

## Bemerkungen zu den Tasso-Melodien des 18. Jahrhunderts

VON PAUL NETTL, BLOOMINGTON (INDIANA)

Goethe erzählt in seiner *Italienischen Reise*, wie er sich 1786 in Venedig den berühmten Gesang der Schiffer bestellt habe, die die Verse Tassos und Ariosts auf ihre eigenartigen Melodien sangen. Schon damals scheinen diese Melodien im Aussterben begriffen gewesen zu sein, denn Goethe versichert, daß der Gesang „wirklich bestellt sein“ müsse. „Er kommt nicht gewöhnlich vor, er gehört vielmehr zu den halbverklungenen Sagen der Vorzeit.“ Goethes anschauliche Beschreibung ist zu bekannt, als daß sie hier vollständig zitiert werden müßte. „Die Melodie, welche wir durch Rousseau kennen, ist eine Mittelart zwischen Choral und Rezitativ, sie behält immer denselben Gang ohne Takt zu haben; die Modulation ist auch dieselbige, nur verändern sie, nach dem Inhalt des Verses mit einer Art von Deklamation sowohl Ton als Maß.“ Unter Choral versteht Goethe den *cantus planus*, den er anderweitig auch *canto fermo* nennt, wie z. B. in seinem 2. Artikel über den italienischen Volksgesang (*Der Teutsche Merkur*, März 1789). Dort spricht Goethe davon, daß die Melodie eigentlich keine „melodische Bewegung“ habe und daß sie „eine Art von Mittel zwischen dem *canto fermo* und dem *canto figurato*“ sei. „Jenem nähert sie sich durch rezitativische Deklamation, diesem durch Passagen und Läufe, wo durch eine Silbe aufgehalten und verziert wird.“ Eine präzise Schilderung gibt Goethe von der Art der Improvisation der Gondolieri: „Im ganzen schienen es immer dieselbigen Noten zu bleiben, aber sie gaben nach dem Inhalt der Strophe bald der einen oder der anderen Note mehr Wert, veränderten auch wohl den Vortrag der ganzen Strophe, wenn sich der Gegenstand des Gedichts veränderte.“ Während der Dichter in der *Italienischen Reise* einfach sagt, daß die Melodie aus Rousseau bekannt sei, bemerkt er 1789, daß wir die Melodie „ohngefähr durch Rousseau“ kennen. Das scheint sich auf die variable Melodie zu beziehen, die ja improvisiert und zersungen wird, aber mehr noch auf die Tatsache, daß Goethe gegen den Druck von 1781 ein gewisses Mißtrauen hatte. Er war ja durch Corona Schröter 1781, also ganz kurz nach dem Erscheinen des Druckes, mit den Liedern bekannt geworden. Corona hatte sie am 12. und 15. August gesungen. In Goethes Tagebucheintragung vom 15. August liest man: „Zu Kronen essen, sie sang Rousseaus Lieder und andere, ich war vergnügt.“ Goethe ist offenbar von den Liedern entzückt, da viele in ihrer Einfachheit seinem Geschmack außerordentlich nahekommen, wie etwa die „*Air de trois notes*“, aber auch viele Stücke, die ihm zweifellos Anregungen zum Singspiel gaben. Der Tassogesang wird es ihm besonders angetan haben. Kurze Zeit nach seiner Begegnung mit dem Rousseau-Druck schreibt er an den Züricher Musiker Chr. Kayser, der damals sein Musiksachverständiger war: „Ich vermute, daß Sie die Sammlung von Rousseaus Liedern, die nach seinem Tode herausgekommen ist, noch nicht kennen, drum schreib' ich mit der heutigen Post an den Buchhändler Bauer in Straßburg, daß er sie Ihnen sogleich zuschicken soll, und freue mich im Voraus Ihrer Freude über diesen unschätzbaren Nachlaß. Die Mlle Schröter, die die meisten gespielt und gesungen,

behauptet, es seien Fehler wider die Harmonie drinne, die sie für Druckfehler halten müsse. Die Sache ist aber zu delikant, als daß ich jemand andern als Ihnen darüber trauen sollte; ich halte mir also bei Ihnen aus, daß Sie mir, wenn Sie Ihr Exemplar durchgehen und korrigieren, die Fehler auf einem Bogen anmerken. Jedoch wünscht' ich, daß es bald geschähe, denn zu den meisten dieser Lieder sind Instrumente gesetzt, die ich gerne, und doch nicht eher möchte ausschreiben lassen, bis ich wegen der Richtigkeit sicher bin.“ Wie wir sehen werden, ist Goethes Mißtrauen zum mindesten, was den venezianischen Tassogesang betrifft, unbegründet gewesen.

Vermutlich ist eine der ersten Belegstellen für die volkstümlichen Tassogesänge bei Joseph Addison (1672–1719) zu finden, die in den Anmerkungen zu John Hobhouses (1786–1869) Ausgabe der Werke Byrons abgedruckt ist. Addison hielt sich 1699–1700 in Italien auf. Die betreffende Stelle lautet: „I cannot forbear mentioning a custom in Venice which they tell me is particular to the common people of this country of singing Stanzas out of Tasso. They are set to a pretty solemn tune, and when one begins in any part of the poem, it is odds, but he will be answered by somebody else that overhears him; so that sometimes you have 10 or dozen in the neighborhood“ ... Wenig bekannt jedoch ist, daß der Tassogesang schon vor Rousseaus *Consolations des Misérés de ma Vie* (Paris 1781) gedruckt vorlag. Es handelt sich um Joseph Baretteis *On account of the manners and customs of Italy* (1768), ein Werk, das 1781 auch in deutscher Übersetzung erschien. Da auch die *Consolations* im gleichen Jahr erschienen sind, ist es klar, daß Goethe, wenn ihm Baretteis Buch überhaupt zu Augen gekommen ist, es nicht beachtet hat. Da die *Consolations* vier Jahre nach Rousseaus Tode erschienen sind und die Ausgabe auf Manuskripten aus seinem Nachlaß beruht, so darf man wohl annehmen, daß sich der Genfer Philosoph die Tassomelodie „à la Venezia“ und die „Ottave à la Fiorentina“, die zusammen mit der „Psalmodie nouvelle sur le Tasse“ als eine Art Anhang seiner Liedersammlung erscheinen, von Barettei kopiert hat. Aber auch Barettei hat die Melodie nicht selbst aufgezeichnet, sondern nach seinen eigenen Worten von einem Signor Giardini erhalten, unter welchem man wohl Felice Giardini (1716–1796), der u. a. der Lehrer der Mara war, zu verstehen haben wird. Daß Rousseaus Melodie mit der Giardinis identisch ist, ist merkwürdigerweise Alfred Einstein entgangen, der gelegentlich seiner Besprechung der 5. Auflage von Büchers *Arbeit und Rhythmus*<sup>1</sup> auf Baretteis deutsche Version hinwies. Ich zitiere nun Barettei<sup>2</sup>: „To these outlines of the gondoliers' character, I will only add, that they are in general very much taken with verse and rhyme, and that almost all of them, even their women, can repeat the poems of Ariosto and Tasso, besides many compositions in their own dialect, when they are wrote in that kind of stanza's which we call ottava rima. Such stanza's and poems they are very fond of singing particularly by moon-shine. And as the tune to which they sing them is ancient; and very fine in the opinion of our musicians, my musical reader cannot be displeased to have it here, as Signor Giardini has done me the favor to write it for me.“ Rousseau-Giardinis Melodie lautet:

<sup>1</sup> ZfMw III, 314.

<sup>2</sup> New Yorker Ausgabe von Frank Mercer II, S. 453.

In-tan-to Er-mi - - nia fra l'om-bro-se pian - te D'an-ti-ca  
sel - - va dal Ca-val-lo e scor - - ta Ne più go-ver-na il  
fren - - - la man tre-man - te E mez-za qua-si par - - -  
tra vi-vae mor - - - ta per tan-te stra-de si rag-gi - rae  
tan - te Il cor-ri-dor che in sua ba-lia la por - ta che al  
fin da-gli oc-chi al - trui pur si di - le - gua Ed è so-ver-chio o  
mai - - - ch'al - tri la se - - - gua

Eine andere, ähnliche Tassomelodie, die auf Tartini zurückgeht, ist in Burneys *A General History of Music* zu finden. Der englische Musikhistoriker teilt sie zusammen mit Emanuel Barbellas „*Tinna nonna*“ und einer „*Aria a la Lecese*“ von Leo mit. Hier die Melodie:

Adagio quasi Recit Tartini

Wieder eine andere Melodie, die auch Dankert<sup>3</sup> mitteilt, findet sich in der Sammlung *Ariette popolare, raccolte de Theodoro Zacco* in *Le voci del popolo* von Antonio Berti (Padova 1842). Sie ist mit den Fassungen von Giardini-Rousseau und Tartini verwandt.

Sostenuto

Can - to l'ar - mi pie - to - see il Ca - pi - ta - - - no  
 Che'l gran Se - pol - - cro li - be - rò - di Cri - - - sto.  
 Mol - to eg - li o - prò col sen - no e con la ma - no, Mol - to sof -  
 fri - nel glo - ri - o so a - qui - - - - - sto.

Als Franz Liszt im Jahre 1849 zur Goethefeier für die Aufführung des *Tasso* eine Musik schreiben sollte, erinnerte er sich jener schwermütigen Schiffermelodie. Sie ist mit der Zaccoschen Melodie identisch. Man beachte, daß Liszts *Tasso* sieben Jahre nach dem Erscheinen von Zaccos Sammlungen entstand.

Ebenso wie auf Liszt hat die Melodie auch auf Wagner, der sie sicherlich in Venedig gehört hat, einen mächtigen Eindruck gemacht. In seiner 1870 entstandenen Beethovenschrift liest man: „In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: Wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige, rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete. Ich erkannte die uralte schwermütige melodische Phrase, welcher s. Z. auch die bekannten Verse Tassos unterlegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedigs Kanäle und ihre Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe, wie aus der Ferne, sanft das Tönen wieder in neugewonnenen Schlummer erlosch...“ Eigenartig ist es, daß Mendelssohn am 10. Oktober 1830 von Venedig an Zelter voller Enttäuschung schreibt, daß die Gondolieri mit ihrem Gesang aus dem *Tasso* verstummt seien. Ähnlich dichtet Lord Byron im 4. Gesang von *Childe Harold*, wo es heißt:

<sup>3</sup> *Das europäische Volkslied*, S. 306.

*In Venice Tasso's echos are no more  
and silent rows the songless Gondolier.*

Im Gegensatz hierzu lesen wir in Hobhouse's Bemerkungen zu *Childe Harold*, daß er mit Lord Byron am 7. Januar 1817 nach dem Lido ruderte. In ihrer Begleitung waren zwei Sänger, von denen der eine ein Zimmermann, der andere ein Gondolieri war. „Der letztere stellte sich an den Bug, der andere ans Heck des Schiffes. Kurze Zeit nach der Abfahrt vom Quai der Piazzetta begannen sie zu singen und setzten ihre Übung fort bis wir an die Insel kamen. Unter anderem sangen sie uns von dem Tod der Clorinda und dem Palast der Armida, und sie sangen nicht die venezianischen, sondern die toskanischen Verse. Der Tischler jedoch, der der Intelligentere von beiden und öfters genötigt war seinen Gefährten zu soufflieren, sagte uns, daß er das Original übersetzen könne. Er fügte hinzu, daß er beinahe 300 Stanzas singen könne, aber keine Lust hätte, weitere zu lernen oder zu singen, was er schon wisse . . . Das Rezitativ war schrill, kreischend und monoton, und der Gondolieri unterstützte die Stimme, in dem er die Hand seitlich über den Mund hielt. Der Tischler sang ruhig, aber mit verhaltener Bewegung, war aber zu bewegt von seinem Stoff, um seine Gefühle unterdrücken zu können. Von diesen Männern lernten wir, daß nicht nur die Gondolieri singen, sondern daß es noch mehrere Vertreter der niederen Klassen gibt, die mit einigen Stanzas vertraut sind.“ Hobhouse stellt das toskanische Original einer Strophe aus dem Tasso einer venezianischen Version gegenüber, so daß man sehen kann, wie die venezianischen Schiffer bei ihren Improvisationen mit dem Original umgingen. Man vergleiche etwa das toskanische Original mit dem *Canto a la Barcarolia*.

Original	Venezianisch
<i>Canto l'armi pietose, e'l capitano</i>	<i>L'armi pietose de cantar gho</i>
<i>Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo</i>	<i>vogia,</i>
	<i>Ede goffredo la immortal braura</i>

Ist das nicht ein klares Gegenstück zu der Art und Weise, wie die Weise melodisch zersungen wurde?

Hobhouse zitiert übrigens noch eine andere Quelle für die venezianischen Tassogesänge, die *Curiosities of Literature* (1807), deren Autor mir unbekannt ist. Nach dem Zitat im 2. Band von Lord Byrons Werken<sup>4</sup> handelt es sich um nichts anderes als um eine Paraphrase von Goethes Schilderungen in der *Italienischen Reise*.

Die Gesänge der Gondolieri sind auch bei Goldoni gelegentlich erwähnt, vor allem in seinem Lustspiel *Il Poeta Fanatico*, das, wie seine *Memorie* erzählen, einer wahren Begebenheit entstammt. Einer der Charaktere ist der Improvisator Tonino. Er führt seine Improvisationen nach der Regie-Bemerkung Goldonis „*Cantando sull'aria degli improvisatori*“ aus. In seinem *Torquato Tasso* läßt Goldoni den Venezianer Tommaso in Ferrara zu Tasso sagen, daß in Venedig fast jeder sein Befreites Jerusalem auswendig rezitieren könne.

Es ist vielleicht nicht unangebracht, die Tassogesänge, wie sie sich in der Literatur erhalten haben, mit zeitgenössischen Dokumenten des volkstümlichen Gesangs

---

<sup>4</sup> In der Ausgabe von Coleridge, S. 470.

in Venedig zu vergleichen. Ein solches Beispiel bieten die *Canzoni da Battelo* des 18. Jahrhunderts von Maffeo Zanon u. a., die Hermann Springer herausgegeben hat. Diese Gondellieder gehören zu jenem Typ der venezianischen Tonsprache, den wir auch in vielen Arietten von M. A. Cesti, Antonio Abbatini, Pietro Agostini u. a. finden, die in mancher Hinsicht in den *Scherzi musicali* von Monteverdi vorgebildet sind. Viele von ihnen haben Barcarolen-Charakter. Die meisten von ihnen sind Dur-Melodien mit hüpfenden Triolen und lombardischen Rhythmen. Man vergleiche etwa Nr. 18 der Zanonschen Sammlung „*L'occasione de le mie pene*“, die wörtlich von Sperontes in die *Singende Muse an der Pleiße* übernommen worden ist. Zweifellos sind diese Gesänge volkstümliche Gebilde, wenn nicht Volksgesänge. Von den schwermütigen Tassogesängen sind sie durch eine Welt getrennt. Es ist charakteristisch, wenn Danckert<sup>5</sup> die Tassogesänge als orientalisches Lehn- gut bezeichnet und die Ansicht äußert, daß zum mindesten ihr „Nomos“, ihr tonaler Baustoff, dem Osten angehöre. Eine gewisse Angleichung an die italienische Singart sei jedoch nicht zu verkennen<sup>6</sup>. Ist es jedoch nicht näherliegend, die venezianischen Tassogesänge mit südslawischer Folklore in Verbindung zu bringen? Es ist ja allgemein bekannt, daß vom Mittelalter an Slawen sich in ganz Italien sporadisch niederließen.

Wie der venezianische Historiker Marin Sanudo mitteilt, flüchteten im 16. Jahrhundert „*Montenegriner*“ aus Furcht vor den Türken nach Padua und Vicenza; Slawen siedelten seit den frühesten Zeiten in Venedig und in der Terra Ferma. Milan Resetar<sup>7</sup> behandelt die südslawische Bevölkerung Venedigs. Schon 1451 findet man in der Lagunenstadt viele meist aus Dalmatien gebürtige Serbokroaten, die eine fromme Vereinigung mit dem Namen *Scuola Dalmata de S. S. Giorgio e Trifone* gründeten und 1528 den Bau einer eigenen Kirche in der Caje de Furlani beendigten. Man faßte Slawen aller Art, Slowenen und Kroaten, Montenegriner, aber auch die nicht-slawischen Albanesen, unter dem Namen „*Morlachi*“ zusammen. Da das Hinterland Venedigs, Friaul (vom lateinischen *Forum Julii, Friuli*), mit Slawen durchsetzt war, machte man offenbar keinen Unterschied zwischen „*Forlani*“, „*Morlachi*“ und „*Schiavoni*“. Charakteristisch ist ja, daß der venezianische Volkstanz, die Forlana, jene aus dem jugoslawischen Tanz bekannten Wiederholungsphrasen aufweist, die sich noch im heutigen südslawischen Kolo finden. Bei Gregorio Lambranzi *Neue und Curieuse Theatralische Tantzschul* (Nürnberg 1716) findet sich eine „*Polesana*“, die den Untertitel *Forlana* trägt. Der Name deutet entweder auf die istrische Stadt Pola hin oder ist südslawisch im Sinne von „hinterwälderisch“. Im selben Buch findet sich aber auch eine „*Schiavona*“, gleichfalls als venezianischer Tanz bezeichnet. Die Pantomime ist durch ein tanzendes Paar illustriert, das im Vordergrunde des Ponte di Rialto tanzt. Wieder fallen die aus dem Kolo bekannten Wiederholungen auf:

<sup>5</sup> a. a. O., S. 300.

<sup>6</sup> „Die orientalische Leiter hat mehr ornamentale als gerüsthafte Bedeutung, denn die Haupttöne sind durch Terzverwandtschaft miteinander verbunden; eine Quart- und eine Quintenbeziehung kommen als Stützen hinzu, doch erfüllt sich das Melos vorzüglich in den Terzverwandtschaften.“

<sup>7</sup> Die serbokroatischen Kolonien Südtaliens, Wien 1911.

## Schiavona

Allegro

Deutet das alles nicht auf den gewissen Einfluß jugoslawischer Folklore hin? Alle Kenner des jugoslawischen Volksliedes, vor allem Ludwik Kuba und Fr. Š. Kuhač, weisen auf den charakteristischen Vortrag der altserbischen Heldengesänge hin, die von den Guslaren vorgetragen werden. Glissandi, Tremoli und Triller, Koloraturen sind wesentliche Bestandteile dieses Gesangs. Dazu kommen häufiger Gebrauch der übermäßigen Sekunde und eine stufenmäßig fallende Melodik, in der einzelne Phrasen durch kurze Pausen getrennt sind. Diese stilistische Eigenart findet sich aber auch in den Tassogesängen, am besten vielleicht erkennbar in der Zaccoschen Version. Aufs Geratewohl notiere ich hier eine Melodie aus der von Bartók und Lord herausgegebenen Sammlung *Serbo-Croatian Folksongs* (New York 1951, S. 100):

Hn Do - di - me, do - di, dra - ga - ne,  
Do - di mi, do - di, dra - ga - ne.

Ich vermute, daß es besonders auch unter den jugoslawischen Instrumentalmelodien eine große Anzahl von Beispielen gibt, die dem Stil der Tassomelodien sehr nahekommen. Auch möchte ich darauf hinweisen, daß nach Resetar die Gesänge der süditalienischen Slawen und der Slawen in den Abruzzen den melancholischen Trauergesängen der illyrischen Serben sehr ähnlich sind.

Diese Bemerkungen haben natürlich keinen abschließenden Charakter, sondern möchten nur die Frage aufwerfen, ob es nicht angezeigt wäre, die slawische Folklore in Italien der historischen Forschung nutzbar zu machen.