
KLEINE BEITRÄGE

Ottavio Durante und seine „Arie Devote“ (1608). Eine Korrektur

von Wilhelm Matejka, Wien

1. Zur Biographie Ottavio Durantes

Wo in der Literatur die Biographie Ottavio Durantes erwähnt wird, finden sich im wesentlichen die folgenden spärlichen Angaben: der Komponist der *Arie devote* sei aus Rom gebürtig und habe um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert als Kapellmeister in Viterbo gelebt. Diese Version findet sich erstmals bei Fétis^B; Eitner^Q hat sie übernommen und vor ihm viele andere. So dürftig diese Nachricht vom Leben Durantes ist, so falsch ist sie auch. Die richtigen Sachverhalte finden sich zwar bei Walther^L knapp angedeutet, für das jüngere Schrifttum der Musikhistorie sind sie jedoch seit Fétis^B verschüttet.

Ottavio Durante war kein Berufsmusiker. Der Sohn des Leibarztes Papst Sixtus' V. Castor Durante war „*humanis et divinis disciplinis expolitus, lepidissime, praestantique ingenio elaboravit volumina, quibus utilem praesentibus futurisque notum se reddidit* . . .“¹. Die Titel der Bücher, auf die Mandosio hier anspielt, lauten: *Combattimento dell'uomo con gli inimici dell'umana natura*; *Remidij per la infermita del corpo umano* und *Il Principe Virtuoso*, dessen strikte Bindung an die katholische Dogmatik Mandosio besonders erwähnt.

Außerdem wissen wir von Mandosio, daß Ottavio Durante in Bagnai, unweit von Viterbo, eine Villa besaß, in die er sich nach einem Jagdunfall zurückzog und wo er sich ganz den Geisteswissenschaften und der Theologie widmete. (Vielleicht kommt daher die Falschmeldung in die Literatur, er sei Kapellmeister in Viterbo gewesen, womit seine soziale Stellung völlig verzerrt wird.) Sicher ist es kein Zufall, daß auch Alessandro Kardinal Montalto, der Widmungsträger der *Arie devote*, die 1608 in Rom bei Simone Verovio erschienen, in Bagnai eine Villa besaß. Vater und Sohn Durante waren der Casa Peretti-Montalto eng verbunden. Castor Durante wurde, wie schon erwähnt, von Felice Kardinal Montalto, als dieser 1585 als Sixtus V. den Stuhl Petri bestieg, zu seinem Leibarzt ernannt. Er besaß als Botaniker einen ausgezeichneten Ruf und bewies Vielseitigkeit durch die Übersetzung von vier Gesängen der *Áneis* des Vergil und theologische Bildung in seinem Buch *Il parto della Vergine*.

Ottavio Durante, der Sohn eines Gelehrten und einer römischen Adligen, war ebenfalls ein Mann der Wissenschaft, und zwar in jenem universellen Sinn, der noch nicht durch Spezialisierung zerklüftet ist. So gesehen stellt das musikalische Werk eigentlich eine Ausnahme in der Lebensarbeit Ottavio Durantes dar. Jedenfalls haben wir uns von der Vorstellung des Komponisten der *Arie devote* als eines Berufsmusikers zu verabschieden. Ottavio Durante war ein „*dotto dilettante*“, ein auf dem Gebiet der Wissenschaft universell gebildeter und vielseitig tätiger Mann, der zeit seines Lebens an Alessandro Kardinal Montalto eng gebunden war. Alessandro Kardinal Montalto war von 1590 bis zu seinem Tod 1623 eine wichtige Figur auf der politischen Bühne Roms und der römischen Kirche. Die Kirche hatte zu dieser Zeit einen doppelten

1 Prospero Mandosio, *Bibliotheca Romana, seu Romanorum scriptorum centuriae* . . ., Rom 1682, Bd. 2, cent. 7, num. 83, S. 135.

Abwehrkampf zu führen: einmal mußte sie sich gegen den Hegemonieanspruch des katholischen Spanien zur Wehr setzen, auf der anderen Seite galt es, dem Protestantismus entgegenzutreten.

In Frankreich stand die Politik des Vatikans vor der schier unlösbaren Aufgabe, den Calvinismus zu bekämpfen, ohne die pro-spanische Ligue zu unterstützen. Mit der gegen Calvin gerichteten Gegenreformation haben auch die *Arie devote* zu tun: Inhalt und Anordnung der Texte scheinen eine deutliche anti-calvinistische Tendenz auszudrücken.

2. Die Texte der *Arie devote*

Die 20 Texte sind mit Ausnahme des ersten (Gebet für guten Beginn) und des letzten, die in Italienisch abgefaßt sind, lateinisch. Diese sind überwiegend liturgische Texte aus dem AT und NT und thematisch pointiert um den Erlösungsbegriff der katholischen Dogmatik zentriert. Mit *Angelus ad pastores* (Nr. 2) beginnt die eigentliche Thematik: der Engel verkündet den Hirten die Geburt des Welterlösers. Die Erlösung aber ist nicht Leben und Tod Christi allein: jeder einzelne Mensch ist aufgerufen, dem Bösen zu widerstreben. Oder: in der Bildersprache des AT gesagt: „*Estote fortes in bello et pugnate cum antiquo serpente et accipietis regnum aeternum*“ (Nr. 3). Nach der Exponierung der beiden Komponenten des katholischen Erlösungsbegriffs (Calvin leugnet ja bekanntlich den Beitrag des Einzelnen zu seiner Erlösung) wird der Anteil Mariens (Sixtus V. und sein Neffe, der Widmungsträger, waren selbst für ihre Zeit auffallend eifrige Marienverehrer) am Erlösungswerk hervorgehoben: es folgen zwei Magnificat-Kompositionen (Nr. 4 und 5), der Schluß des Johannes-Prologs *Et verbum caro factum est* (Nr. 6), darauf ein korrespondierender marianischer Text: *Beata est virgo Maria* (Nr. 7), dessen Schluß: „*Et in aeternum permanes virgo*“ einen von Calvin, nicht aber von Luther geleugneten Glaubenssatz unterstreicht. Die Hymne *Iam quod quaesivi video* (Nr. 8) zeigt den Menschen in seiner Sehnsucht nach Christi Liebe, die wir durch persönliches Schuldigwerden verirken können: „*Si bona suscepimus de manu Dei mala autem qua re non sustineamus*“. Dieser Text (Nr. 9) wendet sich ebenso wie der folgende: „*Hei mihi Domine quia peccavi nimis in vita mea*“ (Nr. 10) gegen die calvinistische Lehre vom Schuldkollektiv. Aber die Verzweiflung des Menschen: *Quid faciam miser?* (Nr. 10) ist nicht ausweglos: „*Ubi fugiam nisi ad te, Deus meus*“ (Nr. 10). Auch nicht nach dem Erdenleben Christi: „*O sacrum convivium in quo Christus sumitur*“ (Nr. 11). Die Eucharistie ist aber auch ein wirkliches Erinnern an das Leiden des Herrn („*Recolitur memoriam passionis eius*“; aus Nr. 11). Der nächste Text hat das Geschehen des Karfreitages zum Inhalt: „*O domine Jesu Christe adoro te in cruce vulneratum*“ (Nr. 12). In Weiterführung der Lehre von der persönlichen Schuld gelangte besonders die Theologie des Mittelalters zum Gedanken der persönlichen Mitschuld jedes Einzelnen am Leiden Christi. Diese Vorstellung findet sich hier wieder, denn es folgt die große Selbstbeziehung des Alten Testaments, der Bußpsalm 50: *Miserere mei* (Nr. 13). Nicht nur der einzelne Sünder braucht das Erbarmen des Herrn, er weiß sich als Glied einer Gemeinschaft, die des Trostes des Herrn bedarf. Oder im Bild der lamentationes: „*Aspice Domine, quia facta est desolata civitas*“ (Nr. 14). Diese Gemeinschaft schöpft Trost aus dem Wissen um ihre zukünftige Verklärung im „himmlischen Jerusalem“: „*Filie Ierusalem venite et videte Martyres cum coronis quibus coronavit eos Dominus in die solemnitatis et letitiae*“ (Nr. 15), der Überführung der Gemeinschaft der Leidenden, Kämpfenden und Büßenden in die Gemeinschaft der Heiligen, die gesiegt haben. *Gaudent in celis anime sanctorum* (Nr. 16), die den Herrn der Herrlichkeit schauen: *O Rex glorie* (Nr. 17). Diesem wird die Himmelskönigin zur Seite gestellt: *Regina coeli* (Nr. 18). Durch die letzte Zeile dieses Textes: „*Ora pro nobis Deum*“ wird die Überleitung geleistet: die Herrlichkeit ist eine zukünftige, in der Gegenwart ziemt es dem Menschen, den Herrn um sein Erbarmen zu bitten: „*Voce mea ad Dominum clamavi*“ (Nr. 19). Der abschließende Text veranschaulicht eindringlich den katholischen Glaubenssatz von der persönlichen Schuld: „*Signor, che del peccato e non del peccator brami la morte*“. Der Schluß: „*Fa che pianga il suo mal pianga l'errore quanto piansi d'amore*“ zeigt die typisch barocke Gleichsetzung von Schmerz aus Liebe und den Schmerz reuiger Buße.

3. Das Vorwort der *Arie devote*

Goldschmidt, der das Vorwort bis auf die beiden letzten Absätze vollständig abdruckt², urteilt darüber: „*Das sind Lehren echt Caccinischen Geistes*“³. Riemann⁴ schloß sich dieser Meinung an, und damit war das Bild der Musikwissenschaft von dem Vorwort Durantes für die Folgezeit präformiert.

Dieses Bild vom Durante-Vorwort als Caccini-Nachfolge ist nicht falsch, soweit es die gesangstechnischen Ausführungsanweisungen betrifft. Problematisch wird es im Hinblick auf diejenigen Partien des Vorworts, in denen Durante sein Verständnis des *stile nuovo* formuliert. Ein Vergleich der entsprechenden Stellen aus den Vorworten von Caccinis *Nuove musiche* (1601) und Durantes *Arie* (1608) soll dies verdeutlichen.

Caccini bezeichnet als Ziel seiner Bemühungen „*l'imitation dei concetti delle parole*“, was er durch „*in armonia favellare*“ zu erreichen bestrebt ist. Denn schon Platon und andere Philosophen lehrten, daß „*la musica altro non essere che la favella e'l ritmo ed il suono per ultimo e non per lo contrario*“.

Durante hingegen spricht von „*l'imitation delle parole*“ und umschreibt das Ziel dessen, was er unter *stile nuovo* versteht so: „*adornar con la musica le parole, con quelli affetti che gli si convengono, servendosi di toni appropriati, accio con questo mezzo siano i lor concetti con piu efficacia introdotti negli animi delle Ascoltanti . . .*“

Einem aufmerksamen Vergleich der Formulierungen Caccinis und Durantes kann ein grundlegender Unterschied in der Bestimmung dessen, was beide Autoren als das Wesen der Neuen Musik ansprechen, nicht verborgen bleiben. Caccini: *favellare*; Durante: *adornare*. In den Äußerungen zum Thema *passaggio* wird dies besonders deutlich. Caccini: „*. . . e d'avertire, che i passaggi non sono stati ritrovati perche siano necessarii alla buona maniera di cantare, ma credo io piu tosto per una certa titillatione a gli orecchi di quelli, che meno intendono che cosa sia cantare con affetto, che, se cio sapessero, indubitatamente i passaggi sarebbero abborriti, non essendo cosa piu contraria di loro al affetto . . . da me sono stati introdotti cosi per servirsene in quelle musiche meno affettuose . . .*“ Es folgt die Anweisung, Passagen nur auf lange Silben und auf geeignete Vokale anzubringen. Durante: „*. . . e sopra tutto i passaggi si faccio ad imitation delle parole e loro senso*“; „*. . . passaggi ed altri affetti . . .*“. Während Caccini die Passagen einen Ohrenkitzel nennt, der nicht zu den „*necessarii alla buona maniera di cantare*“ zählt, sieht Durante in den Passagen das Mittel seiner „*musica affettuosa*“ kat' exochen. Caccini beschränkt sie auf die „*musiche meno affettuose*“, Durante hingegen sieht in ihr das geeignetste Mittel, die Zuhörer zu affizieren. Den Zuhörer zu bewegen, zu affizieren, „*mirabili effetti*“ (Caccini) zu erzeugen, ist gemeinsames Ziel aller, die gegen den *stile antico* antreten. Den Zuordnungen Blumes⁵ – Wirkung durch Harmonik: Viadana, Wirkung durch Linie: Caccini – wird man folgende hinzufügen dürfen: Wirkung durch Ornament: Durante.

Wie Durante selbst (im letzten Absatz des Vorwortes schreibt er über sich als „*un picciol'rio che scaturisce dal fonte delle sue virtú*“) sahen Goldschmidt, Riemann und mit ihm die nachfolgende Literatur den Komponisten der *Arie devote* als Caccini-Epigonen. Doch werden dabei die recht erheblichen Unterschiede nicht gesehen. Während Caccini den Primat des Deklamatorischen postuliert, und diesem theoretischen Postulat in seiner kompositorischen Praxis auch weitgehend – wenn auch nicht vollständig – folgt, so spricht Durante schon in der Theorie dem expressiven Ornament Priorität zu. Der Einfluß der caccinischen Lehren auf das Vorwort der *Arie devote* von Durante, der schon seit Goldschmidt bekannt war, soll durch das Hervorheben des zu Caccini Konträren nicht in Abrede gestellt werden. Im Gegenteil, Durante sah sich ja selbst als ‚Caccini-Epigone‘.

2 H. Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau 1890, S. 29–32.

3 Ebenda, S. 33.

4 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1912, Bd. 2, Teil 2, S. 308–311.

5 Fr. Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 66.

Ich halte das Vorwort der *Arie* der Aussage fähig, daß die Stellung Durantes zu Caccini anders ist, als Durante sie sah („*un picciol'rio che scaturisce dal fonte delle sue virtù*“) und im Anschluß an dieses Selbstzeugnis z. B. von Riemann⁴ gesehen wurde. Caccini postuliert den Primat des Deklamatorischen und genügt dieser selbstgestellten Forderung auch weitgehend, wenn auch nicht vollständig – wie schon Goldschmidt angemerkt hat⁶. Durante räumt schon theoretisch dem Ornamentalen Priorität ein. (Selbstverständlich ohne das Deklamatorisch-Rhetorische auszuklammern.)

4. Zur musikalischen Gestaltung der *Arie devote*

Über den Kompositionsstil der *Arie* gibt es in der Literatur im wesentlichen drei Standpunkte: Ambros⁷ und Riemann⁴ sehen Durante im Fahrwasser Caccinis, Haas⁸ dagegen als Viadana-Nachfolger. Redlich⁹ und Flotzinger¹⁰ sehen Durante im Genre als Viadana-Nachfolger, im Stil jedoch Caccini und Monteverdi nahestehend. Der letztere Standpunkt dürfte am zutreffendsten sein.

Hervorzuheben sind zwei Punkte: Durante macht mit seinem Konzept des expressiven Ornaments ernst. Die Virtuosität der Gesangsfiguren wird in den Dienst der Ausdruckskunst des *stile nuovo* gestellt.

Damit ist zweitens eine Abkehr von der deklamatorischen Linie Caccinis gegeben. Deklamation verbietet Wiederholungen. Eine Abkehr von der reinen Deklamation erlaubt musikalische Abrundung durch Wiederholung. Bei Durante finden sich folgende Ansätze zu musikalischer Formung: nach dem Schema a-b-b sind die Gesänge Nr. 7, 8, 11, 16, 18 und 20 aufgebaut. Die Struktur a-b-b, wobei der Schluß von b bei der Wiederholung variiert erscheint, zeigen Nr. 3, 12 und 18. Die Arien Nr. 1, 2, 6, 10, 14 und 15 bringen a-b und ein als Ganzes variiertes b.

Eine Komposition Purcells im Klavierbuch einer württembergischen Prinzessin

von Henning Siedentopf, Tübingen

Clavier-Buch einer schwäbischen Herzogin (1697) – unter diesem Titel gab K. Herrmann eine Reihe von Klavierstücken heraus, die er einer Handschrift in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe entnahm¹. Der Herausgeber schreibt im Nachwort über seine Quelle: „*Autoren sind nirgends erwähnt, was um so bedauerlicher ist, als sich die Stücke bei aller Einfachheit der harmonischen Struktur durch ihre melodische Zügigkeit auszeichnen* . . .“

Eines der im Auswahlheft enthaltenen Klavierstücke – die auf Seite 15 abgedruckte *Aria* – läßt sich als veränderte Fassung einer Komposition von Henry Purcell identifizieren. Als Vorbild für das kleine Stück dient das *Prelude* für Streichinstrumente respektive der sich anschließende Liedsatz *If love's a sweet passion* (mit einer chorischen Variante) aus *The Fairy Queen*. Die drei Sätze leiten den dritten Akt der Oper ein.

6 A. a. O., S. 110.

7 A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 4, Leipzig 2/1881, S. 311.

8 R. Haas, *Musik des Barock*. Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1928, S. 38 f.

9 H. F. Redlich, *Early Baroque Church Music*, in: *The New Oxford History of Music*, ed. by G. Abraham, Vol. IV, London 1968, S. 537 f.

10 R. Flotzinger, *Die kirchliche Monodie um die Wende des 16./17. Jahrhunderts*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. K. G. Fellerer, Bd. II, Kassel usw. 1976.

1 Als Nr. 3940 der Edition Schott veröffentlicht.