

# Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte von Monteverdis „Incoronazione di Poppea“

VON WOLFGANG OSTHOFF, MÜNCHEN

Auf die problematische Überlieferung von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* noch einmal hinzuweisen, rechtfertigt sich zunächst aus dem einfachen Anliegen der Forschung, dem authentischen und verbindlichen Text eines Hauptwerkes der Musikgeschichte auf die Spur zu kommen. So fassen die folgenden Zeilen verschiedene Beobachtungen zusammen, die ich seit dem Erscheinen meines ersten Aufsatzes über *Die venezianische und neapolitanische Fassung von Monteverdis Incoronazione di Poppea*<sup>1</sup> machen konnte. Ein weiterer Grund zur Veröffentlichung dieser Bemerkungen liegt darin, daß Gian Francesco Malipiero in der soeben bei der Universal Edition (Wien) erscheinenden Neuauflage der Monteverdi-Gesamtausgabe sich die Ergebnisse der neueren Forschung nicht zunutze macht<sup>2</sup>. Der Forscher und darüber hinaus jeder, der sich ernsthaft um Monteverdi bemüht, wird auch weiterhin zu den Quellen greifen müssen.

In meinem ersten Aufsatz vertrat ich die Anschauung, daß das neapolitanische Manuskript (N) der *Incoronazione*, das zweifellos mit der bezeugten neapolitanischen Aufführung des Jahres 1651 zusammenhängt, weitgehend auf eine erste, noch von Monteverdi selbst stammende Fassung des Werkes zurückgeht. Dieser Erstfassung gegenüber bringt das venezianische Manuskript der Oper (V) Verbesserungen und Kürzungen. Hier soll uns nun zunächst die Frage beschäftigen, ob V Monteverdis Fassung letzter Hand repräsentiert oder ob wir auch an diesem Manuskript Spuren späterer Bearbeiter erkennen können. Die Auffassung, daß V als authentisch anzusehen ist, hat vor allem Giacomo Benvenuti<sup>3</sup> auf Grund der Handschriftenanalyse vertreten. Abgesehen von einigen Instrumentalstellen findet Benvenuti Monteverdis Hand in verschiedenen Bezeichnungen der Partitur („Sinfo“, „Alla 4<sup>a</sup> alta“, „Come stà“ usw.), die von der Handschrift der beiden Hauptschreiber der Oper (Akt 1 und 3, Akt 2) abweichen<sup>4</sup>. Ist nun die Zuschreibung dieser Bezeichnungen an Monteverdi schon angesichts eines Vergleiches mit seinen Briefen nicht sehr überzeugend, so wird sie vollends unmöglich, wenn man andere, spätere Manuskripte der Codici Contariniani (Venedig, Biblioteca Marciana) heranzieht, zu denen V gehört. Die gleichen Bezeichnungen tauchen in der gleichen Handschrift in folgenden Opern Francesco Cavallis auf:

It. IV, 367 *L'Oristeo* (1651)  
It. IV, 370 *La Rosinda* (1651)  
It. IV, 353 *La Calisto* (1651)

---

<sup>1</sup> Acta Musicologica 1954, S. 88 ff.

<sup>2</sup> Über die Unzuverlässigkeit der Gesamtausgabe vgl. Hans F. Redlich: *Aufgaben und Ziele der Monteverdi-Forschung*, Die Musikforschung IV, 1951, S. 318 ff.

<sup>3</sup> *Il manoscritto veneziano della Incoronazione di Poppea*, Rivista Musicale Italiana 1937, S. 179/180 und Facsimile-Ausgabe von V, Milano 1938.

<sup>4</sup> Facsimile-Einleitung, S. 10/11.

- It. IV, 369 *L'Elena* (1653)  
 It. IV, 372 *La Statira* (1655)  
 It. IV, 352 *L'Artemisia* (1656).

Von diesen Partituren sind *L'Oristeo*, *La Rosinda*, *La Statira* und *L'Artemisia* von Taddeo Wiel<sup>5</sup> auf Grund ihrer Skizzenhaftigkeit zum großen Teil als Autographe Cavallis angesprochen worden. Ich konnte diese Vermutung Wiels zur Gewißheit erhärten, indem ich beim Vergleich der Partituren mit dem eigenhändigen Brief Cavallis vom 8. August 1662<sup>6</sup> völlige Identität der Handschriften feststellte. An Hand dieser autographen Cavalli-Partituren<sup>7</sup> kann man sich nun davon überzeugen, daß auch die erwähnten Bezeichnungen eigenhändige Eintragungen Cavallis sind. Wir haben es somit auch bei den identischen Bezeichnungen in V nicht mit Eintragungen Monteverdis, sondern seines Schülers Cavalli zu tun, wozu man die hier reproduzierten Abbildungen von Fol. 2 r der *Incoronazione* (Prolog) und Fol. 92 v der *Artemisia* (II, 20) vergleichen möge. Schon Anna Amalie Abert war die Ähnlichkeit der Handschriften aufgefallen, doch glaubte sie noch, Benvenuti Glauben schenken zu müssen. „Sonst hätte die verlockende Vermutung nahegelegen, in der Schrift der Transpositionsangaben, die so überraschend ähnlich auch in späteren Partituren Cavallis wieder auftritt, diejenige dieses Komponisten zu erblicken und daraus zu schließen, daß die Angaben von Cavalli für die Aufführung von 1646 eingetragen worden seien“<sup>8</sup>.

Bevor wir auf diese Vermutung zurückkommen, daß V für die posthume venezianische Aufführung der *Incoronazione* von 1646 gedient habe, noch eine Bemerkung zu dem Hauptschreiber der Akte 1 und 3 von V (vgl. unsere Abbildung von 2 r). Von der gleichen Hand sind die venezianischen Cavalli-Partituren des *Orimonte* von 1650 (It. IV, 366) und der *Calisto* von 1651 geschrieben, außerdem taucht sie einmal in Cavallis *Veremonda* von 1652 (It. IV, 407; 62 v) auf. Schließlich ist die Wiener Handschrift von Cavallis *Egisto* (1642) von der gleichen Hand geschrieben. In Anbetracht der uns bekannten Handschrift Cavallis ist es demnach falsch, den Wiener *Egisto* als Autograph zu betrachten, wie dies — den Katalogen der Wiener Nationalbibliothek folgend — Robert Haas<sup>9</sup>, Franco Abbiati<sup>10</sup> und A. A. Abert im Cavalli-Artikel von MGG getan haben. Allerdings ist diese Handschrift ohne Zweifel als eine der ältesten anzusprechen, die in den Codici Contariniani begegnen. Um die Frage zu klären, ob V für die Aufführung von 1642/43 oder von 1646 — beide bezeugt von allen Quellenwerken über das venezianische Theater — gedient hat, fassen wir nun die Eingangssinfonia ins Auge. Benvenuti hat sowohl ihre ausgeschriebene dreistimmige Fassung (V, 1 r—v) als auch ihren nochmals auf Fol. 2 r wiederkehrenden, aber nachträglich ausgestrichenen Baß (vgl. unsere Abbildung) als Handschrift Monteverdis angesprochen<sup>11</sup>. Eine solche Zuschreibung

<sup>5</sup> *I Codici musicali Contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, Venezia 1888, S. 21.

<sup>6</sup> Venedig, Archivio di Stato, Scuola grande di San Marco, Busta 188, Nr. 380.

<sup>7</sup> Vgl. die Autographenfacsimili aus Cavallis *Ipermestra* und *Rosinda* bei Henry Prunières: *Cavalli et l'opéra vénitien au XVIIe siècle*, Paris 1931, Planches I—III.

<sup>8</sup> *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt 1954, S. 330, Anm. 540.

<sup>9</sup> *Musik des Barocks*, Potsdam 1928, S. 138.

<sup>10</sup> *Storia della Musica II*, Milano 1941, S. 147.

<sup>11</sup> Facsimile-Einleitung, S. 10.

bleibt schon deshalb problematisch, weil wir kein einziges Notenautograph Monteverdis besitzen. Darüber hinaus ist es aber auf den ersten Blick klar, daß der Baß von Fol. 2 r von einer anderen Hand geschrieben ist als die Sinfonia von Fol. 1 r–v, was allein schon aus der völlig anderen Form des Baßschlüssels ersichtlich ist<sup>12</sup>. Wie unsere Abbildung von Fol. 2 r dartut, ist der Sinfonia-Baß von der gleichen Hand wie die restliche Seite geschrieben, es handelt sich um die erwähnte Hauptschrift der Akte 1 und 3.

Selbst wenn man aber Benvenutis Feststellung auf die Hypothese einschränkt, daß die Sinfonia von Fol. 1 r–v ein Monteverdi-Autograph darstelle, so würde dies durch eine Tatsache in Frage gestellt, die bisher von der Monteverdi-Forschung nicht genügend beachtet worden ist. Schon Alfred Heuss<sup>13</sup> war es nämlich aufgefallen, daß die in V überlieferte Sinfonia der *Incoronazione* genau denselben Baß aufweist wie die Eingangssinfonia zu *Cavallis Doriclea* von 1645. In Anbetracht der Tatsache, daß die Substanz derartiger Stücke durchaus in ihrem Baß liegt, können wir sagen, daß es sich bei den beiden Sinfonien um das gleiche Stück handelt, das im Falle der *Incoronazione* dreistimmig, im Falle der *Doriclea* fünfstimmig erscheint. Ich setze zum Vergleich die beiden Fassungen nebeneinander (vgl. Notenbeispiel). Daß Cavalli hier den verstorbenen Monteverdi plagiiert habe, ist sehr unwahrscheinlich. Das Stück besitzt keine besondere Bedeutung, Pavane-Gagliarde-Einleitungen dieser Art hat Cavalli dutzendweise komponiert; man kann nicht annehmen, daß er gerade im Fall der *Doriclea* aus Inspirationsmangel auf eine Komposition Monteverdis zurückgegriffen habe. Andererseits ist diese schematische Pavane-Gagliarde-Einleitung für Monteverdi durchaus nicht so typisch wie für Cavalli. Wo Monteverdi derartige Sätze bringt, durchbricht er jeweils das simple Schema. So folgen im *Ballo delle Ingrate* (GA VIII, S. 332 ff.) zwei verschiedene Variationen in ungerader Bewegungsart auf die „Pavane“, die noch einmal als Abschluß erscheint. Bei *Altri Canti d'Amor* (GA VIII, S. 1) besteht der „Pavane“-Teil nur aus vier Klängen, die gleichsam Devisen-Charakter haben. Ich möchte daher ein umgekehrtes Verhältnis der beiden Sinfonien vermuten. Es wäre durchaus denkbar, daß Cavalli den Baß seiner *Doriclea-Sinfonia* von 1645 für eine von ihm betreute Aufführung der *Incoronazione* von 1646 noch einmal benutzt hat. Für diese Annahme, daß die Sinfonia von V für die Aufführung von 1646 gedient hat, spricht auch ihre Dreistimmigkeit. Ich habe bereits an anderer Stelle<sup>14</sup> darauf hingewiesen, daß das Klangvolumen der Instrumentalsätze ein Kriterium zur Datierung der frühvenezianischen Opernpartituren darstellt. Fassen wir die Jahre 1639–1651 ins Auge, so bemerken wir in den erhaltenen venezianischen Partituren (sie sind mit Ausnahme der *Incoronazione* ausschließlich von Cavalli) bis zum Jahre 1645 (*Doriclea*) eine immer stärker hervortretende Tendenz der Instrumentalstücke zur Fünfstimmigkeit. Zwischen 1645 und 1649 fehlen die Partituren. In diesen Jahren muß sich der Umschwung zur Dreistimmigkeit vollzogen haben, die ab 1649 (*Cavallis Giasone*) normativ ist. In dieses Bild würden

<sup>12</sup> Das Facsimile von 1 r–v ist als angebliches Monteverdi-Autograph in fast jeder neueren Monteverdi-Monographie reproduziert.

<sup>13</sup> *Die venetianischen Opernsinfonien*, SIMG IV, 1902/03, S. 412/13.

<sup>14</sup> *Zu den Quellen von Monteverdis „Ritorno di Ulisse in Patria“*, Studien zur Musikwissenschaft 23, Wien 1956, S. 78.

## Doriclea-Sinfonia

die bis auf eine Ausnahme durchweg dreistimmigen Instrumentalsätze in V schlecht hineinpassen, falls man sie mit der Aufführung von 1642/43 in Zusammenhang bringt. Ohne weiteres aber würde das Jahr 1646 für diese Stücke einleuchten. Die Reduzierung der Instrumentalstimmen läge somit um 1645/46. Da sich vierstimmige Instrumentalstücke zu jener Zeit kaum in Venedig finden, ist auch die Aussetzung der Ritornelle in N nicht als authentisch anzusehen. Immerhin bleibt die Möglich-

## Incoronazione-Sinfonia

keit nicht ganz abwegig, daß die dreistimmige Eingangssinfonia aus *N* von Monteverdi stammt.

Der Fall der Eingangssinfonia sowie die handschriftlichen Eintragungen Cavallis in *V* machen es so gut wie sicher, daß wir es mit dem Manuskript zu tun haben, das für die Aufführung von 1646 verwendet wurde. Die Frage, wie weit sich Cavallis Revision der Partitur erstreckte, ob auch gewisse Striche in *V* auf ihn

zurückgehen, muß vorerst offen bleiben. Auf jeden Fall ist nach unseren Ergebnissen V gegenüber N nicht als die authentische Fassung anzusprechen, da beide Manuskripte mit Aufführungen nach Monteverdis Tode (1643) in Zusammenhang stehen.

Was V betrifft, so bleibt noch zu prüfen, inwieweit dieses Manuskript etwa mit einer noch späteren Aufführung der *Incoronazione* zusammenhängt. Es wurde nämlich bisher von der Spezialforschung übersehen, daß die Oper in den 70er oder 80er Jahren des 17. Jahrhunderts noch einmal in dem Privattheater des Prokurators Marco Contarini in Piazzola sul Brenta aufgeführt wurde, woher bekanntlich die ganze Sammlung Contarini stammt, die sich heute auf der Biblioteca Marciana befindet. In einem von Paolo Camerini<sup>15</sup> veröffentlichten zeitgenössischen Bericht heißt es:

„Fra questi tutti teatri il più antico e più celebre sopra tutti fu quello fatto erigere dal Nobilissimo Patrizio Veneto Contarini in Piazzola su disegno del Palladio . . . In questo Palagio delle Fate, in questo Tempio dell' Armonia decorato da una Scena pomposa un nuovo piacere interrompe già quel de' miei occhi, e tiene schiavo il mio orecchio . . . Dall' Artaxerse del Grossi al Ipermestra del Cavalli, dal Nicomede del primo all' Erismena, Rosinda, Elena del secondo, da l' Argia del Cesti alla Messalina del Pallavicini, dall' Incoronazione di Poppea del Monteverdi alla Flora del Sartorio tutto un numero grandioso di rappresentazioni in onore di Procuratori, Senatori, Principi, Duchi, Consoli, Marchesi, Prelati, Italiani e Forastieri che onoravano della Loro presenza l' Ecc.mo Signor Procuratore Marco Contarini in quel Principesco loco di Piazzola.“

Ein Vergleich mit den der Sammlung Contarini angehörenden und in Piazzola nachweislich aufgeführten Werken des Vicentiner Kapellmeisters Domenico Freschi, der bei den Contarinischen Aufführungen meistens die musikalische Oberleitung innehatte, ergab keinerlei handschriftliche Parallelen zu V. Die *Incoronazione* dürfte demnach in Piazzola in der gleichen Gestalt von 1646 gegeben worden sein, in der sie Contarini wahrscheinlich aus dem Nachlaß Cavallis erhalten hat. Taddeo Wiel<sup>16</sup> nimmt jedenfalls auf Grund des Testamentes von Cavalli an, daß die dort erwähnten Partituren „legate in curame rosso, indorate“ — die ausdrücklich von dem Vermächtnis an den Haupterben ausgenommen werden — den Grundstock der Sammlung Contarini gebildet haben. Zu ihnen mag auch das Manuskript V der *Incoronazione* gehört haben.

Mit der Feststellung, daß beide überlieferten Manuskripte der *Incoronazione* mit Aufführungen nach Monteverdis Tode zusammenhängen, rückt N als Quelle gleichberechtigt neben V. In meinem zitierten ersten Aufsatz habe ich die Abweichungen in N von V zum Teil als Spuren einer Monteverdischen Urfassung, zum Teil als spätere Zusätze eines unbekanntem Bearbeiters angesprochen. Bevor wir auf die Autorschaft dieser Zusätze eingehen, komme ich noch einmal auf die Ottavia-Partie zurück, der zwei der größeren Zusätze in N angehören und auf deren Hervorhebung im neapo-

<sup>15</sup> Piazzola, Milano 1925, S. CLXVII, Allegato 4. — Das als *Codice Cicogna* unvollständig gekennzeichnete Manuskript des venezianischen Museo Civico Correr konnte ich leider nicht identifizieren, doch ist seine Echtheit nicht anzuzweifeln.

<sup>16</sup> Francesco Cavalli e la sua musica scenica, Venezia 1914, S. 39.

litanischen Libretto (LN)<sup>17</sup> ich seinerzeit besonders aufmerksam gemacht habe<sup>18</sup>. Diese Akzentuierung war keine Eigenheit der neapolitanischen Aufführung von 1651, sondern entsprach allem Anschein nach bereits der ersten venezianischen Aufführung von 1642/43. Schon bei ihr war die Ottavia-Partie einer der bekanntesten Virtuosinnen der Zeit anvertraut, wie aus einem Büchlein hervorgeht, das ich auf der Biblioteca Marciana (Misc. 1368, Nr. 5) fand:

*Le Glorie della Signora Anna Renzi Romana. In Venetia,  
M.DC.XLIV. Appresso Gio: Battista Surian. Con Licenza de' Sup.*

Es handelt sich um eine Sammlung von Gedichten an die berühmte Sängerin, die der venezianische Dichter Giulio Strozzi herausgegeben und dem Komponisten Filiberto Laurenzi gewidmet hat. Laurenzi hatte den Hauptteil von Strozzi's Libretto *La finta savia* (Venedig 1643) komponiert, an deren Musik außerdem noch Tarquinio Merula, Arcangelo Crivelli, Alessandro Leardini und Benedetto Ferrari beteiligt gewesen waren. Laurenzi war der Lehrer der Anna Renzi, wie aus dem Gedicht S. 93 unseres Büchleins hervorgeht: *Al Signor Filiberto Laurenzi Il Chirone della Sig. ANNA RENZI* von Francesco Maria Gigante. Aus dem *Elogio* Strozzi's (S. 5–12) erfahren wir, daß die Renzi im Jahre 1640 aus Rom nach Venedig kam „à beare con la sua delitiosa virtù questa Reggia di Nettuno nell'Adria.“ Es folgt eine Reihe von Gedichten auf die Sängerin, deren Hauptrollen wir in der Überschrift zu den Versen von S. 20 zusammengefaßt finden: *Per la Signora Anna Renzi Romana, Vittoriosa ne' Teatri di Roma, Divina nella finta Pazza, Impareggiabile, & Angelica nel Bellerofonte, nella finta Savia, & nella Coronatione di Poppea, rapresentante la parte d'Ottavia Imperatrice ne' Teatri Novissimo, & Novo in VENETIA.* Außer der bereits erwähnten *Finta savia* handelt es sich bei diesen Opern um die *Finta pazza* von 1641 (Text von Strozzi, Musik von Francesco Sacrati), um den *Bellerofonte* von 1642 (Text von Nolfi, Musik von Sacrati) und um Monteverdis *Incoronazione*. Auf S. 28 besingt Benedetto Ferrari den Abschiedsmonolog des 3. Aktes: *Per la Signora Renzi Romana Insigne Cantatrice Rappresentante Ottavia ripudiata, e commessa all'onde entr'uno schifo*

*Non è Ottavia, che lagrime diffonde  
Esule, esposta à le spumose arene;  
E un mostro, che con note alte, e profonde  
Acrescer vâ lo stuol de le Sirene . . .*

Ein mit G.B.V. gezeichnetes Sonett auf S. 30 stammt wahrscheinlich vom Textdichter des *Ritorno di Ulisse*, Giacomo Badoaro (Veneziano):

*O di celeste spirto aspetto, e voce,  
Del paradiso sol vaga Sirena,  
Che repudiata da Neron in scena,  
Formi armonico misto, e dolce, e atroce.*

<sup>17</sup> Beim Abdruck der Vorrede zu LN in meinem ersten Aufsatz ist die Unterschrift irrtümlicherweise vergessen worden. Sie muß heißen: „*humiliss. e devotis. serv. Curtio Manara*“. — In Ergänzung meiner damaligen Libretto-Übersicht kann ich heute noch eine sechste Fassung namhaft machen: *La Poppea, ms. Cic. 585* der Bibliothek des venezianischen Museo Civico Correr. Sie entspricht im Wesentlichen den in meinem ersten Aufsatz beschriebenen Libretti LT, LR und LF.

<sup>18</sup> a. a. O., S. 98/99.

*Hor con tremula, hor lenta, hor con veloce  
Fugga, e pausa si turba, e rasserena  
L'alma tua d'armonia tutta ripiena,  
Che sè ben punge il cor, già pur non noce . . .*

Auf die gleiche Abschiedsszene bezieht sich ein anonymes Sonett auf S. 31. Dagegen zitiert ein *Idilio d'incerto Autore* (S. 33–54) den Anfang von I, 5 der *Incoronazione*:

*Poi cominciasti afflitta  
Tue querele Canore  
Con tua voce divina,  
Disprezzata Regina,  
E seguava il lamento . . .* (S. 47/48).

Im weiteren Verlauf dieser Verse wird die Szene des 2. Aktes erwähnt, in der Ottavia dem Ottone den Anschlag auf Poppea befiehlt:

*Soprafatta dal sdegno  
Contro l'empio marito  
Per satollar col sangue  
Di Poppea tua nemica  
Tue giustissime brame,  
Commettesti ad Ottone,  
Ch'era suo fido Amante,  
Per sua cattiva sorte  
Con le sue proprie man la di lei morte.  
Quella voce imperiosa,  
Che con grave sembiante  
Essercitava un barbaro talento,  
Parea, che a noi medesmi  
L'annuntio del morir anco apportasse,  
Ma con tale dolcezza,  
E tanta tenerezza,  
Ch'anco recava aita,  
E quella morte al fin era la vita.* (S. 48/49)

Die folgenden Verse beziehen sich wieder auf das Lamento des 3. Aktes. Auf S. 58 und 60 begegnen zwei mit *F. B.* gezeichnete Gedichte, worunter wohl der Textdichter der *Incoronazione*, (Gian) Francesco Busenello, zu verstehen ist. Seine Verse beziehen sich aber ebensowenig auf die *Incoronazione* wie die Gedichte auf S. 65 und 68–70, die wahrscheinlich wieder von Badoaro stammen. Immerhin enthält das Büchlein die einzigen uns überlieferten Eindrücke von der ersten Aufführung des Werkes. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Anna Renzi, die noch in den Jahren 1653–1655 in Innsbruck auftrat<sup>19</sup>, auch in Neapel die Partie der Ottavia gesungen hat. Daß es sich hierbei auf jeden Fall um eine aus Venedig kommende Sängerin gehandelt hat, habe ich in meinem ersten Aufsatz dargelegt<sup>20</sup>. An gleicher Stelle wies ich auf die Anspielungen des neapolitanischen Librettos auf diese Sängerin hin. Wie gut die dort genannten „*lingue de' malevoli*“ sich auf die Renzi beziehen könnten, zeigt ein sich auf der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindendes Libretto der Cesti-Oper *L'Argia* (Innsbruck 1655). Den „*Interlocutori*“

<sup>19</sup> Vgl. Walter Senn: *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 266.

<sup>20</sup> a. a. O., S. 98/99.



Montenero

Alla 4<sup>a</sup> H<sup>a</sup>

Prologo

Fortuna  
 che sa scendi ti o Dio tu già caduta in povertà  
 non creduta sei sa Nume, d'è senza. Tempo l'iva senza deasi e  
 senza Azari disusa sa dismeza - sa  
 Abba - rita mel gradisa. Et in mio paragon sempre - sempre sem

Una X X. Cantata. Cant. Antonini Xita

Cantata  
 Cuius propter Antonini  
 Chi è per la gloria  
 Non solum pro se  
 In tu unio christi  
 Questo grande multo, Candi be l'ati  
 chi mi car  
 In tu unio christi  
 In tu unio christi  
 In tu unio christi

Zu Wolfgang Osthoff: Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte  
von Monteverdis „Incoronazione di Poppea“

Incoronazione di Poppea, Prolog  
Venedig, Biblioteca Marciana, It. IV, 439, fol. 2 recto

Artemisia, Akt II, Szene 20  
Venedig, Biblioteca Marciana, It. IV, 352, fol. 92 verso

sind in diesem Exemplar von zeitgenössischer Hand die Innsbrucker Darsteller beigefügt. Als einzige Sängerin wird hier die Renzi, welche die Dorisbe sang, nicht beim Namen genannt, sondern als „*Romana Cortegiana che portò la medaglia et catena della Regina*“ (Christine von Schweden, der zu Ehren die Aufführung stattfand) umschrieben.

Fragen wir abschließend, von wem die drei zusätzlichen Stellen in *N* stammen könnten (GA XIII, S. 257/58 Ottone, 266/67 Ottavia, 268/69 Ottavia), deren musikalischer Habitus gemäß den Untersuchungen meines ersten Aufsatzes<sup>21</sup> Monteverdi als Autor ausschließt. Ich erwähnte bereits damals<sup>22</sup> Cicogninis *Oronthea* (Venedig 1650, Musik von Antonio Cesti), die laut ihrem neapolitanischen Libretto von 1654 „*arricchita di nuova musica da Francesco Cirillo*“ in Neapel aufgeführt wurde. Ulisse Prota-Giurleo<sup>23</sup> nimmt Cirillo auch für die Zusätze der *Incoronazione* in Anspruch. Obwohl diese Hypothese dokumentarisch nicht zu belegen ist, hat sie zunächst viel Wahrscheinlichkeit für sich. Die Operngesellschaft *I Febi armonici*, welche die *Incoronazione* 1651 in Neapel herausbrachte, war 1646 in Rom unter der Protektion des damaligen spanischen Botschafters und späteren neapolitanischen Vizekönigs, des Conte de Oñate, gegründet worden, und Cirillo gehörte ihr seit dieser Zeit als Sänger an<sup>24</sup>. Eine annähernde Gewißheit läßt sich jedoch nur durch einen Vergleich der genannten Zusätze von *N* mit der Musik Cirillos erreichen. Die Konservatoriumsbibliothek von Neapel bewahrt eine Partitur (33-6-21) von *L'Oronthea de Eggitto Del Sig. Francesco Cirillo 1654*<sup>25</sup>. Ein Vergleich mit dem vatikanischen Exemplar von Cestis *Oronthea* lehrt, daß Cirillo den ganzen Text Cicogninis, der sogar — besonders im 3. Akt — um einige Szenen erweitert ist, neu komponiert hat. Eine Prüfung dieser Musik Cirillos ergibt aber keine bezeichnenden Berührungspunkte mit den Zusätzen der neapolitanischen *Incoronazione*. Auch die Handschriften beider Partituren sind verschieden. Wir müssen somit die Hypothese fallen lassen, daß Cirillo der Bearbeiter von *N* war. Hinzu kommt die Unwahrscheinlichkeit, daß ein neapolitanischer Musiker im Jahre 1651 Stellen eines venezianischen Librettos (die Zusätze in *N*) komponiert hat, das erst im Jahre 1656 gedruckt vorlag. Viel näher liegt es anzunehmen, daß die Zusätze in *N* wie das ganze Manuskript der Oper aus Venedig stammen. Den Bearbeiter mit einem der zahlreichen in Frage kommenden venezianischen Komponisten zu identifizieren, bleibt uns allerdings versagt.

Zusammenfassend läßt sich über die Quellenlage von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* folgendes sagen: Wir besitzen zwei Vorlagen (*V* und *N*), die in ihrem überwiegenden Teil übereinstimmen und als authentisch anzusprechen sind, die jedoch beide Spuren späterer Bearbeitungen aufweisen. Während für die Bearbeitung von *N* nur allgemein auf Venedig verwiesen werden kann, liegt es nahe, als Bearbeiter von *V* Francesco Cavalli anzunehmen. Außer der Prologsinfonia ist

<sup>21</sup> a. a. O., S. 106 und 110/11.

<sup>22</sup> a. a. O., S. 113.

<sup>23</sup> *Francesco Cirillo e l'introduzione del melodramma a Napoli*, A Cura del Comune di Grumo Nevano 1952, S. 21.

<sup>24</sup> Vgl. Prota-Giurleo, a. a. O., S. 14.

<sup>25</sup> Facsimili des Titelblattes und der Prolog-Sinfonia bei Prota-Giurleo, a. a. O., S. 15 und 24. — Vgl. Nicola d'Arienzo: *Origini dell'opera comica*, *Rivista Musicale Italiana* 2, 1895, S. 616 ff. (deutsche Ausgabe: *Die Entstehung der komischen Oper*, Leipzig 1902, S. 25 ff.), dort auch verschiedene Notenbeispiele aus Cirillos *Oronthea*.

die Musik von V Monteverdi zuzuschreiben, während die in der Partitur auftretenden Striche und Transpositionsangaben vermutlich von Cavalli für die Aufführung von 1646 eingetragen wurden. Abgesehen von den genannten drei größeren Zusätzen ist N ebenfalls als authentisch anzusehen, vermutlich handelt es sich bei diesem Manuskript um eine erste Fassung Monteverdis.

Eine wissenschaftliche Neuausgabe der Oper hätte V als die Primärquelle zugrunde zu legen, deren offensichtliche Fehler<sup>26</sup> an Hand von N zu verbessern wären. Die ausgesprochenen Abweichungen in N (Erstfassungen gewisser Stellen) wären als authentische Varianten zu verzeichnen. Darüber hinaus wären die Eingangssinfonia und Cavallis Anweisungen und Striche in V sowie die genannten drei größeren Zusätze in N als Spuren späterer Bearbeitung zu vermerken. Die drei- und vierstimmigen Aussetzungen sämtlicher Instrumentalstücke von V und N (nicht die Bässe als solche) wären als zweifelhaft zu kennzeichnen (vgl. die obigen Bemerkungen zum instrumentalen Klangvolumen der frühvenezianischen Opern); lediglich die beiden Sinfonien des 3. Aktes (GA XIII, S. 239 und 243), deren Substanz nicht allein im Baß liegt, sind auf Grund ihres Ranges und ihrer musikalischen Struktur mit annähernder Sicherheit Monteverdi zuzusprechen. Erst eine derart differenzierte Ausgabe könnte den Anspruch erheben, Monteverdis venezianisches Hauptwerk in bestmöglicher Zuverlässigkeit darzubieten.

## Die Laissemelodie zu „Aucassin et Nicolette“

VON URSULA AARBURG, FRANKFURT A. M.

Die berühmte Erzählung von Aucassin und Nicolette (13. Jahrhundert) enthält 21 Laissestrophen, die — eingestreut zwischen Prosastücke — den Vortrag dieser *Chantefable* musikalisch schmückten. Zu den Laisse ist nun eine Melodie überliefert, die einen recht ungewöhnlichen Ablauf zeigt: die beiden Hauptverse erklingen ausdrücklich und unverkennbar im G-Modus, der Laisseabschluß dagegen verläßt abrupt die G-Basis und klingt als c-modale Kadenz aus:



(Die g-modale Doppelzeile wird, je nach Laisselänge, mehrfach gesungen, die c-modale Kurzzeile beschließt die Laissestrophe<sup>1</sup>).

An Erklärungen für dieses eigentümliche Melodiebild hat es nicht gefehlt. F. Gennrich vermutet<sup>2</sup>, daß die jonische Cauda vielleicht aus der Gregorianik stamme, und unterlegt ihr probenhalber die Silben „Alleluia“ (S. 25). Allerdings bemerkt er (S. 27), daß die gregorianische Praxis unterschiedliche Schlußformeln („*differentiae*“) für die kleine Doxologie kenne, die dazu dienten, eine tonal passende Überleitung zum folgenden Gesang herzustellen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, wäre die Laissecauda also höchst ungeschickt gewählt. Einleuchtender

<sup>26</sup> Vgl. meinen ersten Aufsatz, a. a. O., S. 100, und das Fehlerverzeichnis in meiner Heidelberger Dissertation 1954 *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*.

<sup>1</sup> Vgl. F. Gennrich in MGG II, 1083.

<sup>2</sup> In seiner schönen Arbeit über die altfranzösische Chanson de Geste, Halle 1923.