäßigkeiten der Polyphonie Viadanas ab. Der Rezitativcharakter der Melodie im Sinne der *Camerata Fiorentina* ist bei ihm noch wenig ausgebildet. Die akkordische Baßführung der *Camerata Fiorentina* tauscht Cifra gegen die thematische Bindung mit selbständiger melodischer Führung des *basso continuo* ein. Er bemüht sich um den musikalischen Ausdruck des Textinhaltes und um

als das Deklamations- und Rezitativprinzip einer freieren Gestaltung des melodischen Gedankens wich, begann die freiere Gliederung der Melodie nach musikalischen Formgesetzen. Im Kapitel über die Melodik der Monodien beobachteten wir, wie die rhythmisch-metrische Textstruktur den Melodiebau formte. Betrachten wir nun die selbständigen melodischen Gebilde, losgelöst vom Rhythmus und Metrum der Textvorlagen.

Schon im ersten Entwicklungsstadium der Monodien finden wir hie und da geschlossene und periodisch gebaute Melodien von ariosem Charakter. In den Kompositionen Giovanni Capellos (*Madrigali et arie*, Venezia 1617), eines der Repräsentanten der italienischen Frühmonodie, zeigen sich bedeutende Ansätze zur selbständigen melodischen Schöpfung, unabhängig von den rhythmometrischen Textwerten. Andrea Falconieri (*Musiche*, Firenze 1619) zeigte mit seinen Monodien selbständige melodische Erfindung, ungewöhnlich feinen Sinn für eine edle kantable, volkstümlich gefärbte und selbständig geformte melodische Linie.¹¹⁹ Diese beiden Komponisten haben für die Entwicklung des italienischen melodischen Denkens im 17. Jh. eine große Bedeutung; bilden sie doch einen wichtigen Übergang zum Melodietyp der neapolitanischen Schule.

Im zweiten Viertel des 17. Jh. finden wir unter den Monodien sogar Beispiele regelmäßiger melodischer Periodenbildung, die sich schon deutlich von der rhythmischen und metrischen Gliederung der Textvorlagen losgelöst hat. Diese melodischen Perioden sind aus symmetrisch gebauten Vordersätzen und Nachsätzen zusammengefügt. Ein markantes Beispiel eines periodisch gebauten Vordersatzes und Nachsatzes bietet die Monodie Gabriello Pulitis:

1. Gabriello Puliti:
Armonici accenti (1621).

die Tonmalerei, die vom Madrigal und von der Motette abgeleitet sind. Darin nähert er sich wieder den Komponisten der *Camerata Fiorentina*.

Carlo Milanuzzi (geboren zu Ende des 16. Jh. in Esanatoglia, gestorben nach d. J. 1647) wirkte als Augustinerpriester in Venedig, Perugia und Verona. Seine *Ariose vaghezze* beinhalten zum großen Teil einfache strophische Lieder mit Gitarrentabulaturen. In manchen verwendet er ausgedehntere Formen, denn sie lassen sich wie eine Variationskette auf dem ruhenden Baß gestalten. Diese Kompositionen sind typisch für die Anfänge der Solokantate. Im vierten Buch finden wir sogar eine Komposition („*Oh, come vezzosa*“), die als *Cantata* bezeichnet ist. Diese Komposition bildet eine Reihe von fünf Variationen, die auf denselben Baß komponiert sind. Die Variationen sind durch Instrumentalzwischenspiele miteinander verbunden. Diese „*Cantate*“ ist nach dem Muster von Monteverdis Komposition *Ohimè ch'io cado*, die in demselben Buch veröffentlicht ist, vertont.

¹¹⁹ Wegen der melodischen Frische und des melodischen Erfindungsreichtums, die zur modernen Tonalität zielen, gehört Falconieri zu den bedeutendsten Komponisten der

Eine periodisch gebaute Melodik läßt sich anschaulich in zwei weiteren Beispielen verfolgen, deren melodischer Bau sich aus einem Vordersatz und einem Nachsatz von gleicher Taktzahl (3 + 5 Takten) zusammensetzt, also symmetrisch konzipiert ist:

2. Filippo Albini:
Il secondo libro dei
musicali concertii (1626)



3. Francesco Severi:
Arie (1636).



In diesen Beispielen bilden der Vordersatz und der Nachsatz zwei Zweitakte. Zum Nachsatz gesellt sich hier noch eine eintaktige Kadenz, die aus dem Nachsatz melodisch herauswächst. Sie ist eine verkürzte melodische Umkehrung des motivischen Materials des ersten und zweiten Taktes des Nachsatzes.

In der Mehrzahl nähern sich diese periodisch geschlossenen Melodiegestalten eher der Form eines Volksliedchens als einer bewußt geformten Arie. Periodisch geschlossene Melodien kommen am häufigsten in strophischen Canzonetten oder in Tanzliedern vor, die schon infolge ihres symmetrisch gereihten Rhythmus direkt eine melodische Symmetrie und periodische Gliederung erforderten. Diese Lieder zeichnen sich durch klar faßbare Melodik aus. Das zeigt sich besonders beim Villanellentypus (Falconieri, *Libro primo di villanelle*, Roma 1616) durch seine innere Kompositionsstruktur sogar dem Volkslied verwandt. Hier begegnen wir Ansätzen zu einer einheitlichen, inneren Formgliederung, denn die einzelnen melodischen Perioden sind in zwei Satzperioden aufgebaut. Auf solche Weise gestaltet sich auch der gesamte Periodenbau dieser Monodien. Eine nähere Analyse ihrer Melodik läßt gewöhnlich einen Wechsel der geraden mit der ungeraden Periodisierung erkennen. Auffallende Beispiele eines Wechsels gerader und ungerader melodischer Perioden finden sich besonders in Canzonetten, kurzen Strophenliedchen. Durch Bau und Charakter der Melodie erinnern sie an Volkslieder. In zahlreichen Mo-

italienischen Monodie der ersten Hälfte des 17. Jh. Auf die Bedeutung Andrea Falconieris machte Luigi Torchi in der Studie *Canzoni e arie ad una voce nel secolo XVII* (RMI I, 1894, 581) aufmerksam. Siehe auch R. Giazzotto, *La musica in Genova* (Genova 1951) und Ulisse Prota-Giurleo, *Il teatro di corte del palazzo reale di Napoli* (1952).

nodien aus der ersten Hälfte des 17. Jh. zeigte sich prägnant der Einfluß des italienischen Volksliedes und der Tanzmusik. Angeführt seien einige Beispiele, in denen der periodische Bau der Melodie deutlich in den Vordergrund tritt:

1. Andrea Falconieri:
Libro primo di villanelle (1616). Periodisierung der Melodie:
3 + 4 + 3 + 3 – mit verlängertem Schluß.

Ca - ra è la ro - sa, e va - ga, ca - ra è la
F B C F

ro - sa, va - - ga, pur se in giar - din,
G A D# G# C

don' el la è po - sta, è sola,
F B C F

2. Giovanni Battista
Piazza: Canzonette
(1633). Periodisierung der Melodie:
3 + 4 + 4 + 4.

Per-chè Do - rin - da mia se cen-to bac-ci è
G C d G G A H C

cen-to il cor - da - te de - sia far, non mi vu -
G F E F D G C C D E

oi far, non mi vu - o - i cen - - to.
F G A H Es F G F H

3. Francesco Severi:
Arie (1636). Periodisierung der Melodie:
2 + 2 + 3 + 2 – mit verlängertem Schluß.

O di - rag-gie di fiam - mel - le tan-tà
E# A# Fis Gis A# D# A# D C A# G C

me gra - di - tiar - cie - ri.
F G D E F G C

4. Francesco Severi:
Arie (1636). Periodisierung der Melodie:
2 + 2 + 3 + 2.

Pren-di, deh! pren-di il so - lo, leg-giadr' Au - ret - ta,
F B C F F G Es D# G#

ver-so la fe-ra me-ge-ra, che mi sa-el-ta.
 G^d C C F C D G G^d C

Durch die ungleichmäßige Gliederung einzelner Perioden erreichten die Monodisten einen besonderen melodischen Zauber. In den Canzonetten und Liedchen vom Ariostypus herrscht ein ständiges Durchdringen der geraden und ungeraden melodischen Periodisierung vor. Zweifellos war der Wechsel von gerader und ungerader Periodisierung in der Monodie, retrospektiv betrachtet, ein Überrest der mensuralen Perfektion und Imperfektion, sowie auch der Hemiolen-Gebilde. Im Hinblick auf die Folgezeit bedeutete dagegen dieser Wechsel der Gerad- mit der Ungeradtaktigkeit eine neue Etappe der Periodenbildung, die in voller Geltung erst in der Musik des 18. Jh. erscheint.

Ungleichmäßige melodische Perioden mit wechselnden Takten, besonders der Taktwechsel 3/2 mit 6/4, erscheinen auch in der künstlerischen Tanzmusik des 17. und 18. Jh. in Italien und Frankreich. Ungleichmäßige Gliederung der Melodie in einzelne Abschnitte (5+5+2; 4+3 Takte und 4+5+3+3+4 Takte) zeigt sich klar in den nachfolgenden zwei Beispielen, die Ambros zitiert (IV, 806):

5. Filippo Vitali:
 Musiche (1618).

Pa-sto-rel-la ove l'as-con-di, do-ve
 fug-gi me che fa i? Torni in -
 die-tro al-mur ri-spon-di la ca-gion, per-che
 ten vai. Fer-ma il pas-so, fer-ma il
 pas-so non fug-gi-re, non vo-ler far-mi mo-ri-re,
 non vo-ler far-mi mo-ri-re.

Diese 19 Takte sind sogar motivisch verbunden, so daß es sich hier um eine Art von primitiver Monothematik handelt. Das Ganze erwächst aus dem ersten Zweitakt mit Auftakt. Nur bei der kleinen Fin- und Halbtakt-Kadenz zeigt sich Erweiterung bei den Worten „ferma il passo“. Die verlängerten

Schlüsse des folgenden Beispiels weisen gleichfalls auf den volkstümlichen melodischen Grundzug der Melodik hin:

6. Giovanni Stefani:
Affetti amorosi (1618).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of five staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: Lau - ret - ta mi - a quan - do m'ac - ce - se quel vi - vo rag - gio di tua bel - tà quand' un tu - o squar - do al cor mi sce - se, io re - stai pri - vo di li - ber - tà.

Auch in diesem Falle wächst der zweite Satz motivisch gesetzlich aus dem ersten Satz, nämlich aus einem Motivkern. Während im ersten Teil des Beispiels die Geradezeitigkeit mit der Ungeradezeitigkeit wechselt, ist der zweite Teil auf dem Prinzip des Dreitaktes gegründet.

Die zitierten Beispiele sind typische Muster der ariosoartig gebauten Melodien in der Monodie der ersten Hälfte des 17. Jh. Die innere Gliederung der Melodien in abgeschlossene motivische Einheiten, namentlich die regelmäßige Periodizität mit der Hervorhebung von Vordersatz und Nachsatz, hatten große, vielfach bisher noch unterschätzte Bedeutung für die Entstehung neuer Vokalformen im 18. Jh., vor allem Oper und Oratorium. Hier muß man die Keime der kleinen dreiteiligen Liedarie und der großen *da capo Arie* suchen, ähnlich wie man im rezitativisch-deklamatorischen Element der Monodien den Keim für die späteren dramatischen Rezitative der italienischen Oper des 18. Jh. erblickt. Der neue Aufschwung des Formgefühls wurde durch die gleichberechtigte Rolle beider Komponenten, Melodie und Harmonie, ermöglicht. Daher muß man alle diese scheinbar verborgenen Bauelemente der Monodien begreifen, denn nur sie liefern den Schlüssel zum Verständnis der späteren Kantaten und musikdramatischer Formen. Wir sahen, bis zu welchem Maße die einzelnen Komponenten der periodischen Gliederung der Melodie zur inneren Formstruktur der Monodien beitragen. Wenden wir uns nun zur Frage der Entstehung höherer Formeinheiten der italienischen begleiteten Monodie zu.

Der Form nach erscheint die frühbarocke Musik wegweisend für die Zukunft, einmal durch die Entwicklung der neuen Periodengliederung, sodann durch ihre Bedeutung für die Entfaltung neuer Formgebilde der vorklassischen und klassischen Musik des 18. Jh.¹²⁰ Nach der Renaissance setzt im Frühbarock

¹²⁰ Z. B. beweist Otto Ursprung in der Abhandlung *Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes* (AfMw VI, 1924, IV. Teil, 262–323), daß die begleitete italienische Monodie für die Formentwicklung des europäischen einstimmigen Liedes entscheidende

eine starke formale Lockerung ein. Die ersten Monodisten hatten noch keinen wesentlich entwickelten Sinn für das Formgefühl: Folge ihrer ästhetischen Ansicht über die Rolle der musikalischen Schöpfung, als auch Folge der Formstruktur ihrer Texte. Deshalb haben sich auch im ersten Entwicklungsstadium die Monodie-Komponisten nicht bewußt auf die tektonisch deutlich gegliederten und ausdrucksbetonten Musikformen konzentriert. War doch Entstehung und Ursprung des neuen Kompositionsstiles zunächst rein literarischer Natur, und deshalb auch in der Frühmonodie geradezu formbildend die dichterische Vorlage. Die Wirkung des Textes war damals so eindringlich, daß jedes noch so kleine Detail der Textvorlage auf die Formbildung des musikalischen Gedankens einwirkte. Deshalb haben auch die Monodien aus dem ersten Entwicklungsstadium keinen einheitlichen Bauplan, sondern setzen sich aus kleinen, mosaikartigen, frei aneinandergereihten melodischen Phrasen zusammen, verbunden nur durch ihren einheitlichen Ausdruck. Auch die rhythmischen und metrischen Werte standen im engen Zusammenhang mit dem Text. Damit verlieren die ersten Monodien oft formale Übersichtlichkeit und gedankliche Abrundung. Der Einfluß der Textvorlagen wog zu dieser Zeit so stark, daß für einzelne dichterische Formen stereotype Musikschemata benützt wurden. Diese Erscheinung behandelt überzeugend Eugen Schmitz und verweist auf einige konkrete Beispiele.¹²¹

Innere Gliederung und Tektonik der Monodien war anfangs durch die strophische Mehrteiligkeit des Textes bedingt. Durch kein musikalisches Bindemittel, sondern ausschließlich durch Inhalt und Ausdruck des Textes gebunden, war die Formstruktur zusammengefügt. Aber Ausnahmen gibt es, in denen diese Art musikalischen Schaffens nicht konsequent eingehalten wurde. Gewiß kannten die italienischen Monodisten die geschlossenen Formen theoretisch noch nicht, aber Praxis und Theorie waren doch einigermaßen verschieden. Schon in der Frühmonodie stoßen wir auf geschlossene Formgebilde. Ganz unwillkürlich bildet sich eine z wei- und dreiteilige Form heraus, die auch in das Musikdrama überging (Monteverdi). Hierbei wiederholt sich der erste Teil der zweiteiligen Komposition. Demgegenüber sind wieder die Monodienformen offener, freier und ausgedehnter als die Musikformen der Renaissance. Diese Formlockerung zeigte sich in der häufigen Anwendung der Variations- und Rondogebilde.

Auch Caccini, der Komponist mit vorherrschend intellektuellem Einschlag, unterlag bis zu einem gewissen Maße seinem angeborenen Musikinstinkt und achtete bei aller Deklamationsfreiheit doch nur darauf, die formale Struktur seiner Monodien nicht ganz zu sprengen, sondern irgendein formales Bindeglied bestehen zu lassen, das wenigstens bis zu einem gewissen Grade den einheitli-

Bedeutung hatte. Nach seiner Meinung wird der Musikausdruck weniger bereichert, die metrischen Elemente und die Formelemente der Musik hingegen mehr.

¹²¹ Eugen Schmitz, *Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jahrhundert* (JP 1911, 41). Schmitz weist neben Anderem darauf hin, wie sich die deutsche Monodie von Schütz von der italienischen Monodie (Caccini) durch ihren formalen Bau unterscheidet. In Deutschland konnte man sich lange nicht mit dem neuen Monodiestil anfreunden, denn das neue Prinzip der Komposition stand zu der althergebrachten Tradition der heimischen protestantischen Polyphonie in Widerspruch. Damit wurde der Entwicklungsprozeß verlangsamt. Die Trennung der Arie vom Rezitativ trat in Deutschland erst gegen Ende des 17. Jh. ein. Der Monodie fehlten hier die dichterischen Grundlagen. Deshalb mußte auch der Deutsche Johann Hieronymus Kapsberger (Giovanni Geronimo Tedesco della Tiorba) seine monodischen *Arie passegiate* (2 Bücher 1612 u. 1623) auf italienische Texte komponieren.

chen Zusammenhalt der Komposition garantierte. Als solch tektonisches Bindeglied diente die Form der dichterischen Strophe. Diese war nicht nur für den Zuhörer, sondern auch für den Komponisten eine Quelle der formalen Abrundung der Komposition und befriedigte wenigstens teilweise die angeborene ästhetische Forderung nach formaler Einheit. Auch darin läßt sich ein wesentlicher Eingriff in die theoretischen Voraussetzungen und Grundsätze der florentiner Musikreformatoren erkennen, denn auch diese Art der formalen Abrundung der Monodie lag nicht in deren ursprünglichen Absicht. Gleich zu Beginn der Monodie wurde so der Dogmatismus der *Camerata Fiorentina* gestört. Daher hat sich das angeborene Musikgefühl der einzelnen Komponisten doch keineswegs so dämpfen lassen, daß es nicht störend in ihre theoretischen Voraussetzungen eingriff. Damit soll nicht gesagt sein, es hätte sich hier um eine offensichtliche formale Abrundung gehandelt. Keineswegs. Es war eher ein unbewußt geahntes als ein absichtliches Formgefühl, das der Organismus eines Kunstwerkes zu seiner Lebensfähigkeit notwendig braucht. Caccini hat sich nur darum bemüht, den Umriß der Strophen und den Ausdrucksgehalt des Textes formal einzufangen. So betrachtet, nähert sich die Monodie zweifellos dem modernen Kunstlied. Aber bei Caccini finden wir keine periodische Gliederung der Melodie in symmetrisch abgeschlossene Taktgebilde. Bei ihm erscheint der ariose melodische Duktus noch sehr undeutlich, da er noch allzu eng an die metro-rhythmischen, deklamatorischen Textwerte gebunden ist. Der Einsatz des rein Musikalischen konnte daher nicht voll zur Geltung kommen, so daß oft nicht einmal bei vorwiegend melodisch konzipierten Monodien von periodisch sich wiederholenden, melodischen Gebilden zu sprechen ist.

Derselbe Prozeß läßt sich bei der Formbildung einzelner Musikmotive verfolgen. Wie es sich noch zeigen wird, ging es hier nicht um die (symmetrische) Wiederholung bestimmter melodischer Einheiten, die der Symmetrie des Strophenbaues entsprechen, sondern eher um Motive, die direkt aus Form, Ausdruck und Inhalt des Textes erwachsen. Somit hat das emotionale Element hier eine wichtige formbildende Aufgabe. Musikalisch wird der Ausdrucksgehalt der Texte betont. Wo auch immer das Streben nach formaler Abrundung der Musikphrase auftritt, ist sie durch die metrische Textstruktur, besonders durch das liedhafte Ebenmaß (Symmetrie) der Verse und Reime, bedingt. Diese Erscheinung ist typisch für die italienische Monodie, während in Deutschland etwa Heinrich Schütz (1585–1672), trotz der Bedeutung des Textes, seinen Monodien oft einen abgerundeten Musikbau verleiht.¹²²

Nach dem Gesagten versteht sich, daß in der Monodieform ein Kristallisationsprozeß in seiner Wandelbarkeit zutage tritt. Die Suche nach einem adäquaten Formprinzip beschäftigt die italienischen Monodisten fast ein halbes

¹²² Näher erwähnt dies Friedrich Blume in der Arbeit *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik* (Leipzig 1925). Die Monodie in Deutschland behandeln neben dem schon oben zitierten grundlegenden Arbeiten Walter Vettters und Friedrich Blumes noch folgende Studien: Alfred Einstein, *Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie* (SIMG XIII, 1911–1912, 286 ff.), derselbe, *Ein Emisär der Monodie in Deutschland: Francesco Rasi* (Festschrift für Johannes Wolf, Berlin 1929, 31–34), Arnold Schmitz, *Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (ZfMw IV, 1921–1922, 266 ff.) und Hans Joachim Moser, *The German solo song and the ballad* (Köln 1958). Einen kleinen Beitrag zur Monodiegeschichte in Deutschland bringt auch Einsteins Bericht über den Vortrag Berta Wallners, *Johannes Kuen und die Altmünchener Monodisten* (ZfMw II, 445–447).

Jahrhundert lang. Besonders im ersten Entwicklungsstadium der Monodie sind hier noch alle formbildenden Tendenzen sehr unbewußt. In dieser Zeit finden sich Keime der zwei- und dreiteiligen Form, sodann entwickelte strophische Formen, größere Formeinheiten mit Ansätzen zur Kantatenform, Typen der Vokalkomposition, die dem Variationsprinzip folgen. Kurz dies ist die Epoche des Heranreifens von Formgebilden, aus denen sich schließlich die großen vokalen Formen des 18. Jh. organisch entwickelt haben.

Um in alle Formbestandteile der italienischen begleiteten Monodie einzudringen, müssen wir die einzelnen Monodien in zwei Hauptgruppen teilen: *Arien* und *Madrigale*. Schon Caccinis Gliederung der Monodien in einen frei deklamierten Madrigaltypus und in die musikalisch geschlosseneren, periodisch klar gegliederte Arie, ist ein entscheidendes Trennungsmittel, das dem gesamten späteren so umfangreichen Schaffen der Frühmonodie gemeinsam ist. Daher entstand bei Caccini eine zweifache Art der Monodien: die eine, zum rezitativischen, frei deklamatorischen Stil zielend, die andere, die mit ariosem Liedcharakter der abermals zum Arientypus und zur strophischen Liedform neigte.¹²³ Darüber hat sich G. B. Doni selbst im *Discorso II* (Roma 1635, 359) klar ausgesprochen, wo er sagt, die einstimmige Vokalmusik sei entweder „*più semplice, detta stile recitativo*“ oder „*più ariosa, come il sonetto*“.

Unter dem Namen *Madrigal* verstehen wir in der italienischen begleiteten Monodie einen einstimmigen Gesang, der musikalisch eine Strophe verarbeitet, während die *Arie* ein Gebilde von mehreren Strophen ist.¹²⁴ Das Madrigal des 16. und 17. Jh. gestaltete sich unter dem Einfluß der Affektenlehre und im Rahmen der neuen Stilbewegung (die sog. „*musica nova*“). Allerdings besaß dieses Madrigal nichts Gemeinsames mit dem Madrigal des 14. Jh. Als ein wichtiges Mittel der Tonmalerei und des Musikausdrucks benützt das Madrigal die Chromatik. Wenn auch die Bezeichnung Madrigal bei den Monodien verhältnismäßig selten vorkommt, weil manche Monodisten (wie Bardi, Galilei, später auch Pietro della Valle) gegen die Madrigalform auftraten, sind

¹²³ Caccini bemühte sich in *Nuove musiche* (1601) den Rezitativgesang (sog. „*recitar cantando*“) in eine intimere und geschlosseneren Arienform zu überführen, die anfänglich weniger Verbreitung fand. Bald aber wurde diese kleine Form umgebildet und sie entwickelte sich allmählich in die gebräuchliche Form der vokalen Kammermusik. Bis vor kurzem glaubte man, daß die Arienform, die in Florenz entstand, hier auch zuerst wieder in Vergessenheit geriet, aber neue Forschungen (besonders Ghisis und Fortunes) haben überzeugend bewiesen, daß sich das Bemühen der Florentiner Komponisten um den neuen Arientyp nicht nur bei Girolamo Frescobaldi (*Arie musicali*, Firenze 1630), sondern auch bei verschiedenen kleineren Komponisten der begleiteten italienischen Monodie zeigte (z. B. bei Raffaello Rontani, Domenico Brunetti, Orazio Michi, Francesco Nigetti, Alessandro Ghivizzani u. a.).

¹²⁴ Giovanni Battista Doni unterscheidet (siehe *Compendio del trattato de'generi e de modi della musica*, Roma 1635) drei Madrigalarten: „*Sono dunque i madrigali, come tutte le altre poesie, di tre sorti: narrativi, rappresentativi o imitativi e misti. Narrativi sono quelli ne'quali il poeta parla sempre in persona sua e se bene sono frequentissimi, addurrò per esempio questi: Del Guarini Anime pellegrine etc. Del Tasso Stavasi il mio bel sole, Del Marino Fuggite incauti amanti etc. Rappresentativi, dove s'introduce altri che parlino dal principio sino al fine; come in certi del Marino, n'è quali fa parlare santa Maria Maddalena ungente i piedi di Christo nostro Signore. Di questa sorte sono anco alcuni dialoghetti tanto brevi, che non eccedono i termini di questa sorte di poesia: e quel madrigale del Tasso: Ardi, e gela à tua voglia. Misti dove hora parla il poeta in persona sua, hora rappresenta altri che favellino; come fa il Guarini leggiadramente in quello Ste amari sospiri etc., e'l Marino in questo Andianne à premer latte, etc.*“ (S. 113).

doch vom Jahre 1600 bis zum Jahre 1610 im ganzen 137 gedruckte Sammlungen mit Madrigalen erschienen. Das Madrigal stellt in der italienischen Monodie nicht nur technisch, sondern auch geistig den höchsten Formtypus dar: eine hochkultivierte Gattung mit weit verzweigter, pathetisch konzipierter Dimension. Die Madrigale sind im wesentlichen konsequent durchkomponierte Lieder mit freier Formgestaltung. Das Hauptgewicht liegt in ihnen auf der Prägnanz von Ausdruck und Deklamation. Die Melodik der Madrigale bewegt sich in der deklamatorisch-rezitativen Linie, die oft mit einer reich verästelten Koloratur verziert ist. Im Madrigal lassen sich auch die Keime des musikdramatischen Ausdrucks verfolgen, zugleich auch die Elemente, die später zur Kantatenform führten, besonders dort, wo es zur Abzweigung des ariosen vom rezitativischen Element kam.¹²⁵ In den Madrigalen konnte sich daher das neue ästhetische und kompositorische Prinzip voll geltend machen. In ihm sind buchstäblich alle technischen und geistigen Bemühungen dieser Zeit um neue künstlerische Schaffensformen verkörpert. In den Madrigalen konnte sich das Übergewicht der zugrundeliegenden Dichtung am stärksten geltend machen, forderte doch deren Formstruktur zur ausführlichen musikalischen Verarbeitung aller, selbst der unbedeutendsten Einzelheiten des Textes geradezu heraus.

Die Arie ist im Ausdruck viel einfacher, formal abgerundet, mit periodisch gegliederter Melodik, gewöhnlich von strophischem Bau. Sie umfaßt geschlossene, mehrtaktige melodische Gebilde, die schon auf den späteren Arientypus hinweisen. Den Begriff der Arie darf man freilich hierbei noch nicht im modernen Sinn des Wortes verstehen; es sind dies in der Mehrzahl Liedchen von einem geringen Umfang. Gewiß bildet dieser Typus der frühbarocken Arie den Keim zur späteren Arienform, deren Herkunft bisher ganz ungeklärt blieb. Die Arie wird damals noch im Sinne der deutschen Weise (Liedweise, Liedmelodie) verstanden. So finden wir z. B. bei Stefano Landi (um 1590–1655) unter dem Begriff „aria“ oder „arietta“ geschlossene Formen von Tanz oder Liedcharakter. Seine Arien haben gegenüber der Fortschrittlichkeit der Monodie einen einigermaßen relativ retrospektiven und konservativen Charakter.

Das Madrigal hat eine hervorragende Bedeutung für die Entwicklung, weitaus mehr als die Arie, denn diese wirkte doch vom Anfang an eher rückwärtsgewandt, weil sie sich formal dem älteren Villanellentypus anschloß. Bei der italienischen Frühmonodie zeigt sich das Streben nach Erweiterung der kleinen Liedform durch melodische Variationen auf Grundlage des ruhenden Basses oder des strophischen Durchkomponierens der Texte.

Der melodische Aufbau in den Madrigalen ist frei, unperiodisch, mehr oder weniger von improvisierendem Charakter, während die ariosen Canzonetten eine periodisch gebaute Melodik haben (geradteilige und ungeradteilige Periodisierungen oder auch beides zusammen). Dieses Periodisierungsprinzip der Monodien bietet zugleich auch den Schlüssel zur Erklärung ihrer Formstruktur.

¹²⁵ Zu diesem Problem siehe die Literatur: Gaetano Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert* (Dissert., München 1908), derselbe, *Le origini del madrigale musicale cinquecentesco* (RMI XIX, 1912, 1, 380), Eugen Schmitz, *Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert* (SIMG XI, 1909–1910, 509) und Alfred Einstein, *The italian madrigal* (3 B., Princeton und Oxford 1949). Siehe auch *Chanson et madrigal 1480–1530. Studies in comparison and contrast. A conference at Itham Memorial Library. September 13–14, 1961.* Edited by James Haar (Cambridge, Massachusetts 1964).

In den Canzonetten oder in den kürzeren Liedchen lyrischen Charakters mit arioser Melodik herrscht die strophische Form vor. Der Inhalt der Texte hat gewöhnlich eine Liebes- oder pastorale Thematik, die dann alle Strophen der dichterischen Vorlage durchdringt. Die ausdrucksmäßige Geschlossenheit der Canzonetten ermöglicht eine Vertonung nach dem Strophenprinzip, ohne die Gefahr irgendeiner inhaltlichen Kollision. Für diesen Liedtyp ist die strophische Form direkt geschaffen.

Die arios gegliederte Melodik der Strophenliedchen pflegt oft durch das italienische Volkslied beeinflusst zu sein. Daher ihr einfacher, leicht verständlicher Ausdruck. Das Eindringen der Volksmelodik in die Gesangsstruktur der Monodie läßt sich in den strophischen Canzonetten, aber auch in den durchkomponierten Madrigalen verfolgen. Überall dort, wo sich das Eindringen der Volksmelodik zeigt, gewinnt die Melodie offensichtlich einen arios abgerundeteren, klar periodisch gegliederten Charakter. Verfolgen läßt sich diese Erscheinung in den Strophenmonodien aus der Frühzeit der Monodie, besonders in den Monodiensammlungen Tomasso Cecchinos Veroneses (*Amorosi concetti*, 1612) oder Gregorio Veneris Romanos (*Li varii scherzi*, 1621):

Gregorio Veneri Romano:
Li varii scherzi (1621).

Se dal ar - do - re chio gn hor mi strug - ge.
Bel - la mia Fil - li non hai pie - ta
dal mio pet - to dal mio co - re A - mor sen fug -
ge, che amor non bra - ma tan - ta cru - del - ta,
ch'a - mor non bra - ma tan - ta cru - del - ta.

Ein sehr interessantes Beispiel der Strophenmonodie vom Canzonettentypus finden wir in der Sammlung *Il primo libro delle canzonette* (1622), dessen Autor Pietro Paolo Torre ist:

Dol - ci miei so - spi - ri, dol - ci miei mar - ti - ri,
dol - ce mio de - si - o, e voi dol - ci .can - ti, e voi



Die symmetrische Gliederung der Melodie wird hier durch deren gerad- und ungeradteilige Periodisierung bestimmt. Das Formganze dieser strophischen Canzonette bilden drei selbständige melodische Gedanken und eine ganz kurze Schlußkadenz.

Auf die Gestaltung der italienischen Monodien hatten nicht nur rhythmisch-metrische Werte, sondern auch der Inhalt der Texte Einfluß. Deswegen begegnen wir auch in der Monodie oft einem Formtypus, den die einzelnen ausdrucksgemäß vertonten Textabschnitte bilden. Jeder einzelne Textabschnitt hat seine eigene musikalische Behandlung, die am häufigsten aus den Inhalten erwächst. Diese Art der Kompositionsarbeit könnte zu der Vermutung führen, die Monodie bestehe aus mosaikartig gereihten, kleinen Musikgebilden. Damit würde allerdings die Komposition ihrer gedanklichen Bindung und ihrer einheitlichen Ausdruckshaltung ermangeln. Die Monodie müßte so zwangsweise auf den Zuhörer als ein zerbröckeltes, ungebundenes Formkonglomerat wirken. Dem ist allerdings nicht so: Gewiß wird die Komposition hier aus kleinen, abgerundeten Musikeinheiten gebildet, die vielfach aus der Deklamation des zugrundeliegenden Textes erwachsen, aber zwischen ihnen herrscht doch eine innere Gesetzmäßigkeit. Einzelne motivische Gebilde wachsen gewöhnlich aus einem Gedankenkern mehr oder weniger in enger Abwandlung des ursprünglichen Motives, so daß wir das Ganze letzten Endes als eine Äußerung eines architektonischen Schaffensprinzipes beurteilen müssen. Oft hängt der Schluß der Monodie motivisch und auch gedanklich mit dem Anfang zusammen, wodurch der Komponist eine in sich geschlossene abgerundete Form erreicht. Folglich hat also der Gedankeninhalt des Gedichtes nicht nur die musikalischen Ausdruckselemente der Monodien (Harmonie, Melodie, Tonart) angeglichen, sondern auch auf ihren Formbau eingewirkt. Die Wirkung des Textinhaltes erscheint zwar formell nicht so evident wie die rhythmisch-metrische Wirkung, aber sie formt doch die Monodien in ihrem bloßen Umriß und gibt ihnen einen faßlicheren und logischeren Bau, wozu auch nicht wenig Schlußsäuren beitragen, die den Inhalt einzelner Verse verdeutlichen. Eine solche dem Textinhalt entsprechende Formung kommt besonders oft in den Madrigalen des ersten Entwicklungsstadiums vor (die Monodien Caccinis).

Die Wirkung des Textinhaltes auf die Formstruktur der Monodie wird deutlich im konkreten Fall von Caccinis Monodie *Dovrò dunque morire?* (siehe Beispiel Nr. 2). Wie schon oben gesagt, gliedern die Kadenzen die Komposition logisch in einzelne gedankliche Einheiten, so daß die gesamte Komposition folgende Einteilung gewinnt:

- A *Dovrò dunque morire?*
- B *Prìa che di nuovo io miri voi bramata
cagion de miei martiri,*

- C *mio perduto tesoro nò potrò dirvi
priach' io morò, io morò, io morò?*
A' *O', O', miseria inaudita non poter dir
a voi: morò, mia vita;*
A'' *o, miseria inaudita,*
C' *non poter dir a voi: morò, mia vita,*
B'' *morò, mia vita*

(das erweiterte Motiv B beendet breit die Komposition).

A, C, A'' kadenzieren auf der Dominante aus G dur, B auf der Tonika aus d moll, A', C', B'' auf der Tonika aus G dur. Abgesehen von dieser Disposition ist die Mehrzahl dieser Teile noch weiter durchgegliedert. Wie man sieht, ergibt sich die innere Gliederung der Komposition durch den Inhalt des Textes, und diese inhaltliche Gliederung wird hier bewundernswert streng eingehalten. Die Grundhaltung richtet sich im Ausdruck nach dem erotischen Element des Textes, der das Leiden des Liebhabers durch den Verlust des geliebten Mädchens beschreibt. Schematisch läßt sich der Inhalt des Gedichtes ungefähr so einteilen: A — Ausruf, das Seufzen des unglücklichen Liebhabers verleiht dem Ganzen Grundstimmung, Intonation, B—C bestimmt die nähere Ursache des Leidens, A'—B'' der Schmerzaffect bricht in eine dramatische Apostrophe aus. Die Komposition zerfällt gedanklich und formal in zwei Teile. Im ersten Teil kommt der Schmerz als Folge der Trennung vom geliebten Wesen zum Bewußtsein, während sich im zweiten Teil allein die schmerzliche Spannung dramatisch entlädt. In dieser grundlegenden Gliederung ist auch ein Element des Kontrastes enthalten. Daraus geht hervor, daß die italienischen Komponisten seit Beginn der Monodie sehr genau auf den Inhalt achteten und somit den Text mit den Mitteln musikalischer Gestaltung treu und möglichst genau auszudrücken suchten.

In der italienischen begleiteten Monodie finden sich auch Keime zwei- und dreiteiliger Formen. Diese bewußten Ansätze zur Zwei- und Dreiteiligkeit deuten schon auf die Entwicklung eigenständiger, geschlossener Formgebilde hin. Gewiß kann man zu dieser Zeit in der italienischen Monodie vielleicht noch nicht von einem absichtlich durchdachten Formprinzip sprechen, aber es sind hier schon alle Voraussetzungen zu einer endgültigen Verwirklichung gegeben.

In der italienischen Monodie begegnet man am häufigsten der Neigung, die Komposition in zwei kontrastierende Teile zu zergliedern, nicht nur nach dem Ausdrucksgehalt des Textes, sondern auch rein musikalisch. Dieses Bemühen um formale Abrundung der Monodien in ein zweiteiliges Gebilde zeigte sich besonders deutlich in der Monodie Ottavio Durantes *Scorga, Signor, la gratia tua* (in Druck erschienen in der Sammlung *Arie devote* im Jahre 1608). Sie besteht aus zwei selbständigen, melodisch verschiedenen Teilen. Der erste Teil hat 8 Takte (besteht aus einer Periode von 3+5 Takten), der zweite zerfällt in zwei Teile: B mit 11 Takten und die Repetition desselben B' von 11 Takten. Der erste Teil B hat eine Periodisierung der Melodie, die in 5+6 Takte gliedert ist, der zweite Teil B' hat in der Periodisierung der Melodie ein umgekehrtes Verhältnis in der Taktgliederung: 6+5 Takte. Bei der Wiederholung ist der zweite Teil B' um so verschiedener vom Teil B, weil seine melodische Linie reicher koloriert ist. Das Grundschema dieser zweiteiligen Monodie ist also dieses: A 3+5 Takte, B 5+6 Takte, B' 6+5 Takte.

Ein belehrendes und interessantes Beispiel der Entwicklung der zweiteiligen Liedform bietet die Monodie Jacopo Peris *Se tu parti da me* (*Le varie musiche* aus dem Jahre 1609). An dem Aufbau dieser Komposition sind mehrere Faktoren beteiligt. Vor allem ist der erste Teil A (13 Takte C) im dramatisch rezitativischen Charakter des florentiner Stiles geschrieben, die Begleitung trägt ausschließlich akkordischen Charakter. Der zweite Teil B (10 Takte 3/2) hat eine breiter entwickelte melodische Linie mit beweglicherem Baß. Diese beiden Teile beschließt ein viertaktiges Ritornell von 3/2 Takten. Die zweiteilige Disposition wird auch durch die Taktänderung gegeben. Der erste Teil, dramatisch erregter, ist im C Takt notiert, der zweite, lyrischer und sanglicher, im breiten 3/2 Takt (siehe Beispiel Nr. 3).

Zweiteilige Formen A, B, B' oder A, A', B, B' benützten in ihren rezitativischen Monodien auch Caccini und Lodovico Bellanda. Diese Form erscheint schon in den Madrigalen und Motetten am Ende des 16. Jahrhunderts.

Die dreiteilige Form kommt in der Monodie äußerst selten vor, ja man stößt in der unübersehbaren Menge der Monodien auf die dreiteilige Form nur in einigen wenigen Fällen. Es ist auffällig, daß die dreiteilige Form hierbei nicht so oft wie in der damaligen dramatischen Musik zur Geltung kommt. Namentlich Monteverdi wußte sie genial zu benützen, wofür mehrere bedeutende dreiteilige Arien aus *Orfeo* zeugen. Es sind dies durchweg kleine dreiteilige Liedformen.

Monteverdi war einer der ersten Komponisten, die geradezu intuitiv den architektonischen und psychologischen Ausdruckswert der dreiteiligen Form erfaßte, besonders nach ihrem Kontrastprinzip. Weil Monteverdis Opern zum großen Teil nichts anderes als auf die Szene gebrachten Monodien darstellen, können wir zweifellos das Problem der dreiteiligen Form an einzelnen Beispielen aus Monteverdis musikdramatischen Werken beleuchten, finden wir in ihnen doch die interessantesten Typen dieser Formart.

So stehen in *Orfeo* (1607) sehr charakteristische Beispiele von dreiteiligen Formen. Es ist dies vor allem im ersten Akt das dreiteilige Rezitativ des Hirten *In questo lieto e fortunato giorno* oder in demselben Akt der Gesang Orfeos *Vi ricorda o bosch' ombrosi*, gleichfalls in der dreiteiligen Liedform geschrieben, die sich hier viermal wiederholt. Jeder dieser dreiteiligen Abschnitte wird voneinander durch ein viertaktiges Ritornell getrennt. Im wesentlichen handelt es sich um vier Strophen, die in der Form eines dreiteiligen Liedes vertont sind. Als eines der typischen Beispiele der dreiteiligen Liedform aus der ersten Hälfte des 17. Jh. sei der Gesang Orfeos *Ecco pur ch'a voi ritorno* und das berühmte *Lamento d'Arianna* angeführt.¹²⁶ Orfeos Gesang *Ecco pur ch'a voi ritorno* aus dem zweiten Akt Orfeos ist wirklich ein Lied einzigartig in seinem musikalischen Zauber und seiner feinen Ausdrucksstimmung, eine der ersten Äußerungen der dreiteiligen Liedform (A—B—A), wie sie erst in späterer Zeit künstlerisch erschöpfend ausgewertet wurde:¹²⁷

A

Ec-co pur ch'a voi ri-tor-no, ca-re sel-ve, e piag-gie ama-te,
G — D — G — Es — D — C — D — G

¹²⁶ Alle drei Beispiele aus *Orfeo* sind der kritischen Ausgabe der Oper *Orfeo*, die G. Fr. Malipiero i. J. 1930 (Partitur) herausgab, entnommen.

¹²⁷ Siehe *Orfeo*, Ausg. Malipieros, S. 21.

B (A')

da quel sol fat-te be - a - te, per cui sol mie noll' han gior - no.

A. B — F B — F F — C — F

Ec-cò pur chia voi ri - tor-no, ca - re sel ve, e piag-gie ama - te.

G — D G — Es — D C — D — G

Die Dreiteiligkeit schließt sich hier formal eng an den Text an. Der erste Vers wird wörtlich wiederholt. Von da wächst organisch auch die rhythmisch-metrische und melodische Gliederung der Komposition. Der erste Teil A bringt ein einfaches, kantables Thema in der Tonart g-Moll, das deutlich in zwei selbständige Teile gegliedert ist. Darauf ist die Komposition aufgebaut, denn der melodische Gedanke des zweiten Teiles B wächst organisch aus dem Thema des ersten Teiles. Der Anfang des zweiten Teiles ist ein um eine Terz höher verschobenes melodisches Gebilde des ersten Dreitaktes. Der Teil B gliedert sich im wesentlichen in zwei selbständige melodische Gedanken, von denen der erste in B-Dur logisch nach F-Dur moduliert. Der Bau der Melodie ist auf der Grundlage der ungeraden Periodisierung ($1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}$ Takte) durchgeführt, ein neuer Beweis, wie richtungsweisend die frühbarocke Musik für die Entwicklung des melodischen Vorstellungsvermögens war. Der Teil B hat einen gleichmäßig durchgehenden Charakter, seine Funktion ist noch nicht so ausgeprägt, wie in der späteren dreiteiligen Form, schon deswegen, weil er keinen selbständigen melodischen Gedanken bringt, sondern nur eine Änderung des ersten Teiles A darstellt. Auch die rhythmische und harmonische Änderung des zweiten Teiles ist im ganzen unbedeutend, so daß hier sogar von einer Art melodischer Monothematik zu sprechen wäre. Der dritte Teil A wiederholt buchstäblich den melodischen Wortlaut des ersten Teiles. Im zweiten Teil verstärkt die Änderung des ursprünglichen g-Moll in die parallele Dur-Tonart (B-Dur) die kontrastierende Wirkung zwischen beiden Teilen. Aber hierbei wird die Dreiteiligkeit nicht nur durch das Prinzip des Kontrastes bedingt, sondern auch durch die motivische Einheit des Ganzen.

Auch vom harmonischen Gesichtspunkt her ist die Arie ungewöhnlich logisch und streng aufgebaut. Ihre harmonische Eindeutigkeit verstärkt sich durch die bewußte Hervorhebung der Tonika und Dominante. Wie typisch ist etwa der fließende Übergang aus g-Moll in das parallele B-Dur und dann wieder die Rückkehr in das ursprüngliche g-Moll! Die tonale und harmonische Logik beeinflußt auch die Ausdruckskraft des Ganzen, seine breite, ruhige, fast idyllische Lyrik, die doch wirksame dramatische Steigerung zeigt. Aber diese dreiteilige Komposition ist noch weiter untergliedert, denn jeder dieser Teile hat wieder zwei in sich abgeschlossene melodische Abschnitte. Das Ganze, schematisch veranschaulicht, bietet uns dieses Bild:

Teil A g-Moll (3 Takte) Schluß authentisch, vollkommen (V+I).

Teil B Modulation aus B-Dur nach F-Dur (3 Takte), Schluß authentisch, vollkommen (V+I).

Teil A g-Moll (3 Takte), Schluß authentisch, vollkommen (V+I).

Monteverdi hat hier mit einfachen Mitteln ein Werk von großer Aus-

druckskraft und Stimmungswirkung aufgebaut. Obzwar die Auswahl der einzelnen Akkorde sehr einfach erscheint, wird die Arie doch von einer ungewöhnlichen harmonischen Wirkung getragen, die von einer bemerkenswerten schöpferischen Meisterschaft zeugt.

Wie verständlich, entwickelte sich die kleine dreiteilige Liedform der frühen Barockoper zu einem ausgeprägten Formgebilde, viel fester und ausdrucksvoller als in der damaligen begleiteten Monodie, obzwar auch dort die Voraussetzungen zu ihrer Entwicklung gegeben waren.

Die Abhängigkeit der Musik von der strophischen Gliederung des Gedichtes führte den Komponisten dazu, den Bau der Melodie nach den einzelnen Strophen zu gestalten, indem er zwar ihre melodische Grundlinie beibehielt, sie aber in den Einzelheiten gemäß dem Variationsprinzip änderte. So entstand die sog. *Variationsform*, eine der häufigsten und auch interessantesten Formen der frühen italienischen Monodie mit Begleitung. In der *Variationsform*, die sich auf die konsequente Verwertung des Motivkerns im Baß gründet, zeigt sich der deutliche Einfluß der eigenständigen von den Textvorlagen unabhängigen musikalischen Logik. Aber der Terminus „*Variationsform*“ ist nicht ganz zutreffend, da er nicht das Wesen dieses Formprinzips ausdrückt. Er verführt oft zu der irrümlichen Vermutung, der Komponist würde durch die Variationsart einen bestimmten melodischen Gedanken ändern. Bis auf einige Ausnahmefälle verhält sich dies grundsätzlich nicht so, denn der Prozeß des Komponierens geht hier auf andere Weise vor sich. Gewöhnlich unterlegt der Komponist der neuen Gedichtsstrophe einen ostinaten Baß, während in der Melodie der Solostimme jede neue Strophe mit selbständigen Motiven neu interpretiert wird. Weil hier doch nur ein bestimmter, allen vertonten Strophen gemeinsamer Melodiekern bestehen bleibt, erscheint deshalb dieses Kompositionsprinzip als bestimmte Art der *Variationsform*, allerdings in ihrem frühen Entwicklungsstadium. Es handelt sich hier im wesentlichen um Arbeit mit gegebenem melodischen Material, dessen einzelne Varianten dem ruhenden Baß der Instrumentalbegleitung unterlegt sind. Strophisch abgeänderte, wenn man will, variierte Monodien bilden den Gegensatz zu den strophisch unveränderlich und konstant wiederholten melodischen Gebilden, die dann bei diesem zweiten Typus der monodischen Kompositionen auftreten. Es ist aber notwendig zu betonen, daß das Prinzip der melodischen Variation in der Monodie eher Folge theoretisch-ästhetischer Erwägungen als Ausdruck eines wirklich inneren, schöpferischen Dranges war. Nichtsdestoweniger finden wir oft genug auch nach dem Variationsprinzip vertonte Monodien. Diese sind wieder Äußerungen einer großen Schöpferkraft und gedanklicher Durchringung.

Die Bedeutung des Variationsprinzipes der Monodien beruht vor allem darin, daß dadurch ein die Form vereinheitlichendes Element in die Monodien eindrang, das dem Gedicht Abrundung und Geschlossenheit verlieh. Aber vielleicht noch wichtiger ist die Erkenntnis, daß das Variationsprinzip die einzelnen abgeschlossenen Textteile (Strophen) zu einem einheitlichen Werk zusammenfügend, einen wichtigen Keim der musikalischen Mehrteiligkeit bildet. Die melodische Variation auf der Grundlage des *Basso ostinato* trug entscheidend zur Entwicklung des neuen Arienstiles bei.¹²⁸

¹²⁸ Über die Entstehung und die Anfänge des Variationsprinzipes in der Musik bringt Alfred Einstein interessante Erkenntnisse. Um das Jahr 1600 wurden mit Vorliebe Volksepisoden aus den Epen Ariosto und Tassos gesungen. Der Sänger, dem die führende Oberstimme anvertraut war, mußte für jeden Zweizeiler eine neue melodische Phrase

Diese Kompositionstechnik findet sich auch in den ersten musikdramatischen Belegen, namentlich bei *Cavaliere*, gelegentlich auch im sog. „*stile rappresentativo*“ der frühen Barockoper. Sehr oft begegnen wir in der Monodie Variationsformen auf der Grundlage eines gegebenen Baßthemas, das sich in den Instrumentalbegleitungen ostinat wiederholt. Der Typus der Variationsform erscheint in der Monodie unter den Titeln „*aria di romanesca*“, „*aria di ruggiero*“ oder „*aria di gazzella*“. Im Grunde genommen ist dies ein bestimmter Typus von Passacagliavariationen über ein gegebenes Baßthema.¹²⁹

Den gedanklichen und motivischen Hauptkern bildet in der Regel ein melodisches Gebilde, das ständiger Veränderung unterliegt und auf dem die Komposition formal beruht. Bei der Analyse läßt sich sogar ein bestimmtes Thema feststellen, das nicht immer großen melodischen Umfang hat. Es ist geschlossen, kreist um einen Grund-, Zentralton, von dem es im Verlauf der Komposition mehr oder weniger abweicht und sich entfernt. Ein interessantes Beispiel der Variationsform in den Anfängen der Monodie findet sich wieder bei *Caccini* und zwar in seinem Liedchen *Fere selvaggie* (*Le nuove musiche*, 1601). Diese Komposition ist formal auf einer vierfachen Wiederholung ein und derselben Tonfolge aufgebaut:



Das Grundthema ist in den weiteren drei Zitaten nicht nur rhythmisch und metrisch verändert, sondern auch melodisch verbreitet. Diese Änderungen sind ebenfalls durch den Text, seinen abweichenden Aufbau bedingt. Auch was die Taktzahl betrifft, stimmen die einzelnen vier Teile dieser Monodie überein (9+9+8+9 Takte). Im Grunde genommen ist das vielleicht noch keine Variationsform, wie wir sie heute im Sinne haben, sondern eher ihr Keim, weil das wiederholte Thema nur unbedeutend geändert ist. Ein ganz analoges Beispiel findet sich in der Monodie *Giunto il di che dovea il cielo*, deren Autorin *Francesca Caccini* ist (*Il primo libro delle musiche*, 1618).¹³⁰ Die Monodie ist fünfteilig, jeder Teil schließt mit einem Ritornell ab. Die Takteinteilung zeigt sich hier folgendermaßen:

I. Teil	13 Takte, 7 Ritornelltakte
II. Teil	13 Takte, 7 Ritornelltakte
III. Teil	14 Takte, 7 Ritornelltakte
IV. Teil	13 Takte, 7 Ritornelltakte
V. Teil	14 Takte, 7 Ritornelltakte

nach dem Inhalt desselben improvisieren bei gleichzeitiger Begleitung eines feststehenden harmonischen Ganzen, welches sich in jeder Stanze viermal wiederholte. Die Begleitung übernahmen in der Regel Laute, Gitarre oder Theorbe. Die Melodie des Solosängers änderte sich in Deklamation und Rhythmus entsprechend dem Inhalte des Zweizeilers der Textvorlage. Hier sind die Keime des Variationsprinzips der Monodien zu suchen (siehe *Alfred Einstein, Die Aria di Ruggiero*, SIMG XIII, 1911–12, 444 ff.).

¹²⁹ Dieses Problem behandle ich genauer erst im weiteren Verlauf dieser Arbeit.

¹³⁰ Über *Francesca Caccini* (geb. 1581 oder 1588 in Florenz, gest. um 1640), die Tochter *Giulio Caccini*s, genannt *La Cecchina*, verheiratet mit *Giovanni Battista Signorini*, siehe folgende drei Studien: *M. G. Maserà, Una musicista fiorentina dell'600: Francesca Caccini* (*Rassegna musicale italiana* XIV, 1941, 195 ff.), *D. Silbert, Francesca Caccini called La Cecchina* (*MQ* XXXII, 1946) und *Nigel Fortune* (*AML* XXIII, 1951, 129).

struktur der Monodien bestimmte Erscheinungen, die darauf deuten, daß die Formentwicklung entscheidende, innere Wandlungen durchzumachen beginnt. Es ist dies vor allem ein schüchterner Wechsel von rezitativischen und ariosen Partien, gleichfalls ein Anhäufen kleinerer Teile, die sich voneinander sowohl durch den Takt als auch durch den Rhythmus unterscheiden, aber keinesfalls formal bis zu Ende durchgeführt und abgerundet sind. Die Form des rezitativischen Madrigals und die ariosen Canzonetten oder Arien wurden zum Ausgangspunkt und zur Stilgrundlage des späteren Kantatentypus. Diese beiden kontrastierenden Formgebilde gewannen erst dann Zukunftsbedeutung, als es zu ihrer inneren Verschmelzung zu einer einzigen Stilform kam. Die Verbindung von Arie und Madrigal führte zu einer Formwerdung der rezitativischen und ariosen Elemente, die seither zur treibenden Kraftkomponente beim Aufbau der vokalen Kantatenkompositionen wurden. Zweifellos trug zu dieser Formentwicklung besonders das Madrigal als eines der reifsten Kompositionsprodukte des italienischen „*stile nuovo*“ bei.

Die Entwicklung der frühen Kantatenform läßt sich erst in den dreißiger oder vierziger Jahren des 17. Jh. deutlich verfolgen. Damals nämlich erreichte die begleitete Monodie den Höhepunkt ihrer inhaltlich formalen Entwicklung. Gleichzeitig beginnt der Formzerfall der Monodie als kritisches Stadium eines Stilumbruches. Die Monodie mündet damals organisch in ein neues Entwicklungsstadium, um eine Grundlage für neue Formgebilde von breiteren Dimensionen und höherer Organisiertheit zu legen. Bei den ersten Repräsentanten der Frühkantate (Giacomo Carissimi und Luigi Rossi) findet sich noch nicht das konsequente Prinzip des Wechsels von Arie und Rezitativ. Geschlossene Formen pflegen nur in Liedgebilden aufzutreten, obwohl wir auch schon der Mischung von rezitativischen und ariosen Elementen begegnen. Es handelt sich hierbei um folgende formale Grundtypen:

1. Jede Gedichtstrophe hat ihren eigenen Liedsatz, der regelmäßig in der Tonika endet. Die innere Strophenstruktur ist gewöhnlich ein 1–3 teiliges Liedganzes, das zu einer Periode von 8–16 Takten auswächst. Die letzte Strophe endet mit der Dominante und wiederholt die erste Strophe mit gleicher Melodie in der Form: a, b, c, a.
2. Die Strophen haben nur zwei Melodien, so daß die dritte Strophe wie die erste, die vierte wie die zweite klingt, wodurch ein zyklisches Gebilde entsteht: ab, ab, ab.
3. Bei einer größeren Strophenzahl sind nur drei Strophen nach verschiedenen melodischen Themen vertont: a, b, c, a, b, e, a.
4. Dasselbe Formsystem erscheint auch in der Gestalt, daß die fünfte und sechste Strophe einen neuen melodischen Inhalt bringt: a, b, c, a, d, e, a.
5. Schließlich erscheint der reifste, auf die Kantate zielende Typus als eine Form, in der abgeschlossene melodische Gebilde mit Rezitativen wechseln. Oft ist das Übergewicht der Rezitative so groß, daß die geschlossene Form im Verlaufe der Komposition nur ein einzigesmal erscheint. Ein andermal wechseln Liedgebilde mit Rezitativen, die sich ändern und allmählich aus dem Seccorezitativ ins Arioso übergehen.

Aus dieser kurzen Übersicht geht hervor, daß sich die Anfänge der Kantatenform aus den Rondogebilden der Monodien entwickelten und diese Gliederung des Musikstromes in kleinere, gedanklich abgeschlossene Einheiten zu einer Mehrteiligkeit führte, die für die spätere Kantatenform so charakte-

ristisch ist. Der Entwicklungsprozeß der Kantatenform schritt am raschesten in Rom (Mario Savioni, Giacomo Carissimi, Luigi Rossi) voran. Auch Venedig hat sich aktiv an diesem Entwicklungsprozeß beteiligt und an der konstruktiven Formgebung der Frühkantate mitgewirkt.

Nach dem bisherigen Stande der musikwissenschaftlichen Forschung zu urteilen, erscheint zum erstenmal der Titel *cantata* oder *cantada* bei dem Monodisten Alessandro Grandi (gest. 1630) aus Venedig. Seine *Cantade et arie a voce sola* (Venezia 1620) mischen den Stil des konzertanten Madrigals mit der Kompositionstechnik, welcher wir schon bei Caccini begegnen. Also sind seine „Kantaten“ wohl weder nach der stilistischen noch nach der formalen Seite ganz neuartig. Es handelt sich hier um eine strophische Variationsform, in der sich in jeder Strophe die Melodie ändert, während sich der basso continuo ständig unabänderlich wiederholt. Seine Kompositionen haben einen scharf ausgeprägten rhythmischen Charakter. Die strophische Variationsform wird von Grandi auch in seinen Dialogen angewandt, in denen er Pastoral-szenen vertont. Ständig sich wiederholende harmonische und melodische Gebilde befestigen den Bau dieser dramatisch konzipierten Kompositionen. Grandis *Dialoge* gehören zu den frühesten Vorgängern der Kantate. Ebenso sind seine frühen Motetten (*Il primo libro de Motetti*, Venezia 1610), die den *Sacrae cantilenae* (Venezia 1610) von Giovanni Croce sehr gleichen, in Form der strophischen Variationskantate geschrieben. Im wesentlichen sind es konzertante Solomotetten, die sich mit ihrem Stil Caccinis *Le nuove musiche* nähern, während sie mit ihrem dramatisch leidenschaftlichen Ausdruck wieder den Opernlamentis Monteverdis nahe stehen. Ausgezeichnet sind sie durch ihre kühne Harmonik mit Chromatik, durch ihre Dissonanzen und Modulationen in entfernte Tonarten.¹³² Auch Giovanni Pietro Berti bezeichnet seine einstimmigen Vokalkompositionen als Kantaten (*Cantade et arie*, 1624 und 1627). Kantatenelemente kommen gleichfalls bei den Florentinern Giovanni Battista Gagliano (*Varie musiche* 1623), Filippo Vitali (*Varie musiche* 1625) u. a. vor. Interessante Ansätze zur Form der Frühkantate finden wir bei Francesco Rasi (*Dialoghi rappresentativi*, Venezia 1620) und Paolo Quagliati (*La sfera armoniosa*, herausgegeben von P. Tarditi mit zwei Kompositionen von Stefano Landi, Roma 1623, Robletti). *La sfera armoniosa* Paolo Quagliatis ist eine Sammlung von Kammerduetten und Solomonodien. Ein Drittel dieser 25 Kompositionen trägt die Bezeichnung „concertato“ und benützt neben dem basso continuo auch die obligate Geige oder Geige und Theorbe. In dieser Gestalt erscheint hier etwas ganz Neues, denn in diesen Kompositionen treten sowohl Vokal-, als auch Instrumentalstimmen gleichberechtigt nebeneinander auf. Für den Beginn und die Entstehung der Solokantate sind auch die Solokantaten Carlo Milanuzzis (gest. nach dem J. 1647) typisch und bedeutungsvoll. Milanuzzi gab einige Bücher mit Solokantaten unter der Bezeichnung *Ariose vaghezze* (op. 7, Venezia 1622, op. 8, 1625, op. 9, 1623, op. 11, 1624, op. 15, 1628, op. 17, 1630 und op. 18, 1635) heraus. Die ersten Bücher dieser Sammlung

¹³² Auf Grandis Bedeutung für die Entwicklung der Kantatenform siehe nachstehende Literatur: Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette* (Leipzig 1908, 257 ff.), Eugen Schmitz, *Zur Geschichte des italienischen Continuomadrigals im 17. Jahrhundert* (SIMG XI, 1910, 509 ff.), derselbe, *Geschichte der weltlichen Solo-Kantate* (Leipzig 1914, 1955), Henry Prunières, *The italian cantata of the 17th century* (MI VII, 1926, 38 ff.) und N. Fortune, *Italian secular monody from 1600 to 1635* (MQ XXXIX, 1953, 189).

von frühen Solokantaten enthalten zum großen Teile einfache strophische Lieder mit Instrumentalbegleitung (*a voce sola nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia et altro simile stromento*). In den späteren finden wir schon entwickeltere Formen, die auf dem Prinzip der Variationsketten mit *basso continuo* beruhen. So ist im vierten Buche die Komposition „*oh, come vezzosetta*“ als „*cantata*“ bezeichnet. Diese Komposition bildet eine Reihe von Variationen, die sich auf dem gleichen ruhenden Basse entwickeln. Die Variationen sind untereinander durch Instrumentalzwischenspiele verbunden. Sie nähern sich dem Muster Monteverdis. Nicht weniger wichtig für die Entwicklung der frühen Kantatenform sind die weltlichen Monodien Tarquino Merulas (gest. nach dem J. 1652). Manche seiner Madrigale (*Madrigali et altre musiche concertate* 1–5 voci, Venezia 1623) haben schon völlig ausgeprägte Arien mit Rezitativen, ähnlich wie in den späteren Barockkantaten. Die ariosen Teile sind mit einem frei beweglichen Baß ausgestattet, während die Rezitative einen überwiegend statischen Baß haben. Die Melodie entwickelt sich bei Merula in affektiv erregten Sprüngen und ist reich koloriert. Zur Entwicklung der Arie und Kantate trug auch der schon oben erwähnte Luigi Rossi (1598 bis 1653) bei, der als Sänger, Organist und Komponist in Rom und Paris wirkte.¹³³

Aber seit dieser Art der Monodien verging fast ein ganzes halbes Jahrhundert, bevor die Kantatenform ihre endgültige Gestalt erhielt. Die damalige Benennung Kantate hatte noch nicht die ausgeprägte Bedeutung wie im heutigen vokalen musik-dramatischen Schaffen. Damals war der Begriff für die Vokalkomposition weitgespannt, vielleicht in ähnlichem Sinne wie in der damaligen Instrumentalmusik die Benennung *Sonate, Sinfonia, Concerto*, obwohl noch kein einziges dieser Formgebilde sich mit der heutigen Begriffsbedeutung deckte. Erst allmählich nach einem langjährigen Entwicklungsprozeß gewannen diese Begriffe ihre bestimmte, endgültige und fest umgrenzte Form.

In der italienischen begleiteten Monodie der ersten Hälfte des 17. Jh. lassen sich eindrucksvolle Spuren der *Solokammerkantate* erblicken. Die frühe italienische Kammerkantate ist ihrem Wesen nach, ähnlich der begleiteten Monodie, eine lyrische Komposition, obwohl sie sich mit Vorliebe um die Dramatisierung des Musikausdruckes bemüht, wodurch ihr Charakter dramatisch-balladische Züge annimmt. In der vollentwickelten italienischen Monodie überwiegen zwar idyllisch-pastorale Elemente, aber es zeigt sich hier schon auch eine heroisierende Tendenz. Die Synthese von heroisch-dramatischen und lyrisch-idyllischen Elementen ist die Quelle, aus der nicht nur die Musiksprache, aber auch die Formstruktur der Monodien entspringt: die Synthese von Rezitativ und Arioso. Die Abspaltung der ariosen Teile von den Teilen der frei deklamierten Rezitative ist eines der bemerkenswertesten Zeichen der italienischen Solokammerkantate. Monteverdi war einer der ersten Komponisten, die bewußt das Seccorezitativ von der Arioso-Melodik zu unterscheiden begannen. Den Prozeß der Spaltung der rezitativen und der ariosen Elemente können wir in der umfangreichen vierteiligen Monodie *Dov'io credea le mie speranze* vom neapolitanischen Komponisten Andrea Falconieri (*Il quinto*

¹³³ Über Luigi Rossi siehe folgende Literatur: A. Wotquenne, *Etude bibliographique sur Luigi Rossi* (Bruxelles 1909), Henry Prunières, *Notes sur la vie de Luigi Rossi* (SIMG XII, 1910–1911, 22 ff.) und A. Ghislanzoni, *Luigi Rossi* (Milano e Roma 1954). Die Form der italienischen Frühkantate behandelt Adam Adrio in der Arbeit *Die Anfänge des geistlichen Konzerts* (Berlin 1935).

libro delle musiche, Firenze 1619) verfolgen. Wie sich allmählich die rezitativisch-deklamatorische Linie des vokalen Solopartes in den melodisch geschlosseneren Kantatenstil änderte, davon überzeugt uns am besten ein Beispiel aus der oben zitierten Komposition Falconieris (siehe Beispiel Nr. 4). Zu den Hauptquellen der melodischen Linie dieser Komposition gehört der Text. Dessen Ausdruck und Aufbau wird auf die Musik übertragen und bestimmt die Form der Komposition. Wie intensiv der Text die Musikstruktur dieser Monodie beeinflusste, zeigt am besten ihre Formanalyse.

Den ersten Vers der Monodie gliedert Falconieri in zwei melodisch selbständige Teile: „*dov'io credea*“ und „*le mie speranze vere*“. Diese beiden melodisch selbständigen Teile bilden einen Zweitakt, dessen erster Takt eine bloße rezitativisch-deklamatorische Wiederholung eines Tones (a¹) mit einem Sekundengang nach oben ist, während der zweite Takt von einem aufsteigenden Motiv mit reicherem melodischen Umfang bestimmt wird. Der zweite Vers besitzt ähnlich eine zweifache Gliederung in zwei melodische Teile „*vi ritrovai*“ und „*mancata più la fede*“. Rhythmisch stimmt er im ganzen mit dem ersten Vers überein, er ähnelt ihm sogar im melodischen Aufbau, bereits mit der zweizeitigen Anfangsnote, dann mit dem aufsteigenden Melodieduktus im vierten Takte der Komposition, die dem melodischen Gedanken des zweiten Taktes analog ist. Der dritte Vers zerfällt wieder in zwei Teile, zweimal wiederholen sich „*così vâ*“ und „*chi troppo ama e troppo crede*“. Er bringt einen neuen melodischen Gedanken, der mit einem Quartabstieg und mit einer kleinen Koloratur auf „*vâ*“ beginnt. Der erste wird in der Melodik unverändert um eine Quarte höher wiederholt, und dann folgt gleich der zweite Teil mit einem melodischen Gedanken innerhalb einer Kadenz. Der dritte Vers wiederholt sich noch einmal im ersten Teil nur unbedeutend rhythmisch, im zweiten Teil dagegen melodisch verändert. Dann nähert er sich im raschen Abstieg dem Schlußfinale auf f. Mit dieser Schlußkadenz und einem zweitaktigen Ritornell endet der erste Teil der Komposition. Unmittelbar darauf folgt der zweite Teil. Der deutlichen Musikdeklamation entsprechen auch klar gegliederte motivische Gebilde. Melodisch gliedert sich der zweite Teil der Komposition in drei kürzere Abschnitte, die folgende Teile des Textes bilden: „*Il cor sincero*“, „*che con sede amava*“ und „*senza spe me tradito al fin si vede*“. Den Schluß füllt eine ausgedehnte siebentaktige Kadenz aus, welche die Kadenz und den dritten Vers des ersten Teiles textlich und auch melodisch nur mit unbedeutenden Änderungen der Melodik wiederholt. Damit gewinnt die Komposition formale Abrundung, wozu auch das Zitat des Ritornells beiträgt.

Die häufige Textwiederholung in den Schlußabschnitten beider Teile stellt wohl keinen Rest der älteren Motettentechnik dar, sondern ist durch das Streben nach prägnanter Darstellung des Affektes bedingt, erweckt doch der Wortinhalt im Komponisten Affekterregungen. Durch Wiederholung einzelner Worte unterstreicht und potenziert der Komponist musikalisch ihre Ausdrucksfähigkeit. Durch die Wiederholung der Worte erreicht er gleichzeitig eine natürliche Steigerung der Affekterregungen, und zwar durch deklamatorisch-rhythmische Intensivierung, die gerade auf der mehrfachen, betonten Wiederholung einzelner Teile der Textvorlage beruht. In der Wiederholung des Textes beruht auch der Ansatz zum konzertanten Stil: natürliche Folge der zeitgemäßen Tendenzen, denn das Konzertieren begann damals in alle Zweige des Musikschaffens einzudringen. Dabei stand der konzertante Charakter dieser Kompositionen im Widerspruch mit den ursprünglichen ästhetischen Prinzipien

der *Camerata Fiorentina*, denn ihre Mitglieder traten scharf gegen jede Wiederholung von Textteilen oder Musikmotiven auf. Also ging in der monodischen Bewegung die Praxis oft andere Wege als die Theorie, erzwungen vom lebendigen, elementaren Musikgefühl gegenüber der grauen, manchmal fast dogmatisch erstarrten Theorie. Im Verlaufe dieser Abhandlung ist ja vielfach darauf hingewiesen worden, daß die Musikpraxis oft die Theorie korrigierte und sich das elementare Musikgefühl nicht durch trockene Vorschriften der um die *Camerata Fiorentina* versammelten Theoretiker dämpfen ließ.¹³⁴

Die Bildung der vokalen Solostimme zeugt davon, wie sich der Monodist vor allem darum bemühte, jedem einzelnen Glied des Textinhaltes seine eigene, deutliche Ausdrucksgebung und damit auch seinen melodischen Bau und Gedankeninhalt zukommen zu lassen. Diese scheinbare Zerbröckelung in Motive könnte auf den ersten Blick zu der Vermutung führen, es handle sich in der Monodie vielleicht nicht um ein bewußt aufgebautes Musikstück, sondern um mosaikartige und fragmentarische Gebilde ohne architektonischen und ideellen Halt. Aber unter diesen Einzelteilen der Monodiekompositionen herrscht doch innere, formale Ausgeglichenheit, wobei ein bewußtes Streben nach einem vollkommen architektonischem Bau mit motivischem und gedanklichem Inhalt hervortritt. Davon zeugt nicht nur die regelmäßig als Höhepunkt vorkommende Schlußkadenz, sondern auch der *basso continuo*, der gewöhnlich auf dem Prinzip der Variation eines gegebenen motivischen Materials beruht.

Nach dieser Analyse bietet sich der Bauplan des Stückes folgendermaßen dar:

- | | | |
|-----------|-----------------------------------|--------------------------|
| I. Teil: | Takt 1—13 | |
| | 1. <i>Dov'io credea</i> | <i>were</i> , Takt 1—3 |
| | 2. <i>Vi ritrovai</i> | <i>fede</i> , Takt 3—5 |
| | 3. <i>Così vâ</i> | <i>crede</i> , Takt 5—11 |
| | 4. Ritornell | Takt 12—13 |
| II. Teil: | Takt 1—14 | |
| | 1. <i>Il cor</i> | <i>amava</i> , Takt 1—3 |
| | 2. <i>Senza spe</i> | <i>vede</i> , Takt 3—5 |
| | 3. <i>Così vâ</i> | <i>crede</i> , Takt 6—12 |
| | 4. Ritornell | Takt 13—14 |
| | (Kadenziiert in F-Dur) | |

Vor uns zeigt sich zugleich eines der typischen Beispiele der Variationsform in der italienischen begleiteten Monodie sowohl der vokalen melodischen Linie nach, als auch hinsichtlich der Instrumentalbegleitung. Die ausdrucksvolle Kantabilität ist hier nicht nur Äußerung des erregbaren Temperaments des neapolitanischen Komponisten, sondern zugleich eine entscheidende Etappe auf dem Weg zur kantablen Melodik der italienischen Frühkantate. Sehr auffällig und für die Entwicklung nicht weniger wichtig ist der fest einerschreitende *basso continuo*. Dank seiner Lebenskraft und Beweglichkeit unterscheidet er sich wesentlich von den statischen Bässen der italienischen Früh-

¹³⁴ Erst kürzlich hat auf diese Widersprüche zwischen Theorie und Praxis in der italienischen Musik zu Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jh. Walther Vetter in der Studie *Zur Stilproblematik der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts* (StzMw XXV, 1962, 561 ff., Festschrift für Erich Schenk) anregend hingewiesen.

monodie von Caccinis Typus. Er schreitet in kleinen Figuren vom Skalencharakter fort und besitzt selbständige motivische Funktion. Das Variationsprinzip im Baß wirkt noch viel deutlicher als in der Melodielinie der Gesangsstimme, weil er aus einem gedanklichen und motivischen Kern wächst. Eine wichtige Bedeutung für den Formbau des Ganzen haben hier kurze, zweitaktige Ritornelle, welche die Komposition in vier Teile gliedern. Ihre Mehrteiligkeit, die Untergliederung in kleinere, geschlossene Einheiten weist bereits auf den Stil der Kammerkantate hin.

Die Funktion der Ritornelle beim Aufbau der Monodien wurde bisher nicht kritisch gewürdigt. Obwohl man den Ritornellen bereits häufig in den frühen Opern als wichtigen, formbildenden Elementen begegnet, haben sie doch in den ersten Monodien noch keinen Platz. Erst später versucht man, mittels des Ritornells die einheitliche Form der Monodie in mehrere Teile aufzugliedern. Daraus geht hervor, daß sich an der Bildung der Monodieform auch instrumentale Elemente beteiligen, welche die Monodie vor allem nach der Ausdrucksseite bereichern. Die Ritornelle sind ihrem Wesen nach nichts anderes als Instrumentalvorspiele. Entweder antizipieren sie das thematische Material des Baßuntergrundes, wobei selbstverständlich die Oberstimme des Ritornells als die Fortsetzung der Gesangsmelodik gedacht ist, oder sie bringen einen ganz selbständigen melodischen Gedanken. In beiden Fällen hat das Ritornell die Funktion eines kurzen einführenden Vorspieles, in einer ähnlichen Form wie die später vorkommende Instrumentaleinleitung im Liede oder in der Opernarie. In der Monodie erscheinen zudem Ritornelle als Nach- und Zwischenspiele, die auch größere selbständige Musikeinheiten untereinander verbinden. Und gerade in dieser Gestalt haben sie große formbildende Bedeutung, denn ihnen fiel die Aufgabe zu, die einzelnen Teile der Monodien musikalisch zu verbinden. Diese Zwischenspiele finden wir beispielsweise im ersten Buche der Arien (*Il primo libro dell'arie*, Venezia 1616) Domenico Bellis, wo kurze, vier- oder fünftaktige Ritornelle Übergänge zwischen den einzelnen Monodienstrophen verbinden.¹³⁵ In dieser Funktion benützt schon Lodovico Bellanda die Ritornelle in seinen *Musiche* (1607). Bei Paolo Quagliati erscheint ein längeres selbständiges Instrumentalvorspiel in der Monodie *Felice che mi mira* (*La sfera armoniosa*, 1623). Dieses Vorspiel hat die folgende Überschrift: *Toccata con un violino e la tiorba*. Formal hat das Vorspiel nichts Gemeinsames mit der Tokkata, wie wir sie aus der damaligen Instrumentalmusik kennen. Eher wäre es als eine Art Präludium, als Einführung zur Vokalkomposition anzusehen. Ihr Grundcharakter wird bestimmt durch eine rhythmische Tanzbewegung mit häufigem Wechsel im Takt. Auch hier läßt sich eine thematische Verwandtschaft zwischen dem Vorspiel und der Vokallinie der Singstimme feststellen.

Das Ritornell pflegte von unabänderlicher Gestalt zu sein; tongetreu wiederholt es sich einigemal hintereinander. Die Zahl der einzelnen Wiederholungen richtet sich am häufigsten nach der Länge der Komposition. Im wesentlichen ist dies der Keim zur Rondoform. Das Ritornell hat in diesem Falle die Funktion des Refrains. Besonders in der Mitte des 17. Jh. beginnen in der italienischen Monodie sehr ausgiebig Ritornelle zu erscheinen, oft mehrtaktig, und werden zu einer wichtigen Komponente der Formbildung und

¹³⁵ Über Domenico Belli siehe A. Tirabassi, *The oldest opera Bellis „Orfeo dolente“* (MQ 1929 und Rassegna musicale 1939).

18. Jh. Die Melodik bewegt sich in aufsteigenden Sequenzen; dies weist gleichfalls auf den Stil der Kantatenkomposition hin. Noch bescheidene Imitationen in der Instrumentalbegleitung, reiche Koloraturen, sequenzartige Melodik an der Grenze des kantablen lyrischen Ariosos und des dramatisch erregten Rezitativs – das alles zeugt davon, daß es sich um ein interessantes Dokument eines Stilwandels handelt, der sich in der Formstruktur der italienischen Monodie seit Mitte des 17. Jh. ankündigte. Wir übertreiben keineswegs, wenn wir in dieser Monodie Keime des Musikstils Bachscher und Händelscher Kantaten und Oratorien finden (siehe Beispiel Nr. 5). Im dritten und vierten Takt verklingt das melodische Grundthema in einem Echo, das um eine Quinte höher als das melodische Anfangsthema der Komposition erklingt. Deshalb zählt die Monodie Giambertis sowohl ihrer Form, als auch ihrem Ausdrucke nach zu den interessantesten Beispielen des neuen, für die Entwicklung überaus wichtigen, schöpferischen Prozesses. Besonders nach der formalen Seite der Komposition bietet diese Monodie ein Beispiel von großer Bedeutung für die künftige Entwicklung der barocken Kompositionstechnik. Vor allem ist es ihre bewundernswerte formale Geschlossenheit und motivische Einheitlichkeit (Monothematik) mit Neigung zu Sequenzbildung, sichtbar fast in jedem gedanklich einheitlichen, aus einem Motivkern entspringenden Teil.

Anscheinend ist die Komposition sehr kompliziert angelegt, daher fällt auch ihre formale Analyse auf den ersten Blick sehr schwer, aber bei näherem Studium erkennen wir, daß im Gegenteil ihre innere Struktur logisch, verständlich und gesetzmäßig abgeleitet ist. Sie gliedert sich in zwei Teile, die ihrerseits in selbständige, gerad- und ungeradtaktige Gebilde geschichtet sind. Auch in diesem Falle ist die musikalische Gliederung beider Teile vor allem durch die metrisch-rhythmische Wirksamkeit des Textes und erst in zweiter Linie durch rein musikalisch-formale Elemente bedingt. So gliedert sich gleich der erste Teil in vier selbständige, motivisch einheitliche Abschnitte, die aus einem Ausdruckskreise wachsen. Der erste Teil intoniert den Motivkern der Komposition, der wieder als Echo um eine Quinte höher ertönt. Der zweite Abschnitt ist inhaltlich ebenfalls in zwei melodische Gebilde gegliedert. Der dritte Abschnitt ist um eine reiche Koloratureinlage erweitert. Schließlich hat der vierte Abschnitt eine zweitaktige Kadenz. Dagegen bildet der zweite Teil der Komposition, viel kürzer und vom ersten Teil nicht nur motivisch, sondern auch durch die Taktmensur (Änderung aus dem drei- in den vierteiligen Takt) unterschieden, nur zwei Abschnitte und die Schlußkadenz, die formal und auch motivisch eine Replik der Kadenz aus dem ersten Teil darstellt. Schematisch veranschaulicht, erscheint uns die Formstruktur der Komposition folgendermaßen:

I. Teil: Takt 1–21.

- | | |
|--|-------------------------------|
| 1. <i>O, belle lagrimette</i> | Takt 1–5. |
| 2. <i>Che da gli occhi</i> | <i>piovete</i> , Takt 5–9. |
| 3. <i>Voi la briva siete</i> | <i>da voi</i> , Takt 9–15. |
| 4. <i>De l'aurora</i> | <i>del ciel</i> , Takt 15–19. |
| Kadenz . . . <i>che spunta à voi</i> | Takt 20–21. |

II. Teil: Takt 1–15.

- | | |
|---|--------------------------|
| 1. <i>De l'aurora</i> | <i>riso</i> , Takt 1–10. |
| 2. <i>O, pianto, precursor</i> | Takt 10–13. |
| Kadenz . . . <i>del nostro riso</i> | Takt 13–15. |

In den vier Abschnitten des ersten Teiles herrscht die melodische Symmetrie des Ariencharakters vor. Die Echointonation des ersten Abschnittes (*O, belle lagrimette*) ist im Grunde nichts anderes als eine voll entwickelte Ariendevise. Der zweite Abschnitt setzt sich aus zwei zweitaktigen, melodisch symmetrischen Einheiten (Tonarten: a, C, | G, C) zusammen. Der dritte Abschnitt des ersten Teiles bildet drei zweitaktige melodische, abgerundete Einheiten (Tonarten: G, D, | C, d, | e). Der vierte Abschnitt ist aus drei ungeraden Perioden und einer Kadenz zusammengestellt (Tonarten: A, G, | C, D, | G, E).

Der zweite Teil hat ausgesprochen rezitativischen Charakter, daher ist das ganze formal auf dem Kontrast des Ariens- und Rezitativteiles aufgebaut. Da die Monodien Giambertis schon eine völlig ausgeprägte Kantatenform bilden, kann man daraus schließen, wie wichtig der Zeitraum der vierziger Jahre des 17. Jh. für die Entwicklung und den Stil der italienischen begleiteten Monodie war. In dieser Zeit gewinnt nämlich die Form der Monodie eine ganz neue Gestalt, sie tritt in das Stadium der solistischen Kammerkantate ein.

Zu einem der wichtigsten Bauelemente wird hier die Wiederholung einzelner Teile des Textes, die auf melodisch abgerundeteren und geschlosseneren Formationen zielten. Hier gewinnt das musikalische Element die Oberhand über die einseitige Wirksamkeit des Textes. Es ist dies auch eines der entscheidenden Entwicklungssymptome, das zu höheren Einheiten im musikalischen Inhalt und Formbau führte.

Daraus läßt sich schließen, daß die Wiederholung von Textabschnitten in den Monodientypen zur Zeit ihres Höhepunktes wieder eine formale Bedeutung erlangt, ebenso wie in der Vokalpolyphonie des 16. Jh. Gewiß begegnet man der Wiederholung von Textabschnitten schon in der Frühmonodie, etwa bei Caccini, auch wenn sich die Angehörigen der *Camerata Fiorentina* bemühten, dieser Erscheinung theoretisch die Stirne zu bieten.¹³⁷ Im ersten Entwicklungsstadium der italienischen Monodie hatte aber die Wiederholung

¹³⁷ Caccini hat ausgiebig vom Prinzip der Wiederholung von Textteilen, besonders in seinen späteren Kompositionen Gebrauch gemacht. Ein sehr lehrreiches und interessantes Beispiel zur Wiederholung von Textteilen, welches hier zugleich eine musikalisch-bauliche Bedeutung hat, finden wir in Caccinis Sammlung *Fuggiloto musicale* (Venezia 1613):



Caccini tritt in dieser Komposition als ein Vorläufer des dramatischen Ausdrucks der Opernkomponisten des 18. Jh. auf. Besonders seine Imitationsart in der Stimmführung ist bereits als schüchterne Ankündigung des Kompositionsstils von Händel zu werten.

einzelner Worte und Textteile eher stimmungsweckende als tektonische Bedeutung. Der Text wiederholte sich in der Monodie ursprünglich nur dort, wo es notwendig war, die dramatische oder inhaltliche Wirkung des Wortes zu steigern. Die Wiederholung einzelner Textabschnitte wurde vor allem durch den logischen Begriffsinhalt des Wortes erzwungen. Damit ist keineswegs der ästhetische Grundsatz der *Camerata Fiorentina* von der primären Wirksamkeit des Textes gestört, aber auch nicht das Verbot, den Text durch die Wiederholung seiner einzelnen Teile zu zerstückeln.

Ganz anders verhielt sich dies schon in der Monodie um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Wiederholung der Worte wird hier einfach durch die Anlage der Komposition erzwungen. Also gewinnt hier das Musikelement wieder seine primäre, bestimmende und richtunggebende Funktion. Das Wort wird hier zur bloßen sekundären Grundlage für die Entwicklung geschlossener, rein musikalischer Bildungen. Damit gewinnt der Text allmählich wieder eine sekundäre Funktion, obwohl im Grunde seine Wirksamkeit immer noch groß genug ist, weist sie doch weiterhin entscheidend auf die Ausdrucksfähigkeit der Musik hin. Man kann sogar sagen, daß von der Entstehung der Monodie bis zur Gegenwart niemals die Bedeutung des Wortes auf ein bloßes Solmisations-skelett sank, wie etwa in der mittelalterlichen Polyphonie oder in der niederländischen Vokalpolyphonie, abgesehen von exzentrischen und vielfach ephemeren Erscheinungen der Experimentalmusik des 20. Jahrhunderts.

Die Wiederholung des Textes gewinnt also für die italienische Monodie mit Begleitung allmählich formbildende Bedeutung und wird zu einer der Komponenten im Hinblick auf die endgültige Gestaltung der Monodien auf der Basis selbständiger musikalischer Vorstellungskraft und rein musikalischer Ausdrucksmittel. Das konsequente Deklamationsprinzip konnte sich in der Monodie nicht lange halten, wenn man nicht mit Gewalt das natürliche Musikgefühl des Komponisten unterdrücken wollte. Daraus ist ersichtlich, daß nur die theoretisch einseitige und vielfach erstarrte, wenn auch in ihren ersten Folgen fruchtbare und revolutionäre Ästhetik der *Camerata Fiorentina* schließlich dem natürlichen Musikgefühl weichen mußte. Schon im ersten Dezennium des 17. Jh. bemerkt man eine starke Lockerung der ursprünglichen dogmatischen Doktrinen der *Camerata*. Die Melodie wird in kleineren, selbständig geschlossenen melodischen Formationen behandelt, die sich der Baustruktur des Textes musikalisch anpassen und sie formen, wofür die häufige Wiederholung der Textteile in dem folgenden anschaulichen Beispiel gibt:

Sigismondo d'India:
Le musiche (1609).

O sen'es - ca con voi, o sen'es - ca con vo - i,
l'a - ni - ma mia, o sen'es - ca con voi, l'a - ni - ma mia,
l'a - ni - ma mi - a.

Übrigens zeichnen sich die Monodien des aus Palermo stammenden Sigis-

mondo d'India durch kühne Konzeption und harmonische Vorstellungskraft aus.¹³⁸

Vielleicht noch besser läßt sich diese Erscheinung in der Monodie Giuseppe Zamponis *Quel guardo ch'arde* (*Raccolta d'arie spirituali*, 1640) verfolgen, die zugleich als Musterbeispiel der Entwicklung der Kantatenform (siehe Beispiel Nr. 6) dienen kann. Formal gliedert sich diese Komposition in vier Teile, von denen jeder wieder in zwei formal abgeschlossene und selbständige Abschnitte zerfällt. Weil jeweils der zweite Abschnitt der einzelnen Teile sich fast ohne jede Änderung (wörtlich im dritten und vierten Teil der Komposition) nach Art von Refrains am Ende jeder dieser vier Einheiten eine Wiederholung findet, handelt es sich hier um ein sehr deutliches Beispiel einer Rondostruktur. Diese Refrains haben dieselbe Funktion wie die Instrumentalritornelle, die sich periodisch immer nach bestimmter Taktzahl wiederholen. Die ersten Abschnitte der einzelnen Teile ändern sich melodisch und rhythmisch. Nur jeweils im zweiten, dritten und vierten Teil zeigt sich unter diesen ersten Abschnitten eine bestimmte motivische Verwandtschaft. Betrachten wir aber diese ersten Abschnitte der einzelnen Teile der Komposition als thematisch und gedanklich selbständige Gebilde, ohne Rücksicht auf ihre zwar vorhandene, aber doch nur entfernte thematische Verwandtschaft (es erscheint hier immer noch der Einfluß des Variationsprinzips aus der Zeit der Frühmonodie), dann können wir sie als Zwischensätze bezeichnen, die der unveränderten Wiederholung des Hauptgedankens vorangehen, den der zweite Abschnitt der einzelnen Kompositionseinheiten bildet. Das formale Grundschema dieser Monodie ist: A B, C B, C' B, C'' B. Auch die innere Gliederung ist bei den einzelnen Abschnitten, was die Zahl der Takte betrifft, bewundernswert regelmäßig und symmetrisch:

A 16 Takte 4/4, B 20 Takte 3/2
C 14 Takte 4/4, B 20 Takte 3/2
C' 14 Takte 4/4, B 20 Takte 3/2
C'' 14 Takte 4/4, B 20 Takte 3/2

Wie man aus dem vorhergehenden Schema sieht, handelt es sich hier um eine ganz regelmäßig entwickelte Form von Rondocharakter. Für unsere Frage ist wichtig, daß in dieser Komposition die Abspaltung des Rezitativs vom Arioso konsequent durchgeführt wird. Die ersten Abschnitte der einzelnen Teile (A C C' C'') haben einen rezitativischen Charakter, während der periodisch wiederholte Hauptgedanke (B) einen überwiegend ariosen Charakter hat, da er von einem breitartig fließenden melodischen Satz getragen wird. So entsteht zwischen beiden Abschnitten eine Kontrastspannung. Auch textlich läßt sich diese Form in Übereinstimmung mit der musikalischen Struktur erklären. Die rezitativischen Abschnitte bringen erregte Apostrophen in Frageform.¹³⁹ Darauf antworten die ariosen Abschnitte mit einer sich stereotyp wiederholenden

¹³⁸ Siehe Federico Mompellio, *Sigismondo d'India e il suo primo libro di „Musiche da cantar solo“* (in *Collectanea historiae musicae* I, Firenze 1953, 113 ff.), derselbe, *Sigismondo d'India, musicista palermitano* (Milano 1957) und Nigel Fortune, *Sigismondo d'India: an introduction to his life and works* (Proceedings of the Royal musical association LXXXI, 1954–5, 33).

¹³⁹ Zum Problem der Frage in der Barockmusik siehe die Studie von Paul Mies, *Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jh.* (ZfMw IV, 1921–22, 286–304).

den Textphrase in Refrainform, die hier das Ritornellelement (B) vertritt: „*Così v\`a la gloria e la belt\`a, che'l mondo adora. Fatta preda di Cloto in grengo.*“

Das Schema des zweiten Arienteiles B, der sich immer in unver\`anderter Form viermal wiederholt, sieht so aus:

II. Teil B, Arienabschnitt: Takt 17–36.

- a) 1. *Così v\`a | la gloria e la belt\`a, | che'l mondo adora* Takt 17–21.
2 Takte + 2 Takte + 2 Takte. Symmetrie in der Melodie und auch in der Harmonie [e-Moll]. Endet auf der V. Stufe der Tonart e-Moll).
- b) 2. *Fatta preda di Cloto in grengo \`a Flora* Takt 22–25.
(Viertaktige Periode, erweitert um Koloraturverzierung. E-Dur moduliert nach A-Dur, D-Dur und kadenziert in h-Moll).
- a) 3. *Così v\`a la gloria e la belt\`a* Takt 26–30.
2 + 3 Takte. Breiter als Abschnitt a). Urspr\`ungliches e-Moll moduliert nach h-Moll.
- Residuo (eine Art von Refrain), sechstaktige Gebilde. *Cloto in grengo \`a Flora* Takt 30–36.
Moduliert aus D-Dur nach A-Dur, h-Moll und Schluß e-Moll).

Eine gro\`e Zukunftsbedeutung hat hier die Sequenzkoloratur im *Residuo*. Sie ist nichts anderes als eine verzweigte und verzierte Kadenzmelodik, wie wir sie in der damaligen Instrumentalmusik (Sonaten Marinis) finden.

Einer der wesentlichsten Entwicklungsz\`uge dieser Monodie ist die genaue Unterscheidung des Rezitativs vom Arioso. Diese Erscheinung f\`uhrte dann geradewegs zur Form der Kammerkantate und zu den h\`oheren Typen der Kantatenformen. Es gibt auch noch andere Symptome f\`ur eine formale Struktur\`anderung, die auf den Kantatentypus hindeutete. Es ist dies vor allem der Sequenzbau der Melodie, die reich verzweigte Koloratur, der lebhaftere rhythmische Puls des Vokalparts und schlie\`lich der reiche Modulationsplan.

Die Entwicklung der Fr\`uhform der Kantate k\`onnen wir besonders in den vierziger und f\`unfziger Jahren des 17. Jh. bei fast allen bedeutenden Monodisten (Giamberti, Zamponi, Barbara Strozzi u. a.) verfolgen. Eine besondere Erw\`ahnung verdient Benedetto F e r r a r i della Tiorba (geb. 1597 in Reggio, gest. 1681 in Modena), der als Theorbist und Komponist in Venedig, Modena und in Wien wirkte. In der Monodiensammlung *Musiche e poesie varie \`a voce sola* (Venezia 1633–1641) schrieb er einstimmige Ges\`ange, deren Form sich schon sehr dem sp\`ateren Kantatentyp n\`ahert, denn in ihnen verbindet er eine leidenschaftliche Melodik mit den Stilanregungen Claudio Monteverdis und Stefano Landis.¹⁴⁰ Der Formtypus dieser Kompositionen ist durchweg einheitlich und erw\`achst aus einer einzigen architektonischen Grundlage. In der Regel geht ein frei rezitativischer, dramatisch erregter Teil im 4/4 Takt voran, dessen ungew\`ohnlicher Ausdruck als Muster des erlesenen Rezitativstils der italienischen begleiteten

¹⁴⁰ Mit dem Problem der Kantatenform bei Benedetto F e r r a r i besch\`aftigen sich A. W. Ambros (*Geschichte der Musik* IV, 3. Ausg., 881) und Hugo Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte* II, 2, 54 ff., und 225 ff.), aber beide l\`osen die Frage nicht konsequent. Sie geben sich lediglich mit einigen allgemeinen Bemerkungen auf der Grundlage \`au\`erer Zeichen dieser Kompositionen zufrieden.

Monodie gelten kann. Die Instrumentalbegleitung des ersten Teiles ist streng akkordisch. Sie beschränkt sich bloß auf die harmonisch statische Unterstützung der Vokallinie, die sich oft in breiten Melismen bewegt. Auch hier kann man die Keime und die stilistischen Voraussetzungen zur Entstehung der Rezitative in den Oratorien und Opern der europäischen Musik des 18. Jh. suchen, die dann einen formalen Gipfel bei Bach und Händel erreichten. Nach dem ersten Rezitativteil folgt unmittelbar der melodisch abgeschlossene Ariosteil, in der Regel im 3/2 Takt mit beweglicherem Baß, um kleinere Imitationsansätze bereichert, die mit dem thematischen Material des vokalen Soloparts verwandt sind. Der zweite, der Ariosteil, ist auf der Passacagliafigur mit kurzem absteigenden Motiv des *basso ostinato* aufgebaut:



Es ist das im Grunde wieder das Prinzip der ostinaten melodischen Variation über ein gegebenes Baßthema, das durch den ganzen zweiten Teil der Komposition fortschreitet.¹⁴¹

¹⁴¹ Noch öfter erscheint der Typus des *basso ostinato*, aufgebaut auf ein melodisches Schema, welches in der Regel als *aria di romanesca* bezeichnet wird. Dieses Thema unterscheidet sich in seinem melodischen Grundcharakter nicht wesentlich von dem vorangehenden Thema des Passacagliaotypus:

Sigismondo d'India: Le musiche (1609)

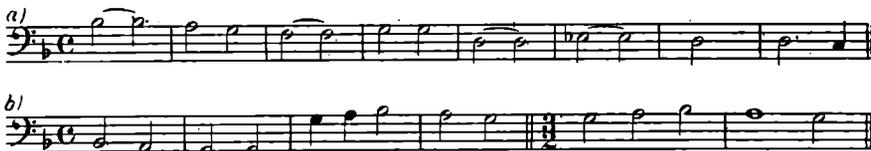
Musica sopra il basso della romanesca.



Giulio Caccini: Fuggilotio musicale (1613).



Giov. Pietro Bucchianiti: Arie e scherzi e madrigali (1617).



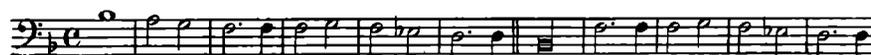
Francesca Caccini: Primo libro delle musiche (1618).



Fil. Vitali: Musiche (1618).

a)

b) Variante.



Um wenigstens teilweise eine Vorstellung vom Musikstil und der Form der Monodien Ferraris zu bieten, seien zwei kurze Beispiele aus seiner Monodie *Donna sei così bella* angeführt. Der erste Rezitativteil der Komposition beginnt folgendermaßen:

Don - na sei co - si bel - la, che non ha'l cie - lo

stel - la ch'ag-gua gli tu - oi be - i lu - mi...

Nach ihm folgt der zweite, der Ariosoteil, aufgebaut auf dem gegebenen Baßthema im 3/2 Takt:

Ah, che dis - si ben

mio ah...

Giov. Felice Sances: Cantade (1633).
Cantada à voce sola sopra il passacaglia.

Konstante Baßmelodien zu gegebenen Themen kommen in den Monodien auch unter der Benennung *aria di ruggiero* vor. Die *Aria di romanesca* wurde von den Vokal-komponisten bevorzugt, während die *aria di ruggiero* wiederum mehr in Instrumental-kompositionen vorkam. Die Blütezeit dieser Kompositionsform liegt in den Jahren 1615–1630. Um das Jahr 1640 weicht dieser Melodietypus einer neuen melodischen Richtung und verschwindet allmählich gänzlich aus der Musikliteratur. Siehe Alfred Ein-stein, *Die Aria di Ruggiero* (SIMG XIII, 1911–1912, 444 ff.).

In allen diesen Beispielen zeigt sich das Problem des Wechsels von Rezitativ und Arioso in der Gestalt, daß sich nach dem rezitativischen Teil der Ariosoteile in immer größeren Partien anhebt, die streng voneinander getrennt sind. In dem weiteren Entwicklungsstadium der Kantatenform wurde die strukturelle Bindung der Monodien noch enger und tiefer geknüpft. Nun beginnt eine gegenseitige Durchdringung beider Elemente; Rezitativ und Arioso in raschem Wechsel kleinerer Abschnitte, in denen die Polarität zwischen Rezitativ und Arioso konsequent durchgeführt ist. Damit gewinnt die Vokalkomposition Dialogcharakter, dessen Kontrastspannung dann zur Quelle des dramatischen Ausdrucks ist. Die dramatische Zuspitzung wird durch jähe, sich rasch abwechselnde Kontraste zwischen lyrischen Atempausen und dramatisch wirksamen Rezitativen bewirkt. Damit erreichte die Entwicklung der Vokalformen der italienischen begleiteten Monodie zur Lösung und Entstehung der Kantaten- und Oratorienform. Dieses Prinzip der formalen Gliederung der geschlossenen Rezitativ- und Ariosoteile bleibt auch in den Kantaten Händels und Bachs im Wesen gleich. Dasselbe gilt für Oper und Oratorium, die bei Monteverdi und Carissimi, auch bei Händel und Bach eine formale Gliederung der Rezitativ- und Ariosoteile beibehalten, auch wenn sich bei ihnen die beabsichtigte Tendenz nach architektonischer Gruppierung dieser Teile in größere musikalisch-dramatische Formen zeigt.

Einer der genialsten Schöpfer der Kantate höheren Typus im Rahmen der monodischen Anlage, war Marc' Antonio Cesti (1623–1669). Ich denke hier besonders an seine herrliche und geniale Monodie *Tu m'aspettasti all mare*.¹⁴² Cesti schuf in dieser Monodie mittels des Kontrastes zwischen dem lyrischen Arioso und dem dramatischen Rezitativ eine kleine Kantatenform. Bereits der Text erfordert diese Gestaltungsweise. Bei dieser Komposition sind die Funktionen der Arie und des Rezitativs streng abgegrenzt, denn schon in diesen Spätmonodien wird das Rezitativ zum Dolmetsch der gegebenen Situation, die Arie bemüht sich dagegen, diese gegebene Situation nach Stimmung und Ausdruck zu verdeutlichen. Damit gelangen wir zur Grundlage des Formproblems des späteren großen Kantaten- und Oratorienschaffens. Cestis Monodie *Tu m'aspettasti all mare* ist deshalb der Prototyp der frühen Kantate in knapper Form. Es handelt sich hier um eine ungewöhnliche Komposition, sowohl nach der musikalischen, als auch nach der textlichen Seite, denn hier ist auch ein hochpoetischer Text vertont. Sie ist konsequent auf dem Prinzip des Wechsels von Rezitativ, Arioso und Arie aufgebaut. Wie man sieht, erscheint hier bereits der dritte Faktor der Gestaltungsweise — die Arie. An der gedanklichen und formalen Gliederung der Komposition sind drei Faktoren beteiligt, die sich später in derselben Gestalt in den großen vokalen Kantaten- und Oratorienformen geltend machen. Die Monodie Cestis wird von kürzeren, mehrtaktigen Abschnitten gebildet. Die Ariosi und Rezitative sind durchkomponiert, während die Schlußarien Strophenform aufweisen. Die Monodie verklingt mit einem melodisch weitgeschwungenen, im 3/2 Takt geschriebenen hymnischen Schluß, womit der Autor auch einen wirksamen Gipfel und einen mächtigen Abschluß der Komposition erreicht. Die Schlußarie hat hier dieselbe Funktion wie die großen Kodabildungen, welche die einzelnen Oratorien- oder Opern-

¹⁴² Diese Monodie Cestis veröffentlichte Alfred Einstein in der Studie *Der „Stile nuovo“ auf dem Gebiet der profanen Kammermusik* (Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 379–382).

szenen des 18. Jh. beschließen. Auch in diesen Schlußarien werden entscheidende Entwicklungselemente und Kompositionsprinzipien offenbar, die sich erst in der Zeit des Musikklassizismus vollentwickelt durchsetzen. Das formale Grundschema der Monodie Cestis hat diese Gestalt:

1. Arioso, 17 4/4 Takte:



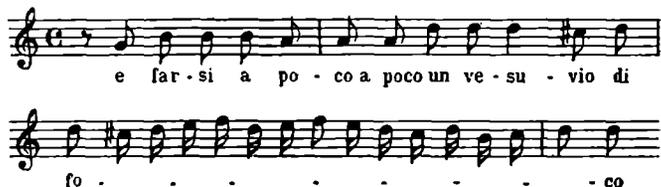
Tu m'as-pet ta-sti al
ma - - re...

2. Recitativo, 10 1/2 4/4 Takte:



Sen-gi-a li-be-ra esciol-ta da tuoi
lac-ci quest al-ma..

3. Arioso, 6 1/2 4/4 Takte:



e far-si a po-co a poco un ve-su-vio di
fo - - - - - co

4. Recitativo, 13 4/4 Takte:



Oh, Dio! qual nuovo in-gan-no...

5. Aria, 52 3/4 Takte + 4taktige 4/4 Einlage:



1. Con-du-ce-te-mi verso il por-to...
2. Sol-ba-sta-va-no per mia guer-ra...

6. Aria, 27 3/2 Takte:



1. Ah! ch'ai mi-se-ri a-man-ti...
2. Sof-fri mio cor pia-ga-to...

Damit sind wir bei einem der bedeutendsten Meilensteine der Entwicklung der Kantatenform angelangt, der zwar noch auf dem Boden der Monodie wurzelt, aber mit seiner ganzen Formstruktur schon auf die neue Gattung hinzieht. Diese Weiterentwicklung der italienischen begleiteten Monodie bis zur schließlichen prinzipiellen Festigung der Kantatenform zu verfolgen, ist nicht mehr unsere Aufgabe, weil diese Frage sich dem Stoffkreis und dem Inhalt unserer Abhandlung entzieht.

Bevor wir die anregende Frage der weiteren Entwicklung der Kantatenform nach Erlöschen des Monodiesticum verlassen, verweilen wir noch beim Problem der Entstehung der Oratorienform. Man muß sich dessen bewußt sein, daß die Formprinzipien der Monodie, die wir hier ausführlich be-

handelt haben, auch zur Grundlage und zum Ausgangspunkt der Oratorienform des 17. und 18. Jh. wurden.

Die Entstehung der Oratorienform auf dem Gebiete der italienischen begleiteten Monodie läßt sich schon zu Ende des 16. Jh. systematisch verfolgen.¹⁴³ Die Monodie beeinflusste beide Formen des italienischen Oratoriums (*oratorio volgare* und *latino*), wenn wir auch seine Herkunft in der dialogischen Form der italienischen Laudi und Motette suchen müssen. Einer der ersten Wegbereiter der Oratorienform war der Florentiner Filippo Neri (1515—1595). Sehr wesentliche Elemente für die Entstehung der Oratorienform finden wir auch in der geistlichen Monodie (Ottavio Durante, *Arie devote*, Roma 1608). Mit den Anfängen des Oratoriums ist auch das Werk *Teatro armonico spirituale* (Roma 1619) verbunden, dessen Autor Giovanni Francesco Anerio (geb. um 1567, gest. 1630) ist.¹⁴⁴ Dieses Werk ist eines der aufschlußreichsten Dokumente des Umwandlungsprozesses der Laudenform zum Musikdialog. In Anerios Sammlung, die 5—8stimmige weltliche Madrigale enthält, erscheinen auch Dialoge mit monodischer Musik in den Dialogabschnitten. So z. B. vertraut Anerio in den erzählenden Abschnitten des Dialoges *La conversione di S. Paolo* den Gesang einem Solisten an. Diese Praxis war in der Zeit, als Anerios Werk im Druck erschien, noch vereinzelt, während sie später allgemein wurde. Im *Teatro armonico spirituale* fand das italienische Oratorium seine endgültige Textgestaltung mit sieben- bis elfzeiligen Strophen und zugleich auch seine Musikgestaltung mit Rezitativen in den erzählenden monodischen Dialogabschnitten. Diese Kompositionsart finden wir bereits in der Sammlung Antonio Cifras *Scherzi sacri* (Roma 1616) und im Werke Paolo Quagliatis *Affetti amorosi spirituali* (Roma 1617). Die Dialoge Anerios sind charakteristisch für die Entwicklung der Oratorienform, ähnlich wie die geistlichen Monodien Ottavio Durantes, Domenico Mazzocchis, Ottavio Tronsarellis, Marco Marazzolis, Ciampolinis und Girolamo Dirutas.

Diese geistlichen Monodien haben sich von der einfachen Laudenform zum Dialog zu dramatisch zugespitzten Erzählungen mit Dialogalternativen beschreibender Art, in derselben Weise wie später im Oratorium, entwickelt. So stehen z. B. die *Dialoghi e sonetti* (Roma 1638) und *Musiche sacre e morali* (Roma 1640) Domenico Mazzocchis zwischen der Kantaten- und Oratorienform.

Eines der wichtigsten Formgebilde, das auf die Oratorienform hinwies, waren, wie schon oben angedeutet, die Dialoge und Kammerduette, die sich von der italienischen Monodie abzweigten. Zweistimmige Gesänge bilden

¹⁴³ Über dieses Problem können wir genauer in der bedeutendsten Literatur über die Oratoriengeschichte nachlesen: Fr. M. Böhm e, *Geschichte des Oratoriums* (Berlin 1861), K. H. Bitter, *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums* (Berlin 1872), O. W angemann, *Geschichte des Oratoriums v. den ersten Anfängen bis zur Gegenwart* (Heilbronn 1881), Domenico Alaleona, *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia* (Torino 1908, 1945 Milano), Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums* (Leipzig 1911) und Adolfo Damerini, *L'oratorio musicale nel seicento dopo Carissimi* (RMI 55, 1953, 149).

¹⁴⁴ Über Anerio siehe folgende Literatur: Franz Xaver Haberl, *G. Fr. Anerio* (KmjB I, 1886, 51, 1891, 97, 1895, 93), Robert Eitner, *G. Fr. Anerio* (MfM XIX, 1887, 17), Raffaele Casimiri, *Maurizio, Felice e Giovanni Francesco Anerio* (RMI XXVII, 1920, 602 ff.), Hellmut Federhofer, *Ein Beitrag zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio* (Mf II, 1949 a VI, 1953), Franz Xaver Haberl, *F. und G. Fr. Anerio* (Zeitschrift f. Kirchenmusik LXXIV, 1954).

im Grunde die Ausgangsform einer Entwicklung der einstimmigen Vokal-
komposition zum höheren Formtypus des dramatisierten Dialoges.¹⁴⁵

Erst auf diesem Boden konnte der Kontrast zwischen Rezitativ und Arie, dann die mehrteilige Gliederung der Komposition auf der Grundlage des Wechsels von Takten und Tonarten, sowie auch die Mitwirkung der Instrumentalbegleitung zur vollen Geltung kommen. Im Zeitraum des sog. *stile nuovo* kommt eine ausgebildete, eigentliche Dialogform in Gestalt des Kammerduetts nicht vor. Diese Dialoge werden vielmehr als einstimmige begleitete Monodien in Dialogform vertont, besonders im frühen Entwicklungsstadium der Monodie. Diese Art der Dialoge bringt in die Monodie ein sehr wirksames dramatisches Element und ruft agogische und dynamische Kontraste hervor. Die dramatischen Akzente dieser Kompositionen entspringen vor allem der Gegenüberstellung zweier Stimmen in dramatisch bewegtem Zwiegespräch. Doch in dieser Art von Dialogen kommt das lyrische Element ausgiebig zur Geltung. So ist die Dialogform mehr der Solokantate als dem Oratorium verwandt. Es ist eigentlich eine Reihe von Sologesängen, deren rezitativische Partien mit geschlossenen Ariosoheiten wechseln. Beim Duettieren dieser Kompositionen pflegen sich am Ende beide Stimmen in einem zweistimmigen Schluß zu vereinen, in dem dann die Komposition klanglich kulminiert. Im Dialog der Monodie werden die Wechselreden zweier Personen gegenseitig ausgespielt; auf diesem Prinzip beruht die Entwicklung einer höheren musik-dramatischen Struktur. Die alte Art des Dialoggesprächs zwischen der Seele und Charon „*Ferma, ferma, Caronte*“ kehrt innerhalb der Monodieform nun sogar in geistlicher Version als *Dialogo tramutato* („*Ferma, Signore*“ das ist: „*Giesù*“) wieder, wie später bei Zitierung dieser Komposition zu sehen sein wird. Von den beliebtesten Dialogpaaren pflegen Aminta und Tirsi, Amante und Amore, Nymphen und Hirten, Satiro und Corisca vorzukommen, weiter Gespräche zwischen Nymphen, Sirenen und Neptun, allerdings keineswegs in so verkürzter Form wie früher, sondern in kleinen, der Stimmung nach geschlossenen Szenen, an denen sich auch wesentlich die Instrumentalbegleitung erheblich beteiligt. Einen besonders großen formalen Fortschritt weisen die Dialoge Monteverdis, Rasis und Sances auf. Die Dialoge sind gewöhnlich vom spirituellen Element durchdrungen. So ist beispielsweise der Hirtendialog als geistliches Gespräch zwischen Gott und Seele, Tod und Mensch, auch zwischen Schutzengel und Sünder konzipiert.

Eine besondere Gruppe bildet der sog. *Lamentodialog*, der zu den charakteristischen Äußerungen der frühbarocken vokalen und dramatischen Musik gehörte, konnte sich doch darin der Gefühlsaffekt bis zur höchsten dramatischen Spannung steigern. In dieser Art von Dialogen werden zumeist der Schmerz des verwundeten Herzens, der tiefe herzerreißende Jammer des verlassenen Liebhabers oder der Geliebten, die Ausbrüche der Verzweiflung und die Sehnsucht nach dem Tode vertont. Diese zahlreichen „*pianti*“ und

¹⁴⁵ Der Formtypus des dramatisierten Musikdialogs erscheint natürlich schon in den ersten Opern (Peri, Monteverdi, Gagliano, Emilio de Cavalieri), also noch früher als in der Monodie. Ein anschauliches Beispiel für einen dramatisch erregten Operndialog zitiert Alaleona in seinen *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia* (S. 230–233). Es ist die vierte Szene aus dem ersten Akt Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600), ein Dialog zwischen dem Körper und der Seele. Die dramatische Wirksamkeit dieser Szene beruht vor allem auf der Kontraposition des Arien- und Rezitativ-elementes. *Corpo* stellt in den Rezitativgebildeten Fragen, während *Anima* in melodisch abgeschlossenen Arien antwortet.

„*lagrime*“ entwickeln sich aus der ursprünglichen Form des *Dialogs da capo* zum konzertanten Dialog in der Monodie. Die Umwandlung in eine geschlossene Soloszene führte bei der konzertanten Kantate zur ersten Gestaltung der dramatischen Szene, die später in Opern und Oratorien eine große stilbildende Bedeutung hatte. Aus diesen Anfängen entstanden die tragischen Dialoge und Monologe der Olympias, Didos, Erminias und Ariadnen im pathetischen „*stile rappresentativo*“ des 17. Jh.

An der Schöpfung des Oratoriums wirkten Florenz und Rom mit. In Florenz war es vor allem der „*stile rappresentativo*“, dialogische Formen, der Kompositionstypus Filippo Neris, der zum neuen monodischen Stil beitrug, und die streng dramatisch gebauten Szenen Emilio Cavalieris, eigentlich Dialoge mit Chorbegleitung. Die Dialoge bilden im Grunde die Verbindungsbrücke zwischen dem älteren Typus des mittelalterlichen Dramas und dem lateinischen Oratorium.

Ein interessantes Beispiel eines Monodialogs, in dem Tenor und Sopran ohne Vereinigung zur Zweistimmigkeit abwechseln, finden wir in der Monodie Giacomo Fornacis *Dunque per esser bella (Amorosi respiri, Venezia 1617)*. Die Komposition ist in kleinere, mehrtaktige (meistens dreitaktige) Abschnitte gegliedert, die einander abwechselnde Sologesänge von Tenor und Sopran bilden. Es ist dies im Grunde ein Liebesgespräch in Frage- und Antwort-Form zwischen Eurillo und Lilla. Der Dialog setzt sich im Ganzen aus acht Abschnitten zusammen, die im erhabenen Rezitativstil von Caccinis Typus gehalten sind, obwohl hier bereits ein wesentliches Ariosolement in die Melodik eindringt (siehe Beispiel Nr. 7). Diese Monodie ist melodisch auf einem Grundmotiv aufgebaut, das die ganze Komposition durchdringt, aber einzelne Fragen und Antworten sind doch rein musikalisch so formuliert, daß sie selbständige Einheiten bilden. Die dramatische Belebtheit des Dialogs wird auch durch den Klangfarbenunterschied von Tenor und Sopran bedingt, weshalb das Ganze als kleine dramatische Szene wirkt, die mit ihrem formalen Grundcharakter nach Oper und Oratorium strebt. Der dramatische Ausdruck und die sich steigernde innere Affektspannung ist nicht allein mittels des erregten Dialogwechsels meisterhaft wiedergegeben, sondern auch in der inneren Formstruktur der Monodie angelegt. In der Melodik läßt sich die dramatische Steigerung bei den Worten „*Amo, amo, amo, ma chi mi piace*“ verfolgen, die wie eine apostrophische Klimax in Terzschritten im Sopran immer höher schreitet, um die innere Bewegung, die diese Worte begleitet, aufs anschaulichste musikalisch auszudrücken. Auch die raschen Ausdrucksschwankungen bei den einzelnen Kompositionsabschnitten bewirken diese dramatische Spannung. Für die musikalische hervorragende Charakteristik jedes einzelnen Situations- und Stimmungswechsels zeugt das letzte Tenorsolo „*E perchè a voi non piaccio*“, das unmittelbar nach dem vorausgegangenen Gesang Lillas voller Sehnsucht erklingt, völlig unerwartet mit seiner schmerzlich resignierenden Frage. Diese Monodie ist ein überzeugendes Dokument dafür, wie sich im Rahmen des einstimmigen Liedes allmählich die musikalisch-dramatische Charakteristik verwirklicht, wobei sie an das geniale musikalisch-dramatische Talent Claudio Monteverdis erinnerte.

Auch in der italienischen geistlichen Monodie finden wir fesselnde Beispiele dieser Dialogart. In der Sammlung geistlicher Monodien *Canoro pianto* (zusammengestellt und im Druck herausgegeben von Angelico P a t t o, Venezia 1614), die in einstimmigen Gesängen nacheinander alle Teile des Gesichtes Christi besingt, finden wir ein typisches Beispiel der Frühform des Dialoges.

Es ist dies ein Zwiegespräch zwischen dem Sünder und Christus, ursprünglich eine weltliche Komposition *Ferma, ferma, Caronte* von Bartolomeo Pesarino, der Angelico Patto einen geistlichen Text unterlegte (die Komposition ist im Druck mit der Bemerkung versehen: *Dialogo tramutato da quello, che comincia Ferma, ferma, Caronte di Bartolomeo Pesarino*).¹⁴⁶ Diese Komposition stellt einen Keim der späteren Oratorienform dar; sie gründet sich doch auf das Prinzip des Wechsels von solistisch vorgetragenen Fragen und Antworten, die sich am Schluß zu einem zweistimmigen Gesang vereinigen, in dem die Komposition klanglich kulminiert (siehe Beispiel Nr. 8). Schon in diesen Dialogformen der italienischen Monodie äußert sich das bewußte Streben nach Erweiterung des Bereiches der Einstimmigkeit um neue, reichere Ausdrucks- und Formmöglichkeiten.

In den beiden zitierten Beispielen der Dialogformen (Fornaci, Pesarino) benützen die Komponisten zwei verschiedene Schlüssel: den des Soprans und den des Tenors. Dieser Wechsel zweier verschiedener Stimmen, in der Monodie verhältnismäßig selten, hatte gleichfalls eine dramatische Funktion. Durch die Gegenüberstellung zweier so verschiedener Klangfarben, wie die männliche und die weibliche Stimme, wurde in die Dialogform das Element des Stimmungskontrastes und der Erregung hineingetragen.¹⁴⁷

Auf der Formentwicklung, wie sie in diesem Kapitel geschildert wurde, beruht die größte und wirksamste geschichtliche Bedeutung der italienischen begleiteten Monodie. Hier also muß man die Antwort auf die Frage suchen, aus welchen stilistischen und technischen Elementen und Voraussetzungen die frühbarocke Kantate und das spätere Oratorium entstanden sind.¹⁴⁸ Wir

¹⁴⁶ Siehe Ambros, *Geschichte der Musik* IV, 3. Ausg., 426. Ambros zitiert den Anfang des Dialoges *Ferma, ferma, Caronte*.

¹⁴⁷ In der Monodie kommt sehr häufig der Sopranschlüssel vor, so daß die Mehrzahl der Komponisten bei der Komposition den hellen weiblichen Sopran im Sinne hatten. Nur sehr selten begegnen wir dem Alt- oder dem Baßschlüssel. Aber die damaligen Sänger hielten die ausdrücklich vorgeschriebenen Schlüssel nicht ein und änderten beliebig die ursprünglich vorgeschriebene Stimmversion in eine andere. Die Komponisten selbst gaben Lizenzen für die Änderung des Schlüssels, wie wir in der Vorrede zu den einzelnen gedruckten Monodiensammlungen lesen können. So z. B. schreibt Bartolomeo Barbarino in der Vorrede zur Monodiensammlung *Il secondo libro de madrigali* (1607): „... *facendovi avvertiti, che quei madrigali, quali sono in chiave di soprano, si possono cantare in tenore all'ottava di sotto, che è veramente il suo proprio da cantare nel chitarrone o tiorba che vogliam'dire che per commodità di chi suona di clavicimbalo et in particolare per le dame mi è parso metterle in detta chiave* (siehe Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, Bd. III, 45). Diese Vorrede ist eine wichtige theoretische Abhandlung über die damalige Reproduktionspraxis.

Auch den Violinschlüssel g' finden wir schon in der Monodie. Giulio Caccini führt in *Le nuove musiche* (1601) und Giovanni Boschetto-Boschetti in der

Sammlung *Strali d'amore* (1618) den Violinschlüssel in dieser Form an: . Die Ritor-

nelle einzelner Monodien werden in der Regel ebenfalls im Violinschlüssel notiert, wie wir das z. B. bei Antonio Brunelli in der Sammlung einstimmiger Lieder *Scherzi, arie, canzonette* (1614) sehen.

¹⁴⁸ In Deutschland knüpfte beispielsweise Heinrich Schütz (1585–1672) ganz organisch und gesetzlich an den Frühtypus der italienischen Kantate an. In kleinen geistlichen Konzerten für Sopran und Orgel, die als geistliche Solokantaten geschrieben sind, stützt sich Schütz einerseits auf die italienische Monodie, andererseits auf den dramatischen Ausdruck Claudio Monteverdis. Seine geistlichen Solokantaten sind in der Melodik, im harmonischen Plan und im Kompositionsprinzip auf eine ähnliche Art aufgebaut wie in der italienischen Monodie Florentiner Stils. Der Einfluß Monteverdis wird besonders durch sein *Lamento d'Arianna* in der deutschen Musik deutlich sichtbar.

sahen, wie gesetzmäßig der Entwicklungsprozeß verlief, wie er aus unbedeutenden Versuchen um die Abzweigung des Arioso vom Rezitativ bis zur Dialogform anwuchs, in der sich bereits der dramatische Keim der gegenseitigen Kontraststellung zweier handelnder Personen findet — was eine direkte Entwicklungslinie zu den höheren vokalen Kompositionsformen der Barockmusik darstellt. Anhand dieses Wandels vom ursprünglichen, freien Monodientypus der Florentiner Frühmonodie bis zu seiner Differenzierung in die höheren Formen des Dialogs schritten wir bis zur Entfaltung der italienischen Kantate und des Oratoriums. Dieser Entwicklungsprozeß wurde durch einen Komplex verschiedener Faktoren bedingt, die durch Lockerung und Wandlung der bisherigen musikalischen Formstruktur zu neuen, ungeahnten Gebieten und Möglichkeiten der weiteren produktiven Entwicklung der Musikformen des Barocks führten.