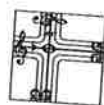


SCHRIFTENREIHE

DER
INTERNATIONALEN
BACHAKADEMIE STUTTGART

HERAUSGEGEBEN
VON
ULRICH PRINZ

BAND 4



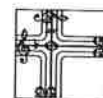
INTERNATIONALE
BACHAKADEMIE
STUTTGART



BÄRENREITER
KASSEL · BASEL · LONDON
NEW YORK · PRAG

ZWISCHEN BACH UND MOZART

Vorträge des Europäischen
Musikfestes Stuttgart 1988



INTERNATIONALE
BACHAKADEMIE
STUTTGART



BÄRENREITER
KASSEL · BASEL · LONDON
NEW YORK · PRAG

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Zwischen Bach und Mozart:

Vorträge des Europäischen Musikfestes **Stuttgart 1988 /**
Internationale Bachakademie Stuttgart. [Red. Ulrich Prinz]. -
Kassel; Basel; London; New York; Prag: **Bärenreiter, 1994**
(Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart; Bd. 4)
ISBN 3-7618-1029-6

NE: Prinz, Ulrich [Red.]; Europäisches Musikfest <1988 Stuttgart>;
Internationale Bachakademie <Stuttgart>; Schriftenreihe

ISSN 1012-8034

WASHINGTON UNIVERSITY LIBRARIES
ST. LOUIS, MISSOURI 63130

© 1994 by Internationale Bachakademie Stuttgart
Alle Rechte vorbehalten, Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit schriftlicher Genehmigung

Redaktion Ulrich Prinz
Gestaltung Gabriele Roloff, 68169 Mannheim
Schrift Walbaum Buch (Berthold)
Satz böttler-satz-technik, 72141 Walddorfhäslach
Papier Schneidersöhne, Gardapat 13, 90 g/m²
Herstellung Druck + Verlag Ernst Vögel GmbH, 93491 Stamsried
Verlag Bärenreiter · Kassel · Basel · London · New York · Prag

INHALT

Ulrich Prinz 7 VORWORT
DES HERAUSGEBERS

I. ORPHEUS

Hellmut Flashar 10 DER ORPHEUS-MYTHOS UND DIE GESTALT
DES ORPHEUS IN DER ANTIKE

Klaus-Dietrich Koch 32 DIE LIBRETTI DES ORFEO BEI
MONTEVERDI, GLUCK UND HAYDN

Sabine Ehmann 50 CLAUDIO MONTEVERDI: L'ORFEO.
FAVOLA IN MUSICA

Gerhard Croll 74 CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK:
ORFEO ED EURIDICE

Silke Leopold 90 JOSEPH HAYDN: L'ANIMA DEL FILOSOFO
OSSIA ORFEO ED EURIDICE

Christian von Holst 104 DER ORPHEUS-MYTHOS IN
KUNSTHISTORISCHER SICHT
Nachweis der betrachteten Kunstwerke

II. MESSIAS

Bernhard Hanssler 108 DAS TEXTBUCH DES MESSIAS

Hans Joachim Kreutzer 120 VON HÄNDELS MESSIAH ZUM
DEUTSCHEN MESSIAS
Das Libretto, seine Übersetzungen und die
deutsche Händel-Rezeption im 18. Jahrhundert

Bernd Baselt 150 GEORG FRIEDRICH HÄNDELS MESSIAS

Andreas Holschneider 166 MOZARTS BEARBEITUNG VON
HÄNDELS MESSIAS

Christian von Holst 180 DER MESSIAS IN
KUNSTHISTORISCHER SICHT
Nachweis der betrachteten Kunstwerke

Peter Kreyssig 184 DIE SIEBEN LETZTEN WORTE
DES ERLÖSERS AM KREUZ

III. EUROPÄISCHE REGIONEN IN DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

- Eike Wolgast 198 NORDDEUTSCHLAND:
LEIPZIG, BERLIN, DRESDEN, HAMBURG.
Zur politischen, geistigen und sozialen
Situation in Deutschland
in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts
- Grete Klingenstein 226 SALZBURG, PRAG UND WIEN
IM ZEITALTER DER AUFKLÄRUNG
- Volker Sellin 244 SÜDDEUTSCHLAND IN DER MUSIKKULTUR
DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS
Die Musikzentren Mannheim, Stuttgart und München
- Etienne François 272 ZUR POLITISCHEN, GEISTIGEN UND
KULTURELLEN SITUATION IN FRANKREICH
IN DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS
- Frank O'Gorman 280 ZUR POLITISCHEN, GEISTIGEN UND
KULTURELLEN SITUATION IN ENGLAND
IN DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS
- Giuseppe Ricuperati 312 KULTUR UND GESELLSCHAFT IM
ITALIENISCHEN RAUM
IN DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

IV. »MESSA PER ROSSINI«

- Volker Scherliess 334 EINFÜHRUNG IN DIE »MESSA PER ROSSINI«

ANHANG

- 348 VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN
- 350 VERZEICHNIS DER PERSONEN
- 359 BIOGRAPHIEN DER AUTOREN

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Das Europäische Musikfest Stuttgart 1988 mit dem Thema »Zwischen Bach und Mozart« wurde von der Internationalen Bachakademie Stuttgart für den zwischen den großen Musikerjahren liegenden Zeitraum geplant; 1985 war der 300. Geburtstag Johann Sebastian Bachs Anlaß für viele Musikfeste, im Jahr 1991 lag der Tod Wolfgang Amadeus Mozarts 200 Jahre zurück.

Die leitende Idee bei diesem Musikfest bestand darin, sich einerseits der wenig erforschten Musikepoche zwischen Barock und Klassik verstärkt zuzuwenden und andererseits den europäischen Kulturraum, in dem diese Musik entstanden ist – den Mozart über zehn Jahre seines Lebens bereist hat – besonders herauszuheben. Der europäische Charakter des Musikfestes wurde insbesondere in der dritten Woche dadurch deutlich akzentuiert, daß jeweils ein Tag der Woche einem der europäischen Zentren der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewidmet war.

Vorträge zum geistigen Leben dieser Zeit und den Wechselwirkungen zwischen einzelnen Künsten wurden täglich gehalten, darauf bezog sich die Werkauswahl innerhalb der Konzerte und sonstigen Veranstaltungen des Tages. Sie waren eingebunden in die Pluralität gegenwärtiger Aufführungspraxis in diesen Kulturräumen durch Interpretation der Werke von repräsentativen Gastensembles, durch Uraufführungen von Auftragskompositionen, unterstützt durch entsprechende Texte und Abbildungen in den Programmheften. Insofern waren die Inhalte des Europäischen Musikfestes auch daraufhin angelegt, dem Europäischen Gedanken Rechnung zu tragen und politisch ein Zeichen zu setzen, zumal der Präsident des Europäischen Parlamentes die Schirmherrschaft übernommen hatte.

Den Dialog zwischen Theorie und Praxis, zwischen Forschung, Lehre und Interpretation nachhaltig zu fördern, ist ein besonderes Anliegen der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Verwirklicht wird dies unter anderem durch ein umfassendes Angebot an Vokal-, Instrumental- und Dirigierkursen, deren Inhalte beim Europäischen Musikfest 1988 von den Themen »Orpheus« bei Monteverdi, Gluck und Haydn sowie »Messias« bei Händel und Mozart geprägt waren.

I. DIE GEBURT DER OPER

»Monteverdi hat mich die Verse des Dramas, das Ew. Hoheit in Auftrag gegeben haben, sehen und die Musik hören lassen. Dichter und Musiker haben die Affekte gewiß so ausgezeichnet dargestellt, daß daran nichts auszusetzen ist. Die Dichtung ist schön, was die Wahl des Stoffes anbelangt, noch schöner aber in der Disposition und am schönsten im Ausdruck, kurz so vortrefflich, wie man sie eben von einem Genie, wie es Herr Striggio ist, nicht anders erwarten kann. Und was die Musik anbelangt, so muß man bekennen, sie stehe der Dichtung keineswegs nach, denn sie dient ihr in so vorzüglicher Weise, daß man sie sich nicht besser vorstellen kann«.¹

Hier schildert ein Freund Monteverdis, der Mailänder Padre Cherubino Ferrari, seine Eindrücke von Monteverdis erster Oper, dem *Orfeo*, der im Karneval 1607 in Mantua uraufgeführt wurde. Der Dichter war Alessandro Striggio, Hofbeamter und späterer Großkanzler am Hofe der Gonzaga in Mantua; der Komponist, Claudio Monteverdi, war derzeit der »maestro di cappella« des Fürsten Vincenzo Gonzaga und für die Musik bei Hofe verantwortlich.

Einen großen Erfolg konnte bereits die erste Aufführung dieses Werkes vor dem kleinen, exklusiven Kreis der Karnevalsgesellschaft verzeichnen. Das Textbuch dazu hatte man eigens für diesen Abend drucken lassen, damit die Zuschauer mitlesen konnten, während das Stück aufgeführt wurde; dies berichtet Prinz Francesco, der Sohn des regierenden Fürsten an seinen Bruder. Aber der Besuch der Proben und die eine Darbietung am Abend des 24. Februar waren Fürst Vincenzo nicht genug. Kunstliebend und musikbegeistert, wie er war, ordnete er an, daß das Stück am 1. März »in Anwesenheit aller Damen« der Stadt wiederholt werde.² Die Aufführung des *Orfeo*

geriet so zu einem spektakulären Ereignis für die adligen Kreise der Stadt Mantua. Für sie war diese Art musikalisch-dramatischer Unterhaltung damals brandneu und aufregend.

Der Hof der Mediceer in Florenz hatte bereits einige Aufführungen der neuen »in Musik gesetzten Komödien« erlebt, für den Mantuaner Hof dagegen bedeutete der *Orfeo* eine Premiere. Deshalb hat das Stück in Hofkreisen sehr viel Aufsehen erregt. Auch andere zeitgenössische Berichte sind voll Lob und Bewunderung, so beispielsweise der des oben zitierten Cherubino Ferrari. Diesen Freund hat Monteverdi einige Monate nach den Mantuaner Aufführungen in Mailand besucht und ihm sein Werk vorgelegt. Ferrari war daraufhin von der Musik Monteverdis und der Dichtung Striggios so angetan, daß er einen Brief an den Fürsten Gonzaga schrieb und darin seine Eindrücke schilderte.

Für Mantua war die Aufführung vor allem deshalb eine Neuheit und ein einzigartiges Ereignis, weil hier – wie es in einem Bericht an den herzoglichen Gesandten in Rom zu lesen ist – die Darsteller alle singend sprechen mußten (»tutti li interlocutori parleranno musicalmente«).³ Daß Darsteller singend sprechen, ist ein Kennzeichen der Oper, die damals noch ganz neu und viel diskutiert war. Für Mantua jedenfalls war der *Orfeo* die erste Aufführung dieser neuen Gattung und zugleich ein Werk, in dem die ästhetischen Forderungen der Zeit in vorbildlicher Weise verwirklicht worden waren.

Was ist nun dieses »Neue«, »Einzigartige« an Monteverdis *Orfeo*, und inwiefern kann man behaupten, daß in ihm die musiktheoretischen Forderungen der Zeit geradezu vorbildlich in Musik umgesetzt worden sind? Um dieses »Neue« und »Einzigartige« an Monteverdis Komposition zu erkennen, ist es notwendig, gewisse Grundlinien der damaligen Musiktheorie aufzuzeigen, die den Fundus der ästhetischen Maximen darstellen, aus denen der Komponist bei der Konzeption seines Werkes schöpfte.

¹ »Il Monteverdi . . . m'hà fatto vedere i versi et sentir la musica della comedia che V. A. fece fare, et certo che il Poeta et il Musico hanno si ben rappresentati gli affetti dell'animo, che nulla più. La Poesia quanto all'inventione è bella, quanto alla dispositione migliore, et quanto all'eleutione ottima; et insomma da un bell'ingegno, qual'è il Sig. r Striggio, non si poteva aspettar altro. La musica altresì stando nel suo decoro serve si bene alla Poesia, che non si può sentir meglio«. Brief Cherubino Ferraris an Vincenzo Gonzaga vom 22. August 1607, zit. nach Iain Fenlon, *The Mantuan Orfeo*, in: John Whenham, *Claudio Monteverdi. Orfeo*, Cambridge 1991, S. 172.

² Brief Francesco Gonzagas an Ferdinando Gonzaga vom 1. März 1607. Ebda, S. 171.

³ Brief Carlo Magnos an seinen Bruder Giovanni vom 23. Februar 1607, zit. nach Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Neapel 1904, Reprint Hildesheim 1969, Bd. I, S. 69.

Der eingangs zitierte Bericht des Padre Ferrari von der Uraufführung des *Orfeo* spricht einen zentralen Gedanken der zeitgenössischen Ästhetik an, der Monteverdi bei der Komposition geleitet hat: die Darstellung der Affekte. Monteverdi selbst hat immer wieder auf die Affektdarstellung als obersten Grundsatz seines Komponierens – nicht zuletzt beim *Orfeo* – verwiesen. »Ich weiß«, schreibt er 1638 in der Vorrede zu seinem *VIII. Madrigalbuch*, »daß es die Gegensätze sind, die unser Gemüt heftig bewegen – das Ziel, das Gemüt zu bewegen, muß die gute Musik haben.«⁴ Das Gemüt des Hörers kann die Musik aber nur bewegen, wenn sie die Leidenschaften eines Menschen musikalisch darstellt. In einer bekannten Briefstelle hat Monteverdi diesen Sachverhalt verdeutlicht, indem er seinem Auftraggeber Striggio höflich, aber bestimmt erklärte, er könne ein ihm zugeschicktes Libretto (es handelte sich um *Le Nozze di Tetide*) nicht als Grundlage für eine Opernkomposition verwenden. »Ich habe gesehen«, so argumentiert er, »daß die sprechenden Personen Winde sind: also Amoretten, Zephyretten und Sirenen. Folglich werden viele Soprane nötig sein. Weiter kommt hinzu, daß die Winde singen müssen... Lieber Herr, wie werde ich das Sprechen der Winde darstellen können, wenn sie [eigentlich] nicht sprechen? ... Orfeo bewegte die Affekte, weil er ein Mann war und kein Wind. Die Musik kann die Winde darstellen, aber nicht ihre Rede. Sie stellt das Tosen der Winde, das Blöken der Schafe oder das Wiehern der Pferde [musikalisch] dar, aber sie stellt nicht das Sprechen der Winde dar, das es nicht gibt.«⁵

Hier wird die Grundlage von Monteverdis Ästhetik angesprochen: dramatische Musik gewinnt ihre Wirkung und Überzeugungskraft allein durch die Darstellung menschlicher Affekte, die im Zuhörer bestimmte, vom Komponisten gewissermaßen miteinander geplante Reaktionen hervorrufen. Im Zentrum von Monteverdis dramatischem Entwurf steht also der Mensch. Die Darstellung des

⁴ »...sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona Musica«. Zit. nach dem Faksimilie der Vorrede in Claudio Monteverdi, *VIII. Madrigalbuch (Madrigali guerrieri et amorosi)*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Bd. VIII/1, Wien 1967.

⁵ »...oltre di cio ho visto li interlocutori essere venti; Amoretti, Zeffiretti et Sirene, et per consequenza molti soprani faranno de bisogno. et s'aggionge di piu che li venti, hanno a cantare, cioe li Zeffiri et li Boreali; come caro Signore potro io imitare il parlar de venti, se non parlano! ... mosse parimente Orfeo [gli affetti] per essere homo, et non vento; le armonie imittano loro medesime et non con l'oratione et li streppiti de venti, et il bellar de pecore, il nitrire de cavalli, et va discorendo, ma non imitano il parlar de venti che non si trova«. Brief vom 9. Dezember 1616 an Alessandro Striggio.

Menschen, seiner Affekte und Handlungen ist für die frühe Oper zentral, und Monteverdi unterscheidet deshalb sehr genau zwischen der Konzeption der Oper, die eine dramatische Aussage machen will, und beispielsweise dem Intermedium, das zwischen den Akten eines Schauspiels lediglich unterhalten will.

Auch im *Orfeo* steht das Schicksal eines Menschen, seine Freude, sein Leid und seine Klagen, im Zentrum des mythologischen Sujets. Dies zeigt nicht zuletzt die szenische Gliederung der Oper, deren Kernszenen immer »Orfeo-Szenen« sind.⁶ Auch dieses »In-Szene-gesetzt-werden« einer Hauptperson ist neu. Die zentrale ästhetische Maxime der Affektdarstellung mit dem Ziel, den Zuhörer zu bewegen, sieht der Komponist in seinem *Orfeo* in exemplarischer Weise verwirklicht, wenn er in dem zitierten Brief aus dem Jahre 1616 schreibt: »Orfeo führt mich zu einer echten Bitte«. Damit meint er, daß ihm die Darstellung des klagenden und bittenden Orfeo so überzeugend gelungen sei, daß sie auch den Zuhörer (hier den Komponisten selbst) zu derselben Empfindung bewege. Aber es sind ja nicht nur die Zuhörer, denen die berühmte »preghiera« (Bitte) des Orfeo zu Herzen geht, sondern die Opernhandlung selbst ist ein Musterbeispiel für die Macht der Musik: Orfeos Gesang bezwingt die Götter der Unterwelt. Selbst an den Pforten der Hölle verliert die Musik ihre Allgewalt nicht. Denn sie versetzt den sonst mitleidlosen Unterweltsbewacher Caronte in Schlaf und stimmt den unerbittlichen Plutone um. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß gerade der Mythos von Orpheus und Euridice, in dem die Musik eine entscheidende Rolle spielt, auf die Komponisten der ersten Opern einen solch großen Reiz ausübte. Denn in den Kreisen, in denen die Oper entstand, suchte man sich an der antiken Musik und ihren vielgerühmten »mirabili effetti« (den wunderbaren Wirkungen) zu orientieren. Die Macht der Musik wird bei diesem Mythos unmittelbar deutlich, wenn Orfeo seine durch einen Schlangenbiß getötete Euridice von den Unterirdischen durch seinen Gesang und sein Leierspiel zurückgewinnt.

Die Oper war 1607, als Monteverdi seinen *Orfeo* komponierte, eine noch sehr junge Gattung, entstanden in einer Zeit, in der über das Wesen der Musik sehr viel gestritten und diskutiert wurde. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte sich nämlich in Florenz ein Kreis aus Musikern und humanistischen Gelehrten gebildet, die

⁶ Vgl. Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 113ff.

sogenannte *Florentiner Camerata*, die es sich zum Ziel setzte, eine neue musikalische Ausdrucksweise zu finden. Einig war man sich in diesem Kreise, daß die bisher übliche mehrstimmige Satzweise durch eine Einstimmigkeit ersetzt werden müsse, da nur diese in der Lage sein könne, die im Text enthaltenen Affekte auch musikalisch angemessen auszudrücken. Weder in der Musik der Gegenwart noch in der der jüngeren Vergangenheit sah man einen solchen Affektausdruck verwirklicht. Einzig von der antiken Musik glaubte man, daß sie diesen Ansprüchen genügt habe. Deshalb schätzte man in den Kreisen der *Camerata* die antike Musik über alles, verachtete die »moderne« kontrapunktische Kompositionsweise und suchte die antike Musiktheorie für das Komponieren fruchtbar zu machen. Da man über die antike Kompositionsweise aber nur sehr wenig wußte, führten diese Bemühungen zu einer gänzlich neuen Schreibart, zum instrumental begleiteten Sologesang, der sogenannten Monodie. Hier wird das affektgeladene Sprechen der Personen im Gesang mit musikalischen Mitteln nachgezeichnet. Die Melodik weist dabei – je nach Affektgehalt – kleine rhythmische Werte, Fortschreitungen in dissonanten Intervallen, Sprünge und einen ziemlich großen Ambitus auf. Die das erregte Sprechen der italienischen Sprache nachbildende monodische Ausdrucksweise war ihrerseits eine Voraussetzung für die Entstehung der Oper, bei der das affektgeladene Sprechen und Dialogisieren auf größere Szenen übertragen wurde.

In Florentiner Humanistenkreisen entstanden also die ersten Opern. Ursprünglich angeregt durch die Beschäftigung mit der Antike, verwirklichten die Komponisten letztendlich ganz eigene ästhetische Normen, welche sie jedoch auf antike Vorbilder zurückzuführen suchten. Die ersten Vertonungen in der neuen Gattung waren die 1598 erstmals aufgeführte *Dafne* des Florentiner Komponisten Jacopo Peri (sie ist größtenteils verloren) und dann im Jahre 1600 die Oper *L'Euridice*, die gleich von zwei Komponisten vertont wurde, von dem schon genannten Jacopo Peri und von Giulio Caccini.

Es kennzeichnet die frühen Opern, daß sie für festliche Veranstaltungen in Adelspalästen oder an Fürstenhöfen geschaffen wurden. Peris *Dafne* beispielsweise erprobten die Ausführenden zunächst im Hause des Florentiner Edelmannes Corsi, des Oberhauptes der *Camerata*, vor einem kleinen Zuhörerkreis, um sie danach für den Adel der Stadt Florenz im Karneval zu wiederholen. Peris zweite Oper ist ebenfalls eine Festmusik, und auch Monteverdis frühe

Werke *Orfeo* und *Arianna* sind für Hoffeste komponiert. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren also Vergnügungen der Hofgesellschaft wie Hochzeiten oder Karnevalsfeiern Anlässe für die Konzeption einer Oper. Das änderte sich erst mit der Eröffnung öffentlicher Opernhäuser – das erste bestand ab 1637 in Venedig. Operaufführungen fanden nun nicht mehr ausschließlich an den Höfen statt; zugleich war das Vergnügen an den musikalisch-szenischen Werken nicht mehr allein der adligen Gesellschaft vorbehalten.

Am Beginn der Oper stehen die musiktheoretischen Überlegungen der *Florentiner Camerata*. Sie werden in Peris *Euridice*, dem ersten erhaltenen Werk der neuen Gattung musikalisch umgesetzt. Dies geschieht allerdings auf eine recht »akademische« Weise, wobei im Vordergrund die regelgerechte Deklamation des Textes steht und nicht die ausdrucksvolle melodische Linie.

An Peris Komposition erkennt man die Überlegungen, die zur Schaffung des Sologesangs führten. In der Vorrede zu seiner *Euridice* beschreibt er seine Bemühungen folgendermaßen: »Weil ich sah, daß es sich [bei diesem Werk] um dramatische Dichtung handelte und man deshalb mit dem Gesang den, der spricht, nachahmen muß ..., war ich der Meinung, daß die alten Griechen und Römer eine Vertonung gebrauchten, die sich dadurch, daß sie die des gewöhnlichen Sprechens übertraf, soweit von der melodischen Führung des Singens entfernte, daß sie ein Mittelding [zwischen gewöhnlichem Sprechen und gesungener Melodie] war.«⁷ An diesem Modell der Deklamation, die ein »Mittelding« zwischen Sprechen und Singen darstellt, orientiert sich Peris Komposition. Er vertont Verszeile für Verszeile, indem er die einzelnen Verse meist durch Kadenzzen abschließt und durch Pausen voneinander trennt. Bei Monteverdi sind dagegen weder Reim noch Zeilenende für die Gliederung der musikalischen Deklamation verantwortlich, sondern in erster Linie die Sinneinschnitte der gesprochenen Rede. Schon die Zeitgenossen haben in diesem Zusammenhang auf die Überbewertung der theoretischen Dimension in Peris Oper hingewiesen.

Ganz anders verhält sich dagegen Monteverdi zu den von der Antike inspirierten Theorien der *Camerata*. Sein *Orfeo* schließt zwar

⁷ »Onde veduto, che si trattava di poesia Dramatica, e che però si doveva imitar col canto che parla ... stimai, che gli antichi Greci, e Romani ... usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana«. Zit. nach Heinz Becker (Hrsg.), *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel 1981, S. 20.

direkt an die Kompositionen der Vorgänger an, geht aber doch über ihre »gelehrten« Versuche weit hinaus, indem er die von den Cameratisten in der Theorie konzipierten neuen Ausdrucksmöglichkeiten überzeugend in die musikalische Praxis überträgt.

Auseinandergesetzt hat sich Monteverdi mit den geistigen Strömungen seiner Zeit sehr intensiv. Die Gedankenwelt der Platonischen Akademien war ihm vertraut, ja er hatte zu einigen dieser Akademien direkte Verbindungen und wurde in seiner venezianischen Zeit sogar Mitglied einer Akademie, der *Accademia dei Filomusi* in Bologna. Außerdem kannte er die Überlegungen und Diskussionen der *Florentiner Camerata*, an deren Sitzungen er allerdings niemals teilgenommen hat. Aber er scheint ein wesentliches Dokument ihrer Auseinandersetzungen mit der Antike genau studiert zu haben: den *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) von Vincenzo Galilei, dem Vater des Astronomen Galileo Galilei.

»Ich habe«, schreibt Monteverdi in einem Brief vom 2. Februar 1634, »vor 20 Jahren das Buch des Galilei dort eingesehen, wo er über die wenig bekannte Praxis der Antike berichtet. Damals war es mir angenehm, sie gesehen zu haben, weil ich in diesem Teil erfahren habe, wie die Alten ihre praktischen Zeichen im Unterschied zu unseren Zeichen anwandten, aber ich habe nicht versucht, mich ihnen weiter zu nähern und sie zu verstehen, weil ich sicher war, sie würden sich mir als äußerst geheimnisvolle Zeichen erweisen und schlimmer, weil diese antike Praxis insgesamt verlorengegangen ist. Deshalb wandte ich meine Studien in eine andere Richtung und gründete sie auf die Grundlagen der besten Philosophen, der Erforscher der Natur.«⁸ Mit Natur ist die Affektstruktur der menschlichen Natur gemeint, wie sie besonders von dem Griechen Platon thematisiert wurde. Hier setzte Monteverdi – was sein Verhältnis zur antiken griechischen Musiktheorie anbelangt – ganz deutlich andere Akzente als die *Camerata*.

Galilei und andere Mitglieder des Florentiner Kreises stützten sich bei ihren Überlegungen zur antiken Musik im wesentlichen auf

⁸ »... ho pero visto... venti anni fà il Galilei cola ove nota quella poca practica antica, mi fu caro all'hora l'haverla vista, per haver visto in questa parte come che adoperavano gli antichi gli loro segni praticali a differenza de nostri, non cercando di avanzarmi piu oltre ne lo intenderli, essendo sicuro che mi sarebbero riusciti come oscuriss: me zifere, et peggio, essendo perso, in tutto quel modo praticale antico; perloche rivoltai gli miei studi per altra via appoggandoli sopra a fondamenti de migliori filosofi scrutatori de la natura«. Brief vom 2. Februar 1634 an Giovanni Battista Doni.

zwei Bereiche: auf musiktheoretische Quellen der Antike (z.B. diesbezügliche Äußerungen bei Platon und Aristoteles) und auf ganz wenige praktische Beispiele altgriechischer Musik (z.B. auf die von Galilei veröffentlichten Hymnen des Mesomedes oder das ebenfalls bei Galilei dargestellte altgriechische Notensystem). Aber gerade diese Belege antiker Musikpraxis interessierten Monteverdi nicht.

Ihm ging es nicht um eine Wiederbelegung der antiken Musik, auch scheint er die Schriften Platons nur deshalb geschätzt zu haben, weil er aus ihnen neue Impulse für eigene theoretische Grundlegungen gewinnen konnte und die Gedanken Platons die eigenen Überlegungen gleichsam autorisierten. Daß er sich in seinen Kompositionen nicht an der antiken Musiktheorie orientierte, sondern in erster Linie musikalisch-praktisch dachte, unterschied den Praktiker von den Theoretikern der *Camerata*. Einzig aus der Anerkennung der Autorität Platons läßt sich Monteverdis Nähe zur Bewegung des zeitgenössischen Platonismus ersehen.

Die genannten **Aspekte bezeichnen** stichwortartig grundlegende ästhetische Überlegungen, die als Hintergrund für die Entstehung der Oper im allgemeinen und für Monteverdis *Orfeo* im besonderen wegweisend waren und mitgedacht werden müssen. Zum einen sind es Prinzipien, die Monteverdis Komponieren unmittelbar beeinflussten (z.B. die Affektdarstellung), zum anderen sind es Überzeugungen, durch die er sich wesentlich von der Musikanschauung seiner Zeit unterschied (beispielsweise in der Frage des Vorbildcharakters der Antike). Nicht immer lassen sich ästhetische Maximen auch in der Musik eindeutig benennen. Was die Frage der Affektdarstellung anbelangt, so belegen Monteverdis Aussagen, daß er diesen Grundsatz in seiner Komposition mustergültig verwirklicht sah. Seine realistisch auf den Menschen gerichtete Dramatik hat sich bereits weit von den ersten Opernversuchen der *Florentiner Camerata* entfernt.

II. L'ORFEO

Anhand ausgewählter Beispiele aus dem *Orfeo* soll deutlich gemacht werden, wie Monteverdi seine ästhetischen Überlegungen in seiner Komposition verwirklicht, und wie er Affektdarstellung und Dramatik zu einem in sich geschlossenen Werk verbindet. Da-

bei wird auch sichtbar werden, worin sich der *Orfeo* von den Opernkompositionen der Vorgänger unterscheidet, und in welchem Maße er über sie hinausweist.⁹

Monteverdis Komposition übersetzt den Verlauf der Handlung in Musik, indem sie die musikalische Gestaltung – sowohl die der Einzelstücke als auch die des Gesamtverlaufs – ganz in den Dienst der dramatischen Aussage stellt. Musik und Handlung verbinden sich so zu einem einheitlichen Ganzen. Seiner Forderung entsprechend, daß die Rede Herrin des Tonsatzes sein müsse und nicht seine Dienerin, läßt sich Monteverdi bei der Vertonung von der Nachahmung einer Rede leiten, welche die Leidenschaften artikuliert. Und wie die Darstellung eines Affektes nur vor dem Hintergrund des dramatischen Zusammenhangs sinnfällig und deutlich werden kann, so ist auch die musikalische Darstellung der Affekte in den szenisch-dramatischen Kontext eingebunden. Monteverdi reiht seine Stücke nicht unverbunden aneinander, sondern faßt sie – der Handlung entsprechend – in szenischen Einheiten zusammen. Der *Orfeo* ist szenisch konzipierte Musik, auch wenn er – wie das wohl bei der ersten Aufführung 1607 in Mantua der Fall war – letztendlich gar nicht szenisch dargeboten wurde. Die enge Verbindung von Handlung und Musik dokumentiert sich in einer Komposition, in der das klingende Ergebnis ganz der Hervorhebung szenischer Höhe- und Wendepunkte und damit der dramatischen Ausarbeitung des dargestellten Geschehens dient. Wie nun der szenische Verlauf auf verschiedenen Ebenen die musikalische Gestaltung formt, das läßt sich an folgenden fünf Punkten exemplarisch zeigen:

1. Zum Aufbau

Einzelne Szenen oder ganze Akte sind formal in sich geschlossen. Ein Beispiel dafür ist der erste Akt mit seinem um Orfeos Gesang gruppierten symmetrischen Aufbau: Vor Orfeos Gesang (*»Rosa del ciel«*) das Rezitativ des Pastore, der ihn auffordert, ein frohes Lied zu singen; nach Orfeos Gesang das Rezitativ der Euridice. Jeweils umschließend der als »Balletto« bezeichnete Chor *»Lasciate i monti«* mit zugehörigem Ritornell. Zuvor und danach der Chor *»Vieni Imeneo«*, jeweils umschlossen vom Rezitativ des Pastore. Ein anderes Beispiel für formale Geschlossenheit ist der 3. Akt, bei dem durch die Wiederholung zweier Instrumental-

⁹ Die folgenden analytischen Bemerkungen fußen auf Arbeiten von Silke Leopold (vgl. die beigelegten Literaturhinweise).

stücke ein zweifacher Rahmen gebildet wird. Der Akt wird durch die zweimal erklingende *Sinfonia* geschlossen. Der vor der Wiederholung des Instrumentalstücks kommentierend eingeschobene Chor verstärkt diese Wirkung.

2. Zur Instrumentierung

Die szenische Gliederung wird auch durch eine Instrumentierung verdeutlicht, bei der Hirtenwelt und Unterwelt durch jeweils unterschiedliche Instrumente repräsentiert werden.

3. Die Instrumentalsätze

Sie bilden den Rahmen für die Hirtenwelt (in den *Ritornelli*) und die Unterwelt (in den *Sinfonie*).

4. Die Kernstücke

Silke Leopold hat darauf hingewiesen, daß die einzelnen Akte jeweils auf ein »musikalisches Kernstück« hin ausgerichtet sind. Diese zentralen Stücke sind zugleich auch Gesänge Orfeos; daran zeigt sich, wie bewußt Orfeo als Hauptperson ins Zentrum des musikalischen Geschehens gerückt wird.

5. Musikalische Formen

Ostinate Formen, die ursprünglich aus dem Bereich der Tanzmusik kommen, können die Freude des Hirtenlebens repräsentieren, dramatische Rezitative dagegen die an die Sphäre der Unterwelt gekoppelte Darstellung von Schmerz und Klage. Nun zu den fünf Punkten im einzelnen.

1. Zum Aufbau

Die Handlung des Stücks spielt in zwei »Welten«: in der Hirtenwelt Arkadiens und in der Unterwelt. Arkadien wird in den Akten 1, 2 und 5 dargestellt, die Unterwelt in den mittleren Akten 3 und 4.¹⁰ Nach dem fünfstrophigen Prolog der Musica, der den Rahmen für das folgende dramatische Geschehen bildet, folgt im ersten Akt die bereits genannte erste große Szene: die Darstellung der arkadischen Lebensfreude, die in Orfeos Gesang an die Sonne ihren Höhepunkt findet.

¹⁰ Vgl. den Überblick, S. 60 f.

CLAUDIO MONTEVERDI: L'ORFEO. FAVOLA IN MUSICA

Toccata

PROLOG

Ritornello 1
 Musica: *Dal mio permesso*
 Ritornello 1*
 Musica: *Io la musica*
 Ritornello 1*
 Musica: *Io su cetera*
 Ritornello 1*
 Musica: *Quinci à dirvi*
 Ritornello 1*
 Musica: *Hor mentre*
 Ritornello 1

1. AKT

Rezitativ Pastore
 Chor: *Vieni Imeneo*
 Rezitativ Ninfa
 Chor: *Lasciate i monti*
 Ritornello 2
 Rezitativ Pastore
Orfeo: *Rosa del ciel*
 Rezitativ Euridice
 Chor: *Lasciate i monti*
 Ritornello 2
 Chor: *Vieni Imeneo*
 Rezitativ Pastore
 Ritornello 3
 Chor (Duett der Hirten)
 Ritornello 3
 Chor (Terzett)
 Ritornello 3
 Chor (Duett der Hirten)
 Chor: *Ecco Orfeo*
 Sinfonia 1

2. AKT

Orfeo: *Ecco pur*
 Ritornello 4
 Hirte
 Ritornello 4
 Hirte
 Ritornello 5
 Zwei Hirten
 Ritornello 5
 Zwei Hirten
 Ritornello 6
 Zwei Hirten
 Ritornello 6
 Chor
 Ritornello 7
Orfeo: *Vi ricorda*
 Ritornello 7
Orfeo: *Dite all'hor*
 Ritornello 7
Orfeo: *Vissi già*
 Ritornello 7
Orfeo: *Sol per te*
 :
 Messaggiera:
Ahi caso acerbo
 :
 Hirte: *Ahi caso acerbo*
 :
 Orfeo: *Tu se' morta*
 Chor: *Ahi caso acerbo*
 :
 Sinfonia 2
 :
 Chor: *Ahi caso acerbo*
 :
 Chor: *Ahi caso acerbo*
 Ritornello 1
 Sinfonia 3

- AUFBAU DER FÜNF AKTE

3. AKT

Orfeo: *Scorto da te*
 :
 Caronte: *O tu ch'innanzi*
 Sinfonia 4
Orfeo: *Possente spirto*
 :
 Caronte: *Ben mi lusinga*
 Orfeo: *Ahi sventurato*
 Sinfonia 4
 Orfeo: *Ei dorme*
 Sinfonia 3
 Chor: *Nulla impresa*
 Sinfonia 3

4. AKT

Proserpina: *Signor quel*
 Plutone: *Benchè severo*
 :
 Chor der Geister: *Pietade*
 Ritornello 11
Orfeo: *Qual honor*
 Ritornello 11
 Orfeo: *Luogo havrai*
 Ritornello 11
 Orfeo: *Io per te*
 :
 Sinfonia 5
 Chor der Geister: *È la virtute*
 Sinfonia 5
 Ritornello 1

5. AKT

Orfeo: *Questi i campi*
 :
 Sinfonia 4
 Apollo: *Perch'a lo sdegno*
 Orfeo: *Padre cortese*
 Apollo: *Troppo*
 Orfeo: *Si non vedrò*
 :
 Ritornello 12
 Chor: *Vanne Orfeo*
 Moresca

Im zweiten Akt steigert sich diese Lebensfreude noch. Musikalisch wird die Steigerung durch eine Aneinanderreihung von Strophengesängen und Instrumentalzwischenspielen ausgedrückt, bei der die Zahl der Strophen, die der am Gesang beteiligten Personen und die Besetzung der Instrumente kontinuierlich zunehmen und zwar folgendermaßen: Zunächst komponiert Monteverdi ein dreistimmiges Ritornell im Wechsel mit zwei Strophen des Hirten, danach wiederum ein dreistimmiges Ritornell im Wechsel mit einem Duett der Hirten, an dritter Stelle ein Ritornell im Wechsel mit einem Duett der Hirten und dem Chor. Den Höhepunkt dieser Steigerungsform bildet ein fünfstimmiges Ritornell im Wechsel mit den vier Strophen von Orfeos Tanzlied. Auch die Instrumentalbesetzung der *Ritornelli* steht im Dienste dieser Steigerung und wird zu Orfeos Gesang hin größer. Es folgt darauf die jähe dramatische Wendung, die durch den Bericht der Botin eingeleitet wird. Das am Schluß des zweiten Aktes stehende Ritornell wiederholt das Prologritornell und exponiert noch einmal die arkadische Sphäre, die in den beiden nun folgenden Akten verlassen wird.

Der dritte Akt ist auf die große Bittszene Orfeos vor dem Unterweltsfährmann Caronte ausgerichtet. Einen deutlichen Abschluß setzen die Wiederholung der Sinfonia 3 und der dazwischen eingeschobene Geisterchor am Ende des Aktes. Auch der vierte Akt, in dem Orfeo seine Euridice zum zweiten Male und damit endgültig verliert, weil er sich auf dem Weg in die Oberwelt nach ihr umwendet, wird mit der Folge Sinfonia-Chor-Sinfonia deutlich geschlossen. Das sich anschließende Ritornell 1 stellt die Verbindung zum Prolog und zum Schluß des zweiten Aktes her.

Die arkadische Szene wird hier nochmals exponiert. Auch der fünfte Akt wird – wie zuvor die Akte 3 und 4 – durch zwei Instrumentalstücke mit eingeschobenem Chorstück abgeschlossen.

Mit dem durch die beiden Sphären vorgegebenen Rahmen ist die Darstellung bestimmter Affekte verbunden: die Darstellung der Freude in den arkadischen Gesangsszenen, die Darstellung der Trauer, der Klage und der Bitte in den Szenen der Unterwelt. Die Grenzen verwischen sich, weil die Trauer auch in Arkadien Einzug hält, als Orfeo vom tragischen Tod seiner Euridice erfährt und als er, nachdem er sie ein zweites Mal und damit endgültig verloren hat, in Thrakien einsam und verlassen dem Echo sein Leid klagt. Überschwengliche Lebensfreude also auf der einen Seite, Trauer und Schmerz auf der anderen.

Musikalisch wird der Affekt der Freude durch eine freudig erregte Deklamation, durch Dreiklangsintervallik, liedhafte Melodik, aufsteigende melodische Linien, tänzerischen Rhythmus und schnelles Tempo ausgedrückt. Ein Beispiel dafür ist Orfeos Lied aus dem zweiten Akt »*Vi ricorda o bosch'ombrosi*«. Der Affekt der Traurigkeit und des Schmerzes wird dagegen durch eine gedehnte Deklamation, durch Chromatik, absteigende melodische Linien oder durch Seufzerpausen nachgeahmt, wie beispielsweise in der Klage um die tote Euridice, »*Tu se'morta mia vita*«. Die Gegenüberstellung der beiden Affektcharaktere Freude und Schmerz bewirkt – nach Ansicht der damaligen Ästhetik – die Seelenbewegungen des Zuhörers. Denn – so Monteverdi – »es sind die Gegensätze, die unser Gemüt heftig bewegen«.

2. Zur Instrumentierung

Auch durch die Instrumentierung werden die beiden Sphären deutlich hörbar voneinander getrennt. Für die Hirtenwelt schreibt Monteverdi in erster Linie Saiteninstrumente (Viola da braccio, Chitarrone und Cembalo) vor, für die Unterwelt dagegen dunkle Blasinstrumente (Posaunen und Zinken) und das schnarrende Regal.¹¹

3. Die Instrumentalsätze

Zwischen den generalbaßbegleiteten Gesangsstücken sind kleine, selbständige Instrumentalsätze eingefügt, die *Ritornelli* und die *Sinfonie*. Auch dies ist in Monteverdis *Orfeo* gegenüber den Wer-

¹¹ In der Ausgabe des *Orfeo* von 1609 steht am Ende des zweiten Aktes der Hinweis: »Qui entrano li Tromb[oni], Corn[etti] & Regali, & taciono le Viole da braccio, & Organi di legno Clavacem[bani], & si muta la Sena«. Am Ende des vierten Aktes wird folgende Veränderung der Instrumentierung angezeigt: »Tacciono li Cornetti, Tromboni & Regali, & entrano a sonare il presente Ritornello, le viole da braccio, Organi, Clavicembani, contrabasso, & Arpe, & Chitaroni, & Ceteroni, & si muta la Sena«.

Daß Monteverdi allerdings auch in den Akten 3 und 4 an verschiedenen Stellen die Viole da braccio verlangt, hat die Monteverdi-Forschung immer wieder beschäftigt. Diese Fragestellung soll hier ausgeklammert bleiben. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf Silke Leopold, *Lyra Orphei*, in: *Claudio Monteverdi*, Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 337–345.

ken Peris und Caccinis neu. Die Opernkompositionen von Peri und Caccini bestehen zum größten Teil aus durchgängiger rezitativischer Deklamation. Erst im *Orfeo* finden sich erstmals selbständige Instrumentalsätze, hauptsächlich zur Kennzeichnung der beiden Schauplätze, an denen die Handlung spielt. Monteverdi selbst hat hier begrifflich zwischen *Ritornello* und *Sinfonia* getrennt, eine Unterscheidung, die er später aufgegeben hat und die auch bei anderen Komponisten nicht üblich war.

Die zum Teil mehrfach wiederkehrenden *Ritornelli* bilden den szenischen Rahmen, die »Kulisse« für die Hirtenszenen und die arkadische Lebensfreude. Es sind kurze Instrumentalsätze, die eine Szene eröffnen und schließen oder in gliedernder Funktion zwischen Gesangsstücke eingeschoben sind. Sie zeichnen sich durch lebendige, kleingliedrige Rhythmik aus und sind häufig über ostinaten Baßmotiven aufgebaut.

In den Unterweltsszenen verstummt dieser leichte, tänzerische Ton. Die *Sinfonie* weisen einen eher feierlichen Charakter auf, unter anderem bedingt durch größere rhythmische Werte und vollstimmige Besetzung. Teilweise werden sie ebenfalls wiederholt. So bildet beispielsweise eine *Sinfonia* den szenischen Rahmen für den dritten Akt (*Sinfonia* 3), eine andere eröffnet und schließt Orfeos Bittszene vor Caronte (*Sinfonia* 4). Ähnlich wie die *Ritornelli* haben also auch die *Sinfonie* in erster Linie szenische Funktion und bilden gleichsam eine klingende »Kulisse«.

4. Die Kernstücke

Bereits der Aufbau des ersten Aktes hatte ganz deutlich Orfeo als die Zentralgestalt der Oper exponiert. Daß von Anfang an Orfeo im Zentrum des musikalischen Geschehens steht, entspricht Monteverdis Konzeption musikalischer Dramatik, die den Menschen und seine Affekte darstellen will. So sind es auch in den folgenden Akten die Gesänge des Orfeo, die an dramatischen Höhepunkten des Geschehens stehen. Die Kernszenen des Werks sind »Orfeo-Szenen«. Im ersten Akt ist es der bereits genannte Gesang »*Rosa del ciel*«, der durch den symmetrischen Aufbau der ersten Akthälfte betont wird. Im zweiten Akt führen die Gesänge der Hirten steigernd auf Orfeos Lied »*Vi ricorda*« hin. Nach dem Bericht der Unglücksbotin ist es die Klage »*Tu se' morta*«, die sich durch ihre ausdrucksvolle musika-

sche Gestaltung von den Rezitativen der Hirten und den Chorszenen abhebt. Der dritte Akt stellt insofern einen Höhepunkt dar, als er das zentrale Stück der ganzen Oper enthält, Orfeos Bitte vor Caronte. Sie bildet die Mitte des dritten Akts und zugleich die Mitte des ganzen Werks. Ihre herausragende Stellung wird durch eine höchst kunstvolle Vertonung und den ebenfalls symmetrischen Aufbau des Akts hervorgehoben. Im vierten Akt ist das Kernstück Orfeos Leierlied »*Qual honor di te fia degno*«, an das sich unmittelbar die Wendung des Geschehens und der endgültige Verlust Euridices anschließen. Auch im fünften Akt folgt auf die zentrale Szene, Orfeos einsame Klage auf den Feldern Thrakiens, ein neuerlicher dramatischer Wendepunkt, wenn Apollo auftritt, um seinen Sohn zu trösten.

Deutlich zeichnet sich die Tendenz ab, dramatische Höhepunkte auch musikalisch in herausragender Weise zu kennzeichnen. Die Bildung musikalischer Kernszenen veranschaulicht so ein weiteres Mal die enge Verbindung von dramatischer Handlung und musikalischer Darstellung.

5. Die Musikalischen Formen

Abschließend noch einige Bemerkungen zu drei »Kernstücken« aus dem *Orfeo*, die durch ihre Form und durch ihre musikalische Gestaltung in besonderer Weise ausgezeichnet sind. Zunächst die beiden Gesänge aus dem zweiten Akt: Orfeos Strophenglied »*Vi ricorda*« und seine Klage »*Tu se' morta*«. Im ersteren besingt er – wie bereits erwähnt – seine Freude darüber, daß sich die früheren Klagen in Jubel verwandelt haben, nachdem er nun mit Euridice vereint ist. Es folgt der Botenbericht, der von dem schrecklichen Geschehen kündigt. Daran schließt sich seine Klage an. Die affektive Grundstimmung, durch die sich die beiden Stücke voneinander unterscheiden, bestimmt auch ihre musikalische Form. »*Vi ricorda*« ist ein Strophenglied über einem gleichbleibenden Baß, in tänzerischem Wechselrhythmus und rascher Dreiermensur. Den vier Strophen geht jeweils ein und dasselbe Ritornell voraus, rhythmisiert wie die Gesangstrophe. In der vierzeiligen Liedstrophe sind die rhythmischen Werte der Singstimme, in der Partitur eine regelmäßige Folge von Semiminimen und Fusen, aus dem Metrum der zugrundeliegenden Verse abgeleitet. Für die erste Strophe sieht das folgendermaßen aus:

1. Vers	Metrum Rhythmus	<i>Vi ricorda o bosch' ombrosi</i> ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
2. Vers	Metrum Rhythmus	<i>De miei lung'h' aspri tormenti</i> ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
3. Vers	Metrum Rhythmus	<i>Quando i sassi ai miei lamenti</i> ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
4. Vers	Metrum Rhythmus	<i>Rispondean fatti pietosi</i> ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
	Metrum Rhythmus	<i>Vi ricorda o boschiombrosi</i> ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
	Grundschemata	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Bei allen weiteren Strophen entwickelt Monteverdi auf dieselbe Weise aus dem Versmetrum den Rhythmus der Vertonung:

1. Strophe	[Ritornello Orfeo	<i>Vi ricorda o bosch' ombrosi</i>
2. Strophe	[Ritornello Orfeo	<i>Dite all'hor non vi sembrai</i>
3. Strophe	[Ritornello Orfeo	<i>Vissi già mesto e dolente</i>
4. Strophe	[Ritornello Orfeo	<i>Sol per te bella Euridice</i>

Ein regelmäßiger Aufbau, bestehend aus einer dreimaligen Wiederholung von Ritornell und Einzelstrophe, fehlende Ausdeutung einzelner Textworte und dafür eine gleichsam mechanische Übertragung des Versmetrums auf die rhythmische Gestaltung der Verszeile bestimmen dieses Lied. Seine innermusikalischen Besonderheiten verweisen auf eine inhaltliche Ebene, indem sie die Vorstellung von Tanz und überschäumender Lebensfreude suggerieren.

Zur Strophenform des Tanzliedes kontrastiert aufs schärfste das Rezitativ der Orfeo-Klage. Die Wahl der musikalischen Form ist bestimmt von der Ästhetik des Kontrasts, die Monteverdi immer wieder als für seine Kompositionen wegweisend geschildert hat. Daß wir uns bei der Klage an einem dramaturgisch wichtigen Punkt befinden, macht unter anderem auch die Instrumentierungsangabe Monteverdis deutlich. Denn die genaue Besetzung schreibt er in der Partitur dieser Oper nur sehr selten vor. Wenn er es tut, dann wohlüberlegt und an für Handlung und Affektausdruck bedeutsamen Stellen. Bei diesem Rezitativ, bei dem die Wiedergabe des klagenden Gestus die Vertonung leitet, schreibt er als Besetzung vor: Orgelpositiv und Chitarone.¹² Das Orgelpositiv dient hier ebenso der Darstellung des Textaffekts wie die Gestaltung der Singstimme mit ihren musikalisch-rhetorischen Figuren: dazu gehören die Betonung sinntragender Worte, die Wortwiederholungen, die verminderten Intervalle, Pausen, die Chromatik und die sequenzierenden Bildungen.

Über einem ausgehaltenen (»unbewegten«) Generalbaßton setzt die Singstimme ein, wobei das Wort »tu« vom Folgenden abgehoben und durch die anschließende Achtelpause deutlich betont wird.

ORFEO.

Vn organo di legno & un Chitarone.

Tu se' morta se' morta mia vi ta ed io respi

ro Tu se' da me partita se' da me partita Per mai più.

Der klagende Gestus wird außerdem durch den verminderten Quartschritt abwärts, den chromatischen, »schmerzlichen« Halbtonschritt aufwärts zu »morta« und die anschließende Pause (das Verstummen) dargestellt. Eine Stufe höher werden die beiden Wörter »se' morta« wiederholt und fortgeführt. Parallel zum 1. Vers wird auch

¹² »Vn organo di legno & un Chitarone«.

beim 2. Vers »Tu se' da me partita« das »tu« hervorgehoben, diesmal durch den kleinen Sextschritt abwärts. Noch ein Blick auf den Schluß dieser Klage: auch hier finden sich der schmerzliche Halbtonschritt und das Nachzeichnen des Textinhaltes: Abstieg zum d bei »terra«, Aufstieg zu c¹ bei »cielo«, nochmaliger Aufstieg zu d¹ bei »sole« und Schließen auf d.



Die beiden Stücke heben sich durch ihre Form (Strophenlied einerseits, Rezitativ andererseits) und durch die Art und Weise, wie sich in ihnen Sprache und Musik verbinden, deutlich voneinander ab. Denn im Strophenlied wird diese Verknüpfung auf einer rhythmisch-metrischen Ebene, im Rezitativ dagegen auf einer den Textafekt abbildenden Ebene greifbar.

Ostinate Formen dienen hier dem Ausdruck freudiger Affekte, dramatische Rezitative dagegen dem Ausdruck trauriger Affekte. Daß Tanz- und Gesangsmusik über Baßmodellen improvisiert wurde, hat eine lange Tradition und findet sich bereits in vielen Kompositionen des 16. Jahrhunderts.¹⁵ Das eigentlich Neue geschieht jedoch in den Abschnitten, in denen schmerzliche Affekte ausgedrückt werden. Und so haben die Komponisten dieser Zeit immer wieder an traurigen Affekten die Wirkungen der Musik erprobt. Zumeist sind es *Lamenti* (Klagegesänge), die wegen ihrer bewegenden Kraft gerühmt werden. Wenn Monteverdi von seinem *Orfeo* behauptet, hier sei ihm in vorbildlicher Weise die musikalische Darstellung menschlicher Leidenschaften gelungen, so mag er dabei in erster Linie an die Bitte aus dem dritten Akt gedacht haben. Hier be-

¹⁵ Vgl. Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 131ff.

weg die Musik nicht nur die Zuhörer und Zuschauer, sondern ihre geradezu magische Kraft wird auch in die Bühnenhandlung integriert, indem Orfeo mit Gesang und Leierspiel die Unterirdischen bezwingt. Welche musikalischen Mittel verhelfen nun dem göttlichen Sänger zum Erfolg?

In Orfeos Bitte verbinden sich zwei Gestaltungsmomente, die im zweiten Akt der Darstellung kontrastierender Affekte dienen: die ostinate Strophenform und das dramatische Rezitativ. Hier wird die Darstellung der klagenden Bitte in den festen Rahmen einer ostinaten Strophenform gestellt. Die hochexpressive Gestaltung ist so in einem strengen Formverlauf »aufgehoben«. Außerdem kommt ein drittes Moment steigernd hinzu: der Singstimme werden konzertierende Instrumente beigegeben. Denn den aus sechs Terzinen bestehenden Gesang schmückt Monteverdi aus wie kein zweites Stück in dieser Oper, indem er zur hochvirtuosen Singstimme Begleitinstrumente und gliedernde Ritornelli komponiert. Der Vertonung der sechs Strophen liegt dabei ein strenger Formplan zugrunde, der auf kunstvollste Weise variiert wird.

6. Preghiera-Szene

Die Form ist durch die Strophengliederung vorgegeben. Sie findet sich in der Instrumentierung wieder, indem den einzelnen Strophen bestimmte Instrumente zugeordnet werden:

Sinfonia		Instrumente	Baßmodell
Orfeo			
1. Strophe			
	<i>Possente spirito * e formidabil nume *</i>	2 Violini	ostinater Baß
	<i>Senza cui far passaggio à l'altra riva *</i>	(Echo)	
	<i>Alma da corpo sciolta in van presume.</i>		
	Ritornell	(Terzparallelen)	ostinater Baß
2. Strophe			
	<i>Non viv' io nò * che poi di vita e priva *</i>	2 Cornetti	ostinater Baß
	<i>Mia cara sposa il cor non è più meco *</i>	(Echo)	
	<i>E senza cor com'esser può ch'io viva?</i>		
	Ritornell	(Terzparallelen)	ostinater Baß
3. Strophe			
	<i>A lei volt'hò il camin * per l'aer cieco *</i>	Arpa doppia	ostinater Baß
	<i>A l'inferno non già ch'ovunque stassi *</i>		
	<i>Tanta bellezza il paradiso ha seco.</i>		

- | Ritornell | ostinater Baß |
|---|---|
| 4. Strophe
<i>Orfeo son io * che d'Euridice i passi *
Seguo per queste tenebrose arene,
Ove già mai per huom mortal non vassi.</i> | 2 Violini ostinater Baß
Basso da braccio
(dreistimmiger Satz) |
| 5. Strophe
<i>O de le luci mie luci serene
S'un vostro sguardo può tornarmi in vita
Ahi chi niega il conforto a la mie pene?</i> | --- kein ostinater Baß |
| 6. Strophe
<i>Sol tu nobile Dio puoi darmi aita
Ne temer dei che sopr'un aurea cetra
Sol di corde soavi armo le dita
Contra cui rigid' alma invan s'impetra.</i> | 3 Viole da braccio ostinater Baß
Contrabasso de Viola
(akkordische Begleitung) |
| Caronte Rezitativ
<i>Ben mi lusinga...</i> | |
| Orfeo Rezitativ
<i>Ahi sventurato amante...</i> | |
| Sinfonia | |
| * = Zwischenspiel | |

Die instrumentalen Zwischenspiele betonen ebenfalls diesen Formplan. In den ersten vier Strophen sind die einzelnen Verse durch Zwischenspiele untergliedert, auf die ersten drei Strophen folgen *Ritornelli*. Von der fünften Strophe abgesehen, sind alle Strophen über einem ostinaten Baß komponiert, der mehr oder weniger streng beibehalten wird. Ebenso liegt den *Ritornelli*, welche die ersten drei Strophen abschließen, ein ostinates Baßmodell zugrunde. Die virtuose Führung der Singstimme in den Strophen eins bis vier wird in den beiden letzten Strophen durch eine großenteils syllabische Vertonung zurückgenommen. Zugleich wird die Instrumentalbegleitung in der sechsten Strophe auf einen akkordischen Satz reduziert, die Besetzung der Instrumente jedoch vergrößert. Im Hintergrund dieses Strophengesangs steht ein strenger Formplan (gekennzeichnet durch das ostinate Baßmodell und die feste Gliederung durch *Ritornelli* und Zwischenspiele), der jedoch durch das Prinzip der »*variazione*« kunstvoll abgewandelt wird.

Mit »*variazione*« ist ein weiterer Leitbegriff in Monteverdis Ästhetik genannt. Auch er zeigt, welche wichtige Stellung dem Zuhörer in Monteverdis ästhetischer Konzeption zukommt, wenn der Komponist sich von Maximen leiten läßt, die den Forderungen des Zuhörers nach Abwechslung und Veränderung entsprechen.

Das auf die Strophenkomposition »*Possente spirito*« folgende Rezitativ Orfeos, ein Musterbeispiel für monodischen Gesang, steigert den dramatischen Ausdruck noch. Mit seinen geradezu atemlosen Tonwiederholungen, den kurzen rhythmischen Werten (Fusen und Semifusen), drängenden Sequenzen und chromatischen Schritten ahmt es musikalisch den flehenden Gestus von Orfeos Worten nach. An eine schrittweise im Umfang einer Dezime absteigende Linie fügt sich ein Schlußabschnitt an, der sequenzierend chromatisch aufwärts geführt wird: dreimal wird die Bitte »*rendetemi il mio ben*« geradezu insistierend deklamiert.

ORFEO

Ahi sventurato amante Sperar dun quenon lice Ch'odà mie prie ghi cittaadin d'Auemo

Onde qual ombra errate D'infe polto cad. airo e infelice Priuo farò del Cie loe de l'Infer-

no Così vol empia forte Ch'in quell'orror di morte Da te cor mio lontano Chiami mio

nome inuano E pregando e pian gendo iomi consù mi Rendetemi il mio ben Rendetemi il mio

ben Ren detemi il mio ben Tarta rei Numi.

Abschließend erklingt wiederum die *Sinfonia*, die Orfeos Gesang auch eröffnet hatte. Damit wird an der Stelle, an der Caronte von der Macht der Musik bezwungen wird und ihm die Augen zufallen, eine szenische Zäsur gesetzt, zugleich aber auch der Bogen zum Beginn des Gesangs geschlagen und die Szene geschlossen.

Die Analyse der *Preghiera*-Szene macht deutlich, wie die Affektdarstellung an dieser zentralen Stelle des Werks in den strengen Formverlauf einer ostinaten Strophenform eingebunden ist. Dem Affektausdruck wird das Regulativ einer festen Form beigegeben. Ein weiteres Formungsprinzip zeigt sich in Monteverdis Bestreben, musikalische Szenen zu bilden. Hier wird die dramatische Einheit der Bittszene durch die umrahmende *Sinfonia* in sich geschlossen.

III. ÄSTHETISCHE ASPEKTE

Stellt man abschließend die Frage, wie Monteverdis Ästhetik im *Orfeo* greifbar wird, so läßt sich eine mögliche Antwort in fünf Punkten zusammenfassen:

1. Der zentralen Forderung seiner Ästhetik nach Darstellung menschlicher Affekte entspricht die im Mittelpunkt der Oper stehende Darstellung des freudigen, leidenden und klagenden Orfeo. Der damit unmittelbar verbundenen Forderung, die Musik müsse zugleich auch die Zuhörer bewegen, kommt bereits das Sujet entgegen, bei dem diese Wirkung zum Grundmotiv der Opernhandlung wird.

2. Die musikalische Darstellung der Affekte geht von gesprochener Sprache, mithin von der Rede aus, die in einem szenischen Kontext steht. Die enge Verbindung von Handlung und Musik dokumentiert sich im *Orfeo* in den dramatischen Einheiten der Vertonung. Da die Oper die Affekte Orfeos darstellen will, sind die Kernstücke der Szenen zugleich auch Gesänge Orfeos.

3. Monteverdi arbeitet mit dem ästhetischen Prinzip der Kontrastierung; dem kommen bereits die beiden vorgegebenen Schauplätze und die mit ihnen verbundenen Grundaffekte entgegen.

4. Monteverdi hat sein Komponieren nie als radikale Abkehr vom Kompositionsstil seiner Vorgänger betrachtet. Altes und Neues ist in seinen Werken verknüpft, und so sind auch im *Orfeo* die »alte« Strophenform und die »neue« Monodie miteinander verbunden.

5. Monteverdi hat sich zeit seines Lebens in erster Linie mit Fragen der Musikpraxis auseinandergesetzt, und wenn er Platon zur Autorität seines Denkens machte, dann geschah dies nicht aus Interesse an der antiken Musikgeschichte, sondern lediglich um Impulse für das eigene kompositorische Schaffen zu gewinnen. Monteverdi ist der Praktiker, der sich von den akademischen Tüfteleien der *Camerata* freigemacht und die Forderungen der Florentiner Theoretiker zuerst in seinem *Orfeo* in angemessener Weise eingelöst hat. Dazu verhelfen ihm zwei in diesem Werk überzeugend verwirklichte Maximen: Erstens eine musikalische Darstellung der Affekte, wie sie vor ihm keinem gelang, und zweitens ein szenisch-dramatisches Denken, das den musikalischen Ausdruck in einen festen formalen Rahmen stellt.

LITERATURHINWEISE

Faksimilie-Nachdruck:

CLAUDIO MONTEVERDI, *L'Orfeo*, Venedig 1609, Faksimilie-Nachdruck hrsg. von Piero Mioli, Florenz 1993 (Studio per edizioni scelte).

PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Turin 1985.

LUDWIG FINSCHER (Hrsg.), *Claudio Monteverdi*. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, Laaber 1986 (darin verschiedene Beiträge zu *L'Orfeo*).

SILKE LEOPOLD, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, ²1993.

DIES., *Claudio Monteverdi: L'Orfeo*, in: Siegmund Helms, Helmuth Hopf (Hrsg.), *Werkanalyse in Beispielen*, Regensburg 1986, S. 9–22.

WOLFGANG OSTHOFF, ART. *Claudio Monteverdi*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 4, München und Zürich 1991, S. 241–259 (hier weitere Literaturhinweise).

JOHN WHENHAM (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Orfeo*, = Cambridge opera handbooks, Cambridge 1986, ²1991.