

Antikenverständnis und Antikenmißverständnis in der Operntheorie der Florentiner Camerata¹

VON EGERT PÖHLMANN, ERLANGEN

Vergleicht man die in mehreren Sammlungen bequem zugänglichen Dokumente zur Frühgeschichte der Operntheorie², so zeichnet sich schnell ein Grundbestand ästhetischer Dogmen ab, die offenbar das musikalische Glaubensbekenntnis der Florentiner Camerata bildeten. Immer werden diese Dogmen durch die Berufung auf die „musica antica“ abgesichert. Hegte man ja die kühne Überzeugung, die antike Tragödie im „dramma per musica“ wieder beleben zu können. Freilich gaben um 1600 über die antike Musik nur die literarischen Quellen Auskunft. Trotzdem wurde manches richtig gesehen. Die Erkenntnis etwa, daß die antike Musik keine vokale Mehrstimmigkeit kannte, wurde zur schärfsten Waffe der Monodiker gegen die Polyphonie³. Auch jene peripatetisch-stoische Ausdruckslehre⁴, welche die Grundlage der rhetorischen *actio* bei Cicero und Quintilian bildet⁵, wurde nicht ungeschickt von der Rhetorik auf die Musik zurückübertragen und verdrängte die Lehre von der Ausdruckskraft der altgriechischen Tonarten⁶. Nun war nicht mehr die Arithmetik, sondern die Rhetorik Schwesterwissenschaft der Musik, und der Komponist hatte die Aufgabe, nicht mehr Kontrapunkte zu konstruieren, sondern in der Vokalmusik die affektgeladene Sprachmelodie des Redners oder Schauspielers nachzubilden⁷. Ein merkwürdiges Zusammentreffen ist es, daß die altgriechische Musik vom 2. Jahrhundert v. Chr. an vergleichbaren Prinzipien gehorcht⁸, was den Mitgliedern der Camerata bestenfalls theoretisch bekannt sein konnte⁹. Häufiger aber als solche Zufallstreffer sind produktive Mißverständnisse antiker Quellen, die trotzdem für die Operngeschichte nicht weniger bedeutsam geworden sind.

So versichert Jacopo Peri 1601 in seinem Vorwort zur *Euridice* nachdrücklich, daß „die alten Griechen und Römer, die nach der Ansicht von vielen ihre Tragödien auf der Bühne von Anfang bis zum Ende sangen“, die Mitte zwischen Sprechen und Singen hielten¹⁰. Peris Textdichter, Ottavio Rinuccini, hatte dies in seinem

¹ Aus der ungedruckten Festschrift (Erlangen 1968), Hans Strohm zu seinem 60. Geburtstag von seinen Fachgenossen gewidmet.

² Angelo Solerti, *Le origini del Melodramma*, Torino 1903; O. Strunk, *Source readings in Music History*, New York 1950.

³ Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, Florenz 1581, 21602, 81 (Faks. Repr. Rom 1934).

⁴ F. Dirlmeyer, *Die Oikeiosis — Lehre Theophrasts*, *Philologus Suppl.* 30, 1937; Marius Victorinus *Gr Lat* 4, 158—160 Keil.

⁵ Cicero *de oratore* 3, 216 „omnis motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum“, —, *orator* 55, —, *Brutus* 200. Quintilian I 10, 24; 11, 12, XI 3, 1 f.; 57—60, *Prolegomena rhet.* 6, 35 f. Walz (Theophrast), *Longin* I 194, 21, *Philodem* 1, 196, 8. Dazu Cic. *Tusc.* 5, 16, 47 „idque nobis Socratica illa conclusione confirmatur. sic enim princeps ille philosophiae disserebat: qualis cuiusque animi adfectus esset, talem esse hominem; qualis autem homo ipse esset, talem eius orationem; orationi autem facta similia, factis vitam. adfectus autem in bono viro laudabilis . . .“. Zu der Quelle Ciceros, Platons Musikkapitel im *Staat* s. unten S. 8.

⁶ V. Galilei S. 89 f.

⁷ V. Galilei S. 82 ff.

⁸ E. Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente*, Nürnberg 1960, 17—29.

⁹ Giuseppe Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588, 320 f. (Faks. Repr. The Gregg Press 1966) wird durch Cic. *or.* 57 und Dionys von Halikarnaß *de comp. verb.* 11, 63 auf das Problem aufmerksam.

¹⁰ A. Solerti S. 45, O. Strunk 374: „gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) . . .“.

Vorwort zur *Eurydike* schon 1600 vertreten: „Viele waren der Ansicht . . ., daß die alten Griechen und Römer ihre Tragödien auf der Bühne von Anfang bis zum Ende sangen“¹¹. Die Literaturwissenschaft der Zeit vertrat die gleiche Ansicht. Schreibt doch Francesco Patrici in *Della poetica* von 1586, „daß die ganze Tragödie, die Partien der Schauspieler und die der Chöre, gesungen wurden“¹².

Die gemeinsame Quelle aber scheint Vincenzo Galileis *Dialogo della musica antica e moderna* von 1581 zu sein. Dort erfährt man schließlich gegen Ende auch, auf welche Belege sich jene „weitverbreitete Ansicht“ stützt: „Nun wißt [sc. Pietro Strozzi, der Dialogpartner], daß die Tragödie und die Komödie wirklich, in der Weise wie ihr gehört habt, von den Griechen gesungen wurde. Das sagt Euch, außer den anderen glaubwürdigen Zeugen, Aristoteles in dem Abschnitt über die Harmonie im neunundvierzigsten Problem [sc. Ps. Aristot. *Probl.* 19, 48]. Es ist wahr, daß er in der *Poetik*, wenn er zur Definition der Tragödie kommt, anscheinend in gewisser Weise von seiner Ansicht abweicht [sc. Aristot. *Poet.* 1449b 28–30]. Daß dieser Brauch dann von den Römern angenommen und fortgeführt wurde, davon legen die Inschriften der Komödien des Terenz glaubwürdiges Zeugnis ab“¹³.

Die musikhistorischen Konsequenzen dieser *communis opinio* liegen auf der Hand: Ihr wird es verdankt, wenn in der Oper nicht wie im Singspiel der gesprochene Dialog, sondern das gesungene Rezitativ verbindlich geworden ist. Wie aber steht es mit den „glaubwürdigen Zeugen“ aus der Antike? In dem Pseudoaristotelischen *Problem* ist nur von dem Gesang der Chorlieder und der Monodien der Schauspieler die Rede, nicht dagegen vom Dialog: „Dies beides [sc. Hypodorisch und Hypophrygisch] ist zwar für den Chor unangebracht, den Schauspielerarien dagegen mehr angemessen“¹⁴. Und die Stelle aus der *Poetik* beweist in der Tat das glatte Gegenteil, sie trennt eindeutig zwischen gesprochenem Dialog und gesungenen Chören und Monodien: „damit meine ich . . . daß einiges nur in Sprechversen ausgeführt wird, anderes wiederum im Liede“¹⁵.

Unklar ist, was Galilei mit den *inscrizioni* bei Terenz meint. Die Prologe können es kaum sein. Zwar finden sich dreimal Stellen, an denen der *poeta* als *musicus* bezeichnet wird, Stellen übrigens, aus denen schon Giuseppe Zarlino 1558 zu Recht geschlossen hat, daß die „Musikunst“ eben Musik und Dichtung umfaßt¹⁶. Mehr aber bedeuten sie nicht.

Eher wird man Galileis Quelle in den *Didaskalien* suchen. Diese mit den Komödien in zwei verschiedenen Redaktionen überlieferten Nachrichten über die Erstausführung nennen regelmäßig auch den Komponisten und machen Angaben über die Ausführung der Aulosbegleitung und über die griechischen Vorlagen der Stücke.

¹¹ A. Solerti S. 40, O. Strunk 367 f.: „è stata opinione di molti . . . che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere.“

¹² Patrici bei Leo Schrade, *Tragedy in the Art of Music*, Cambridge/Mass. 1964, 153: „ . . . che tutta la Tragedia, che di attori era composta, e di chori, si cantava.“

¹³ V. Galilei S. 145: „hor avvertite, che le Tragedie e le Comedie fussero veramente . . . cantate da Greci, ve lo dice . . . Aristotile nella particola dell' Harmonia, al Problema quarantanove. Vero e che nella Poetica, quando viene alla diffinitione della Tragedia, pare che egli scordi in alcuna cosa da quel primo parere. Che questa tale usanza fusse poscia da Latini abbracciata e seguita, ne fanno . . . piena fede l'inscrizioni delle Comedie di Terentio.“

¹⁴ ταῦτα δ' ἄμφω χορῶ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα.

¹⁵ λέγω . . . τὸ διὰ μέτρων ἕνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

¹⁶ Hecyra 14 f., *Heauton Timorimenes* 22 f., *Phormio* 18, G. Zarlino, *Istituzioni Harmoniche*, Venedig 1573, 82 (Faks. Repr. The Gregg Press 1966).

Schon Zarlino¹⁷ hatte aus dem Terenzkommentar des Donat, der seinerseits auch auf jene *Didaskalien* zurückgeht, eine Bemerkung zur *Andria* zitiert¹⁸ und ganz richtig auf instrumentale Begleitung gedeutet. Vollständig heißt jener Satz: „*modos fecit Flaccus Claudi [filius] tibiis dextris vel sinistris. Et est tota Graeca* (sc. Menandru)“, zu deutsch: „Die Begleitmusik komponierte Flaccus, (Sklave) des Claudius, für links- oder rechtshändigen Aulos. Die Fabel ist ganz aus dem Griechischen (von Menander).“

Die knappere Fassung der *Didaskalien* zu den übrigen fünf Terenzkomödien aber ist wegen des Fehlens der bei Donat ergänzten Verben mehrdeutig:

So bemerkt Donat zur *Hecyra*¹⁹: „*modulatus est eam Flaccus Claudi tibiis paribus. tota Graeca est.*“

Die *Didaskalie* aber lautet: „*modos fecit Flaccus Claudi tibiis paribus tota Graeca Apollodoru*“²⁰.

Der Fassung und dem Verständnis des Donat entspräche es, nach *paribus* und *Apollodoru* zu interpungieren. Galilei aber hat offenbar nach *tota* interpungiert und sich als Sinn des Ganzen etwa Folgendes zusammengereimt:

„Die Melodien komponierte Flaccus, Sklave des Claudius, für gleichlange Flöten, in der ganzen Komödie. Sie ist griechisch, von Apollodor.“

Richtig aber ist²¹, nach *Claudi* und nach *tota* zu interpungieren und zu übersetzen:

„Die Melodien komponierte Flaccus, Sklave des Claudius.
Die ganze Komödie ist für gleichlange Flöten.
Sie ist griechisch von Apollodor“,

was natürlich nie heißt, daß die Terenzkomödien, wie man es offenbar verstehen wollte, „vom Anfang bis zum Ende gesungen wurden“, sondern daß alle Gesangsnummern mit der gleichen Gattung des Aulos begleitet wurden. Doch neben den Gesangsnummern, den *cantica*, gab es die Sprechverse, die *diverbia*. Nur bei den *cantica* kam Aulosbegleitung in Frage. Sie wurden, je nach Versmaß, gesungen oder melodramatisch rezitiert. Die *diverbia* dagegen wurden gesprochen²². Falls diese oder eine ähnliche Terenz-*Didaskalie* also wirklich die Quelle Galileis war²³, dann verdankt das Rezitativ seine überragende Rolle in der Oper einer falschen Interpunktion.

¹⁷ G. Zarlino, *Istituzioni* S. 76.

¹⁸ Donat *Andria* praef. I 6.

¹⁹ Donat *Hecyra* praef. I 6.

²⁰ Menandru falsch die *Didaskalie*, Apollodoru Donat.

²¹ Vgl. K. Dziatzko, *Über die Terentianischen Didaskalien*, *Rheinisches Museum* 20, 1865, 582 f.; ders., [Herausg.], *P. Terenti Afri Comoediae*, Leipzig 1884, 195; K. Dziatzko—R. Kauer, *Ausgewählte Komödien des P. Terentius Afer*, Bd. II, *Adelphoe*, Leipzig 21903, 23: „*tota* gehört zum Vorhergehenden und besagt, daß im ganzen Stück nur diese Flötengattung vorkam“; im gleichen Sinn A. Thierfelder [Herausg.], *P. Terentius Afer, Andria*, Heidelberg 1951, 19. — Die zahlreichen Abweichungen in den Handschriften, was Reihenfolge und Wortlaut der einzelnen Angaben der *Didaskalien* betrifft, zeigen, daß schon in der Antike zwei Rezensionen der *Didaskalien* vorlagen. Das kann hier nicht erörtert werden; es wären dabei die *Didaskalien* zu Plautus' *Pseudolus* und *Stidius* heranzuziehen. Vgl. F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912, 14, Lit. bei H. Marti, *Terenz 1909—1959*, *Lustrum* 8, 1963, 15—17.

²² Vgl. Donat *Adelphoe* praef. I 7, die communis opinio etwa bei A. Thierfelder S. 59 f., G. Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, 162—166.

²³ Zum gleichen Ergebnis konnte Galilei kommen bei den *Didaskalien* zu *Phormio* und *Adelphoe*; die Komödien *Heauton Timorumenos* und *Eunuchus* enthalten das entscheidende Wort *tota* nicht.

Betraff Galileis Interpretation des pseudoaristotelischen *Problems* und der Terenz-*Didaskalien* nur ein äußeres Detail des „dramma per musica“, so führt das nächste Beispiel, das Nachleben des bekannten Musikkapitels im platonischen *Staat*²⁴, mitten ins Zentrum humanistischer Musiktheorie, soweit sie sich mit dem Verhältnis von Wort und Ton befaßt:

Zusammen mit Adeimantos und Glaukon hatte Sokrates die Dichtung hinsichtlich ihrer Verwendbarkeit im Idealstaat untersucht. Nun wendet sich der Dialog der Musik zu, die den gleichen ethischen Forderungen wie die Dichtung unterstellt werden soll. Doch zunächst gilt es, sie zu definieren: „Sokrates: ‚Unter allen Umständen kannst du doch mit voller Sicherheit zunächst dies bestätigen, daß der Gesang aus drei Bestandteilen zusammengesetzt ist, aus dem Wort, der Harmonia und dem Rhythmus.‘ Glaukon: ‚Ja, so ist es. . . .‘ Sokrates: ‚Es müssen aber doch Harmonia und Rhythmus sich dem Wort unterordnen?‘ Glaukon: ‚Wie denn sonst?‘“²⁵.

Nun suchen die beiden Gesprächspartner nach Tonarten — denn dies ist, wie sich sofort zeigen wird, hier mit *Harmonia* gemeint —, die den bereits für die Dichtung aufgestellten Normen entsprechen: „Sokrates: ‚Welches sind nun die weichlichen und für Trinkgelage geeigneten Harmonien?‘“ Derartige Tonarten werden sogleich verworfen: „Glaukon: ‚Es scheinen . . . nur die dorische und die phrygische Harmonia übrigzubleiben.‘ Sokrates: ‚Ich verstehe mich nicht auf die Harmonien, aber du mußt mir diejenige Harmonie übriglassen, die in der richtigen Weise die Laute und Stimmbewegung eines Mannes nachahmt, der sich in kriegerischer Tat . . . tapfer erweist . . . ferner eine andere für einen Mann, der in friedlicher . . . Tätigkeit begriffen ist‘“²⁶.

Das gleiche Verfahren wird anschließend auf die Rhythmen ausgedehnt; und schließlich wird die These noch einmal polemisch zugespitzt: „Sokrates: ‚Der Rhythmus aber richtet sich im Guten und Schlechten nach dem sittlichen Wert und Unwert der Sprache, und ebenso steht es mit den guten und schlechten Harmonien, wenn es zutrifft, daß Rhythmus und Harmonia dem Wort, wie oben gesagt, aber nicht das Wort jenen folgt‘“²⁷.

Platon lag somit daran, *Harmonia* = Tonart und den Rhythmus vom Wort und dies von der ethischen Beschaffenheit der menschlichen Seele abhängig zu machen. Mißdeutbar wird seine Absicht allerdings dadurch, daß er einmal, inmitten jenes Beweisgangs, aus stilistischen Gründen für „*Harmonia*“ das Wort „*Melos*“ einsetzt: „. . . dann muß man das Metrum und das Melos zwingen, sich nach dem . . . Wort zu richten, und nicht das Wort nach dem Metrum und dem Melos“²⁸. Die Nachwelt

²⁴ Platon *Staat* III 398–400. Einige Bemerkungen zur Nachwirkung der Stelle bei Monteverdi finden sich bei Hermann Koller, *Musik und Dichtung im Alten Griechenland*, Bern 1963, 10 f.

²⁵ Platon *Staat* III 398 D πρώτον . . . ἔχεις λέγειν, ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ . . . ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.

²⁶ Platon *Staat* III 399 AB κατάλειπε ἐκείνην τὴν ἁρμονίαν, ἣ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου . . . προπρόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσφθίας.

²⁷ Platon *Staat* III 400 D.

²⁸ Platon *Staat* 400 A.

konnte deshalb jenem Platonkapitel nach Belieben Angaben über „Melodik“ oder „Harmonik“ entnehmen, obwohl davon bei Platon gar nicht die Rede ist²⁹.

1483/84 erschien eine lateinische Übersetzung des platonischen Gesamtwerks durch Marsilio Ficino; 1513 folgte die erste griechische Ausgabe der Neuzeit. Das platonische Musikkapitel muß schnell Allgemeingut geworden sein, denn schon 1539 liest man im Vorwort der *Missae tredecim*, einer Sammelausgabe des Nürnberger Verlegers Hans Ott, die vor allem Werke von Josquin des Prez enthielt: „Atque hic videmus eruditos musicos diligenter eam regulam secutos esse, quam apud Platonem de melodiis Socrates praescribit, ὅτι δεῖ ἀναγκάζειν τὸ μέλος ἔπεσθαι τῷ λόγῳ καὶ μὴ λόγον τῷ μέλει. hoc est: quod musicus debet melodiam cogere ut sequatur verba non verba melodiam“³⁰. Zu den Werken von Josquin des Prez paßt diese Behauptung nicht schlecht. Besonders lehrreich sind in diesem Zusammenhang Josquins Motetten über Texte aus Vergils Aeneis³¹. Diese zwei frühen Zeugnisse der Rückwendung zur Antike sind „musica riservata“, Musik für Kenner insofern, als sie, jener vermeintlichen Kunstregel Platons gemäß, alle sinntragenden Worte des Textes in der Vertonung nachzeichnen, freilich mit eigenen Mitteln.

Hatte Hans Ott bei Platon eine Theorie der Melodiebildung zu finden geglaubt, so Giuseppe Zarlino eine der Harmonie³². Wohl weiß er genau, daß Platon nicht an „Harmonik“ denkt³³. Doch wenn es ihm darum geht, die platonische Forderung, „daß Harmonie und Rhythmus dem Wort folgen müssen“³⁴, auf die Praxis zu übertragen, dann empfiehlt er, den Modus, den Rhythmus, die melodischen Fortschreitungen und — hier siegt der Musiker über den Altertumskenner — auch die Harmonik nach dem Textwort einzurichten³⁵.

Von ungleich größerer historischer Wirkung war es, daß die Mitglieder der Camerata von Anbeginn jenes Platonkapitel als ihre wichtigste Quelle ausbeuteten. Sie verdanken dessen Kenntnis der Freundlichkeit eines Florentiner Philologen, des Girolamo Mei, der nicht nur in Briefen an Giovanni di Bardi und Vincenzo Galilei, die beiden Wortführer der Camerata, zahlreiche Fragen beantwortete, sondern auch eine Reihe von griechischen Belegstellen gleich in italienischer Übersetzung zur Verfügung stellte³⁶.

So liest man nun 1580 in dem *Discorso* des Grafen Bardi: „Platon definiert die Musik im dritten Buch seines Staates, wo er sie eine Verbindung von Wort, Harmonie und Rhythmus nennt . . . Dieser Gegenstand [sc. die Vernachlässigung des Textes in der Polyphonie] ist von allen großen Gelehrten und besonders von Platon bespro-

²⁹ Das erste Mißverständnis dieser Art findet sich schon bei Dionys von Halikarnaß (vgl. Anm. 9) *de comp. verb.* 11, 63, der gegen Platon polemisiert: „Bei der Musik muß man die Worte den Melodien unterordnen und nicht die Melodien den Worten“. Zur antiken Tradition des Wort-Tonproblems vgl. E. Pöhlmann, *Der Peripatetiker Athenodor über Wortakzent und Melodiebildung im Hellenismus*, *Donum Natalicium Albin Lesky*, *Wiener Studien* 79, 1966, 201–213.

³⁰ Hans Ott, *Missae tredecim quattuor vocum*, Nürnberg 1539, bei A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* III, Leipzig 21881, 163 Anm. 1.

³¹ *Fünf Vergil-Motetten*, herausgegeben von H. Osthoff, Wolfenbüttel 1955, Nr. 1, 2.

³² G. Zarlino zitiert jenes Platonwort *Istituzioni* S. 95, 419, *Sopplimenti* 278.

³³ *Istituzioni* S. 124.

³⁴ *Istituzioni* S. 419.

³⁵ *Istituzioni* S. 420.

³⁶ Girolamo Mei, *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, ed. V. C. Palisca, *MSD* 3, 1960, S. 82 f.

chen worden, der sagt, daß die Melodie immer dem Dichterwort folgen müsse“³⁷. Der ganze *Discorso*, der in Wirklichkeit wohl aus der Feder Vincenzo Galileis stammt³⁸, ist eine Kriegserklärung gegen die vokale Polyphonie von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso. Dabei übersieht der Autor geflissentlich, daß gerade das sechzehnte Jahrhundert sich in seiner Art um musikalische Textdarstellung bemüht und kurioserweise das nämliche Platonwort zur Illustrierung seiner Absichten benützt hatte, das nun der neuen Richtung zum Schlachtruf dienen mußte.

Im Jahr darauf meldete sich Vincenzo Galilei mit seinem *Dialogo della musica antica e moderna* zu Wort. Hier ist der polemische Zweck noch deutlicher. Auf weite Strecken ist der Traktat eine heftige Auseinandersetzung mit Giuseppe Zarlino, dem Vertreter des alten Stils. Galilei hat aber auch Neues zu bieten, so als erster die Mesomedeshymnen und eine Darstellung des altgriechischen Notensystems nach Alypius, beides von Girolamo Mei übernommen und nicht recht verstanden³⁹. Reminiszenzen an das platonische Musikkapitel finden sich öfter⁴⁰. Dessen Grundgedanken paraphrasiert Galilei ohne Quellenangabe: „Damals war der Musiker nicht von der Dichtung getrennt noch der Dichter von der Musik⁴¹ . . . Deshalb hat man auch der Dichtung . . . ganz zu Recht den ersten Platz eingeräumt“⁴².

Galilei selbst hat die ihm vorschwebende Art und Weise der dramatischen Monodie zwischen Sprechen und Singen an einem Monolog des Ugolino aus Dantes *Inferno* (23, 4–75) verwirklicht. Von dieser nicht erhaltenen Komposition weiß man nur, daß sie für Singstimme und vier Violen gesetzt war. Erst 1597 gelang das erste Bühnenwerk im neuen Stil: *Dafne* nach einem Text von Ottavio Rinuccini, vertont von Jacopo Peri, die erste, nur in Fragmenten erhaltene Oper. Wie sehr die nächste Oper der beiden, die *Euridice* von 1600, dem platonischen Musikkapitel verpflichtet ist, wird aus J. Peris bereits erwähntem Vorwort deutlich⁴³: „Ich bemerkte, daß in unserer Sprache einige Worte so betont werden, daß sich darauf Harmonie gründen läßt . . . Ich gab nun acht auf jene Laute und Akzente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und Ähnlichem bedient, und ließ den Baß sich ihnen gemäß bewegen . . . So bin ich überzeugt . . . daß dies die einzige, unserer Musik mögliche Art des Singens ist, die sich nach der Sprache richtet“⁴⁴. Offensichtlich bezieht sich J. Peri auf die schon genannten φθόγγοι καὶ προσωδίαi der Erregung und der Ruhe bei Platon⁴⁵, wobei festzustellen ist, daß προσωδία bei Platon noch nicht terminologisch festgelegt ist und vor allem nicht „Akzent“ bedeutet⁴⁶.

Im gleichen Jahr, 1600, komponierte auch Giulio Caccini O. Rinuccinis *Euridice* und brachte es fertig, sie noch im gleichen Jahr, vor derjenigen Peris, zu veröffentlichen. In seinem Vorwort verspricht er dem Leser die Erörterung seiner Kunst-

³⁷ G. Bardi, *Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica* [1580], bei G. B. Doni, *Lyra Barberina* II [1632] Florenz 1772, 233–248, s. O. Strunk 292, 295.

³⁸ O. Strunk S. 290.

³⁹ V. C. Palisca S. 59 ff.

⁴⁰ V. Galilei S. 61 f.

⁴¹ Fast wörtlich aus G. Zarlino *Istituzione* S. 80.

⁴² V. Galilei S. 99.

⁴³ s. Anm. 10.

⁴⁴ O. Strunk S. 374.

⁴⁵ Platon *Staat* 399 AB, s. Anm. 26.

⁴⁶ *Kritias* 81 F. 57 VS (= Gesang zur Kithara), Aischylos F. 299 Nauck (= Anrede). Die Bedeutung „Akzent“ hat das Wort erst bei Aristoteles passim.

prinzipien an anderer Stelle⁴⁷. Dies Versprechen löst er 1601 in der umfangreichen Einleitung zu *Le nuove musiche* ein, in der er noch einmal die Theorie der Camerata zusammenfaßt: „Ich habe in der sehr kunstsinnigen camerata des erlauchten Herrn Bardi, Grafen von Vernio, verkehrt, als sie in höchster Blüte stand . . . Diese gebildeten Edelleute . . . haben mich stets darin bestärkt . . . daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir also, ich solle mich jener von Platon und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen aber bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und dann erst Ton, nicht umgekehrt . . . Mir kam daher der Gedanke, eine Art von Musik zu setzen, in der man gleichsam harmonisch zu sprechen vermag infolge der Einführung einer edlen Zurücksetzung des eigentlichen Gesanges gegenüber dem Worte“⁴⁸.

Wie bei J. Peri, so fällt auch bei G. Caccini auf, daß die Harmonik der Wortausdeutung dienstbar gemacht wird. Wie G. Zarlino mißverstehen beide den Begriff der *Harmonia* = Tonart bei Platon und entnehmen dessen Musikkapitel Vorschriften über die Harmonisierung der instrumentalen Begleitung. Zum Dogma wird jene Deutung schließlich durch Claudio Monteverdi. In dem Vorwort zu *Il quinto libro de' madrigali* von 1605 und jener darauf bezogenen *dichiaratione* seines Bruders Cesare am Ende der *Scherzi musicali* von 1607 zitiert Claudio Monteverdi das nun satzsam bekannte Musikkapitel Platons mehrfach in der lateinischen Übersetzung von Marsilio Ficino⁴⁹. So liest man etwa: „Es war seine [sc. Claudio Monteverdis] Absicht, das Wort zur Herrin der Harmonie und nicht zu dessen Dienerin zu machen . . . Davon spricht Platon folgendermaßen: ‚Der Gesang setzt sich aus drei Bestandteilen zusammen, dem Wort, der Harmonie und dem Rhythmus‘, und ein wenig weiter: ‚Und so ist es mit dem Wohlklingenden und dem Übelklingenden, wenn Rhythmus und Harmonie dem Wort folgen und nicht das Wort diesen“⁵⁰. Auch in die von Claudio Monteverdi geprägten Termini „*prima prattica*“ und „*seconda prattica*“ ist das Platonwort eingegangen: „Unter ‚*prima prattica*‘ versteht er [sc. Claudio Monteverdi] . . . einen Stil, der die Harmonie . . . nicht als Dienerin, sondern als Herrin des Worts begreift . . . Unter ‚*seconda prattica*‘ . . . versteht er einen Stil, der . . . das Wort zum Herren der Harmonie macht“⁵¹. Ja sogar den theoretischen Bemühungen um den „*stile concitato*“ hat Monteverdi, außer der Lehre von den drei Stilhöhen der antiken Rhetorik, jenes Platonkapitel zugrunde gelegt: „In allen Werken der älteren Komponisten habe ich wohl Beispiele für das ‚*genere molle*‘ und das ‚*genere temperato*‘, aber nie für das ‚*genere concitato*‘ gefunden, eine Gattung, die doch Platon im dritten Buch seiner Rhetorik

47 A. Solerti S. 51 f., O. Strunk S. 371.

48 A. Solerti S. 56 f., O. Strunk S. 378 (Faks. Repr. Rom 1930).

49 Monteverdi *Opere X* S. 69–72 Malipiero, O. Strunk S. 407, Anm. 3.

50 „*la sua intentione è stata . . . di far che l'oratione sia padrona del armonia è non serva . . . del che parlando Platone dice queste parole „Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, Rithmo“ (e poco piu a basso) „quin etiam consonum ipsum et dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus et Harmonia orationem sequuntur, non ipsa oratio Rithmum et Harmoniam sequitur“.* Monteverdi *Opere X* S. 69 Malipiero, O. Strunk S. 406 f. Vgl. Anm. 25.

51 O. Strunk S. 408 f.

[sic] mit folgenden Worten beschreibt: „Nimm jene Harmonie, die angemessen die Laute und Akzente eines tapferen Manns nachahmt, der sich in kriegerischer Tätigkeit befindet“⁵². Und die *Madrigali guerrieri ed amorosi* von 1638, in deren Vorwort sich jene Ausführungen finden, sind der Versuch, das Gemeinte in die Praxis umzusetzen.

Damit hat Claudio Monteverdi Schule gemacht: Seine Antithese von „*prima prattica*“ und „*seconda prattica*“ findet sich mit anderen Worten wieder bei Christoph Bernhard, in einem nicht vor 1657 entstandenen Traktat, den man als Kompositionslehre von Heinrich Schütz hat verstehen wollen⁵³. Vom Opernstil meint Bernhard: „Er wird auch sonst *Stylus recitativus* . . . genannt, weil er eine Rede in der Musik vorzustellen erfunden worden, und zwar vor nicht allzuvielen Jahren.“ Bernhard glaubt nicht, „daß die alten Griechen dieses *Genus musices*, worauf sie vornehmlich sich beflissen, besser gehabt haben . . . Weil in diesem *Genere* die *oratio Harmoniae Domina absolutissima* . . . also rühret daher diese General-Regel, daß man die Rede aufs natürlichste *exprimieren* solle“⁵⁴. Für die „*prima prattica*“ dagegen gibt Bernhard die Regel „*Harmonia orationis domina*“. Wenn er nun noch ein Mittelding einschiebt, in dem die beiden Forderungen verwirklicht werden sollen, so wohl deshalb, um für die geistliche Musik seines Lehrers Heinrich Schütz eine Rubrik zu finden. Platon wird nicht mehr erwähnt; sein Name war, so weit ich sehe, in diesem Zusammenhang bei Monteverdi das letzte Mal gefallen.

Mit Claudio Monteverdi war jene platonische Formel von Wort und Ton zum Gemeinplatz geworden. Das heißt aber nicht, daß ihre Nachwirkung mit Monteverdi schon zu Ende gewesen wäre. Mittelbar liegt sie manchen späteren Erörterungen über das Verhältnis von Dichtung und Musik in der Oper zugrunde. So hat Peris *Eurydike*-Vorwort in Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* von 1755 nachgewirkt⁵⁵. Und Gluck faßt in seinem Vorwort zur *Alceste* von 1769 Francesco Algarottis Gedanken zusammen, wenn er schreibt: „Ich habe mich bemüht, die Musik auf ihre eigentliche Aufgabe zu beschränken, nämlich der Dichtung durch die Mittel des Ausdrucks zu dienen“⁵⁶. Mozart hat sich 1781 wieder auf die Gegenseite geschlagen, wenn er in deutlicher Polemik gegen Monteverdis Position sagt: „Und ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein“⁵⁷.

Eine neue Wendung in dem Hin und Her der Meinungen haben erst Richard Wagners Schriften zum Musikdrama gebracht, die in immer wiederholten Anläufen um die griechische Tragödie und die Thesen der Camerata kreisen. Wenn Wagner Dichtung, Musik und Tanz in seinem Programm des Gesamtkunstwerks aufgehen läßt, das er irrig⁵⁸ in der altgriechischen Dichtung vorgebildet sah, so in dem Bestreben, die drei Komponenten des Gesangs, Logos, Melos und Rhythmus, nicht

⁵² „*genero però descritto da Platone nel terzo de Rethorica, con queste parole „suscipe Harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium voces atque accentus“*. Monteverdi *Opere* VIII S. IV. Vgl. Anm. 26.

⁵³ Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, ed J. M. Müller-Blattau, Leipzig 1926, S. 82 f.

⁵⁴ Ch. Bernhard S. 83, Müller-Blattau.

⁵⁵ O. Strunk S. 664, 665 f.

⁵⁶ O. Strunk S. 674.

⁵⁷ Brief vom 13. 10. 1781 an Leopold Mozart.

⁵⁸ Th. Georgiades, *Der Griechische Rhythmus*, Hamburg 1949, 135; H. Koller S. 7, 10 f.

in ein wie auch immer geartetes Abhängigkeitsverhältnis zu bringen, sondern sie als gleichwertige Erscheinungsformen eines höheren Ganzen zu verstehen, eben des Musikdramas.

Ginge es nur darum, den Theoretikern der Camerata Irrtümer nachzuweisen, so wäre der hier aufgewendete Raum schwerlich zu rechtfertigen. Wichtiger dürfte es sein, daß sich gerade an jenen produktiven Mißverständnissen, die keineswegs auf sachlicher oder sprachlicher Unkenntnis beruhen, überaus deutlich Charakteristika jener unhistorischen und deshalb um so stärker engagierten Antikenrezeption erkennen lassen, die bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein die lebendige Tradition nicht abreißen ließ: Der Beleg aus den großen alten Autoren wird nie um seiner selbst willen angeführt, sondern dient immer ureigensten Anliegen der Zeit selbst. So kann er als Axiom einer Theorie zugrunde gelegt werden, die sich in ganz eigenständiger Weise weiterentwickelt, er kann zur wirksamen Waffe der Polemik werden und ist bisweilen je nach Art der Auslegung für beide Seiten verwendbar. In der Regel ist diese Art der Antikenrezeption punktuell und vielleicht eben deshalb um so intensiver. So hat im Fall der Oper im Grund ein einziger Platonsatz, angereichert mit sekundärem Quellenmaterial, eine ganze Genealogie von Theorien hervorgebracht, ein Sachverhalt, der sich durchaus mit der beinahe unübersehbaren Wirkung der aristotelischen Tragödiendefinition, des Satzes von Furcht und Mitleid, vergleichen läßt. Daß auf diesem Weg das propagierte Ziel, die Wiedererweckung der altgriechischen Tragödie, nicht zu erreichen war, versteht sich von selbst. Es war ja auch in Wirklichkeit nicht ernsthaft intendiert.

Zur Deutung der Musik in der Dichtungstheorie einiger russischer Romantiker und Symbolisten

VON ROLF-DIETER KLUGE, MAINZ

I

Die Kunstphilosophie der Romantik hatte der Musik eine ganz besondere Bedeutung zugewiesen. Die Zusammengehörigkeit aller Künste schien in der Musik am vollkommensten verwirklicht. Während die deutsche Klassik ihr künstlerisches Vorbild in der antiken Plastik sah, forderten die Romantiker — als erster Wackenroder — eine Abkehr vom Plastischen und eine Hinwendung zum Musikalischen, denn die Musik besitze den am meisten „übernatürlichen“ Charakter aller Künste¹. Richard Benz hat auf die entscheidende Rolle der Musik in der Entwicklung der Kunstlehre der deutschen Romantik hingewiesen². Auch in der russischen Romantik,

¹ Vgl. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, III, S. 57 ff.

² R. Benz, *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Leipzig 1940; derselbe, *Die Welt der Dichter und die Musik*, Düsseldorf 1949.