

Andantino

Passacallo (sic)

Ergaben schon diese ersten systematischen Nachforschungen einen ansehnlichen Zuwachs an bisher unbekannter Gluckscher Instrumentalmusik, so steht zu erwarten, daß weitere Bemühungen, insbesondere im dramatischen Bereich, von einem ähnlichen Erfolg begleitet sein werden.

AUFGABEN UND ZIELE DER MONTEVERDI-FORSCHUNG

ZU LEO SCHRADES MONTEVERDI-BUCH¹

VON HANS F. REDLICH

I.

Die letzten dreißig Jahre internationaler Forschungsarbeit haben Monteverdis schöpferisches Vermächtnis der Vergangenheit entrissen. Eine Gesamtausgabe der erhaltenen Werke ist entstanden,² der einige praktische Bearbeitungen musikdramatischer und kirchlicher Kompositionen teils vorangegangen, teils gefolgt sind.³ Gleichzeitig stellten zahlreiche Abhandlungen wie auch populärer gehaltene Aufsätze den Künstler und

¹ „Monteverdi — creator of modern Music“, W. W. Norton & Co., Inc. New York, 1950.

² Tutte le Opere di Cl. Monteverdi . . . novamente data in luce da G. F. Malipiero, 16 Bände, Asolo, 1926—1942.

³ Praktische Bearbeitungen der „Favola d'Orfeo“ von d'Indy, Orefice, J. A. Westrup, Orff, Respighi, G. Benvenuti, H. F. Redlich u. a. m. Praktische Bearbeitungen der „Incoronazione di Poppea“ von d'Indy, v. d. Borren, Westrup, Malipiero, E. Krenek, G. Benvenuti, H. F. Redlich u. a., sowie des „Ritorno d'Ulisse“ von d'Indy, Dalla-piccola u. a. Praktische Bearbeitung der „Vesper von 1610“ von H. F. Redlich und des kleinen Magnificat von 1610 von K. Matthaer; endlich zahlreiche Bearbeitungen der kleineren dramatischen Werke und der Continuo-Madrigale. Einzelheiten nachgewiesen in H. F. Redlich „Cl. Monteverdi — Leben und Werk“, Olten, 1949.

sein Werk in den Mittelpunkt zeitgenössischer Diskussion.⁴ Im umgekehrten Verhältnis zu dieser Fülle der Veröffentlichungen steht die geringe Zahl größerer Spezialstudien, die bis heute das halbe Dutzend nur knapp überschritten hat.⁵ Um so tieferes Interesse darf eine breit angelegte Einzeldarstellung beanspruchen, die es sich zur Aufgabe macht, Persönlichkeit und Werk ohne den, im musikalischen Schrifttum von heute üblichen, strukturellen Dualismus des Aufbaus als einheitliches Phänomen zu begreifen. Dem Buche von Leo Schrade kommt um so größere Bedeutung zu, als es der Beitrag eines ernstzunehmenden (heute als Professor der Musikgeschichte an der Yale University, USA, wirkenden) Forschers ist, der sich erst verhältnismäßig spät dem Problemkreis Monteverdis zugewendet hat und daher an seinen Gegenstand mit größerer Unbefangenheit herantritt. Schrades Buch erscheint in einem Augenblick, da die Monteverdi-Forschung in ein neues Stadium der Spezialisierung auf gewisse Grundfragen getreten ist. Das Verhältnis des Buches zu diesen Grundfragen, der Grad, in welchem es diese Fragen einer prinzipiellen Lösung zuzuführen imstande ist, wird der sicherste Gradmesser für die Gesamtbeurteilung seiner Ergebnisse bilden. Diese Grundfragen ließen sich in Kürze folgendermaßen formulieren:

1. Hat der Verfasser wesentliche Beiträge zur musikalischen Textkritik der erhaltenen Werke geliefert?
2. Schlägt er aufführungspraktische Lösungen vor, die in der modernen Musikpraxis erprobt wurden?
3. Ist es ihm gelungen, Monteverdis Musik als Teil ihrer künstlerischen Epoche und in all ihren historischen Stilzusammenhängen zu begreifen?

Es sei hier vorweggenommen, daß Schrades Buch wertvolle Beiträge zu Punkt 3 liefert, auf die späterhin noch eingegangen werden soll. Hingegen läßt uns sein Buch hinsichtlich einer Beantwortung der in Punkt 1 und 2 gestellten Fragen im Stich. Mehr als das: es verrät eine gewisse Unempfindlichkeit für die Dringlichkeit der in Punkt 1 und 2 formulierten Probleme. Es ist eine jedem Monteverdi-Spezialisten wohlbekannte Tatsache, daß die von G. F. Malipiero besorgte Gesamtausgabe⁶ den Anforderungen wissenschaftlicher Forschung nicht genügt und jede kritische Behandlung des überlieferten Notentextes vermissen läßt.⁷ Schon ein flüchtiger Vergleich etwa der beiden Faksimile-Reproduktionen des Originaldruckes (1609, resp. 1615) der „Favola d'Orfeo“ (1607)

⁴ Vgl. das Quellenverzeichnis in H. F. Redlich, a. a. O. 1949, pag. 198 ff.

⁵ Die Biographien von L. Schneider, Paris, 1921, H. Prunières, Paris, 1924 (1926), D. de'Paoli, Milano, 1945, G. F. Malipiero, Milano, 1930, H. F. Redlich, 1932 (Madrigalwerk) und 1949 (Biographie und Gesamtwerk), vermehrte engl. Ausgabe in Vorb. Oxford University Press, London.

⁶ Hier in der Folge abgekürzt: GA.

⁷ Vgl. H. F. Redlich, „Monteverdis Religious Music“, Music & Letters, London, Oktober 1946, „Stimmen“, Heft 19, Berlin, 1950, J. A. Westrup, „Monteverdis Madrigals“, The Score, London, number 1, 1950, A. Einstein, „The Italian Madrigal“, USA, Princeton, 1949, G. Benvenuti, „Il manoscritto veneziano della Incoronazione di Poppea“, Riv. Mus. Ital. Anno XLI, Fasc. 2, 1937. H. F. Redlich, „Notationsprobleme in Monteverdis Incoronazione“, Acta Musicologica, Vol. V. Fasc. 3, 1938.

wie der venezianischen Handschrift der „Incoronazione di Poppea“ (1642)⁸ erweist die herausgeberische Unzuverlässigkeit Malipieros in zahllosen Einzelheiten musikalischer Orthographie sowie in der willkürlichen Interpretation des musikalischen Schriftbildes.⁹ Das völlige Fehlen jeglichen kritischen Apparates in dieser GA ergibt eine bedenkliche Unvollständigkeit des daselbst gebotenen Materials. Vergleiche verschiedener Lesarten fehlen völlig (außer im Falle der zwei „Poppea“-Handschriften, reproduziert in Bd. XIII der GA), obwohl solche Varianten in gewissen Werken Monteverdis eine bestimmende Rolle spielen. Es fehlt jeglicher Hinweis auf die Identität von Textdichtern in den Madrigalbänden wie auch in den Bänden der Kirchenmusik. Die GA enthält zahlreiche Eingriffe des Herausgebers in das musikalische Schriftbild des Originals — Änderungen der Schlüsselvorzeichnungen, der Bindebögen, der Baßbezifferung etc. —, auf die nur in seltenen Fällen in einer Fußnote verwiesen wird. Vergleicht man die Bände dieser GA mit den kritischen Neudrucken des „Ritorno d'Ulisse“ (hg. von Robert Haas, DTÖ, Bd. XXIX, 1921) und der „Canzonette a 3 (1584)“ sowie der „Cantiunculae Sacrae (1582)“ (letztere beide hg. von Guido Pannain, Ist. e. Mon. Vol. VI, 1939), so fallen ihr verhältnismäßig geringer editionstechnischer Wert und ihre textliche Unzuverlässigkeit besonders scharf ins Auge. Um so erstaunlicher ist es, im Jahre 1950 einen Forscher von Leo Schrades Rang auf einer völlig unkritischen Einstellung zu diesem Problem zu ertappen. Daß ihm die Einwände zeitgenössischer Forschung gegen Malipieros Editionstechnik wohlbekannt sind, geht aus folgender Bemerkung (a. a. O. pag. 12) klar hervor:

„... Despite the criticism that has been voiced against the scholarly accuracy of the edition, its great merits far outrank any aspects open to criticism... In this book all the musical examples are quoted from the edition of Malipiero...“

Schrades wissentlicher Verzicht auf Textkritik hat zu bedenklichen Ergebnissen geführt, auf die in größerer Ausführlichkeit hingewiesen sei, da sie die grundsätzlichen Gefahren einer solchen Einstellung vor Augen führen.

II.

Zu den wundesten Punkten der GA gehört zweifellos der „Lamento d'Arianna“, veröffentlicht in Bd. XI, pag. 161 ff. Die daselbst verwendete Fassung des Opernbruchstückes von 1608 reproduziert nur den unvollständigen Druck, herausgegeben von Gardano in Venedig 1623. Dieser „Gardano“-Druck unterscheidet sich in vielen wesentlichen Einzelheiten der musikalischen Orthographie und der Baßbezifferung, aber vor allem durch seine Unvollständigkeit von einem Florentiner MS (Firenze, Bibl.

⁸ Faksimile-Druck 1927 (ed. Sandberger), Faksimile-Druck 1938 (ed. G. Benvenuti). Für Einzelheiten siehe H. F. Redlich, 1949, Bibl.

⁹ Vgl. H. F. Redlich, „Zur Bearbeitung von Monteverdis Orfeo“, Schweiz. Musikztg., Nr. 2/3, 1936. Vgl. auch a. a. O. 1949, pag. 185 ff.

Naz. MSS, Cl. XIX, No. 114), das von E. Vogel im Anhang seiner Monteverdi-Studie (V. f. Mw. III, 1887, pag. 443 ff.) erstmals im Neudruck veröffentlicht wurde.¹⁰ Schrades Entschluß, sich in allen Fällen unkritisch auf Malipieros Text zu beziehen, führt zu einer völligen Verkennung des Charakters des erhaltenen Opernfragments,¹¹ die sich in dem folgenden Satz (a. a. O. pag. 241) ausspricht:

„... „Lasciate mi morire“ is a purely monodic composition with Basso Continuo. It is not a strophic song, for though the caesurae of the stanza's are maintained, the composition presents new material in every stanza.“ Hätte Schrade die Florentiner Hs. näher untersucht, so hätte er die textliche Unvollständigkeit der in der GA benutzten „Gardano“-Fassung unschwer entdeckt. Aus der Florentiner Hs. geht hervor (worauf schon J. A. Westrup in seinem, in Fußnote 10 angeführten, Artikel hingewiesen hat, ein Artikel, auf den Schrade zwar pag. 241, Fußnote 12, verweist, den er aber nicht gelesen haben kann), daß der „Lamento“ keine Monodie ist, sondern eine dramatische Szene in zwei Teilen, deren erster ein Dialog zwischen Arianna und einem Chor von Fischern ist, deren zweiter aber von einem Dialog zwischen Arianna und ihrer Vertrauten Dorilla bestritten wird. Die von Schrade als „Caesuren“ bezeichneten Einschnitte in Ariannas vermeintlichem Monolog sind die Bruchstellen, in denen in der Oper selbst der Chor jeweils einsetzte. Diese vier Chor-Stellen (deren Musik sowohl in der „Gardano-Fassung“ als auch im Florentiner MS fehlt) sind zumindest textlich erfaßbar aus Rinuccinis erhaltenem Libretto der verschollenen Oper¹² wie auch aus E. Vogels zuverlässigem Neudruck. Überdies enthält das Florentiner MS viel mehr Musik als alle übrigen Fassungen des „Lamento“, die entweder, wie die Madrigalfassung von 1614 und die geistliche Parodie von 1641, den Text bzw. die Musik an der Stelle „parlò la lingua ma non gia core“ abbrechen lassen, oder — wie im Falle der „Gardano-Fassung“ — vor Dorillas erstem Einsatz mit „chi troppo una e troppo crede“ aufhören. Das Florentiner MS enthält noch 46 Takte mehr Musik (Arianna), unterbrochen durch 29 Verse Dorillas, deren Musik nicht erhalten ist. Die von Schrade dem Arianna-Fragment gewidmete Charakterisierung (a. a. O., pag. 241) „The form renews itself with every fresh subject . . .“ ist daher irrelevant. Die von ihm einzig benutzte Gardano-Fassung ist kein Opernbruchstück (wie es zweifellos das Florentiner MS repräsentiert), sondern bereits ein populäres Ar-

¹⁰ Außer diesen beiden Vorlagen wäre auch noch ein MS in Luigi Rossis Handschrift (Br. Mus. Add. MSS 30, 491) heranzuziehen. Vgl. auch J. A. Westrup „Monteverdis Lamento d'Arianna“, Music Review, Cambridge, I/2, 1940; ferner eine MS-Kopie in der „Grilanda“ von Fuci, vgl. F. Torrefianca, Inedito, No. 2, Rom, 1944.

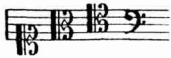
¹¹ Es wurde von Monteverdi noch in zwei weiteren Bearbeitungen, als fünfstimmiges Madrigal (M. B. VI, 1614) wie auch als geistliche Parodie („Pianto della Madonna“ in den „Selva Morale“ von 1640), veröffentlicht. Über das Verhältnis dieser Bearbeitungen zu den monodischen Fassungen, die einzig hier behandelt werden, vgl. H. F. Redlich a. a. O. 1932, pag. 134 ff. und 1949, pag. 106 und 157 ff.

¹² Neudruck in A. Solertis „Gli albori del Melodramma“, Bd. II, 1904.

rangement, eine vokale Kondensierung aller Solostellen Ariannas unter völliger Außerachtlassung aller andern dramatischen und szenischen Faktoren. Es ist eine monodische Transkription im Sinne der Klaviertranskriptionen Wagnerscher Szenen durch Liszt und Hans v. Bülow. So wenig es einem Forscher einfallen würde, eine Szene des „Lohengrin“ aus einer solchen Klaviertranskription zu beurteilen, die geflissentlich alles vernachlässigt, was den melodischen Fluß hemmen könnte,¹³ so wenig kann er die „Gardano-Fassung“ von 1623 als ein Fragment der originalen Oper von 1608 gelten lassen. Wohl aber kann die Florentiner Hs. als ein solches Fragment angesprochen werden, da sie zumindest getreu den dramatischen Aufbau der ganzen Szene widerspiegelt, deren dialogischer Grundcharakter durch das erhaltene Textbuch Rinuccinis erwiesen ist. Mit Recht hat Westrup auf die erstaunliche Tatsache,¹⁴ daß bis heute kein kritischer Neudruck des „Lamento“ vorliege, aufmerksam gemacht. Die Notwendigkeit eines solchen und die gefährliche Unzuverlässigkeit der GA in allen Punkten des Handschriftenproblems dieses Bruchstücks sind durch Schrades Fehlleistung klar bewiesen.

III.

Leider übernimmt Schrade kritiklos offensichtliche bzw. aus den vorhandenen Faksimile-Drucken leicht beweisbare Druckfehler des von Malipiero edierten Notentextes in seine eigenen Notenbeispiele.¹⁵ Das unkritische Verhalten zu Malipieros Ausgabe macht ihn an anderen Stellen unempfindlich für den unvollständig reproduzierten Notentext der Ballettmusik des „Ballo dell’Ingrate“ (1608). Er erwähnt ausdrücklich die fünf Partien „Viole da Braccio“, die Monteverdi auf der Titelseite des Werkes verlangt, aber er übersieht, daß die GA (Bd. VIII/2, pag. 332 ff.) nur vier Streicherstimmen de facto reproduziert, nämlich:



und daß die fünfte Stimme (nämlich Violino II):



fehlt. Diese Stimme findet sich aber in C. v. Winterfelds Spartierung von 1834¹⁶ bereits vor.

Daß aufführungspraktische Fragen dem Verfasser leider ganz fern liegen, geht aus gelegentlichen Entgleisungen hervor, die seine offenbar

¹³ Vgl. R. Wagners Brief an H. v. Bülow vom 25. Nov. 1853, in dem er diesem die Vereinfachungstechnik solcher Arrangements erklärt. (Vgl. R. Wagners Briefe an Bülow, Jena 1916, pag. 35 ff.)

¹⁴ Vgl. seinen in Anm. 10 näher bezeichneten Aufsatz.

¹⁵ Die betreffenden Stellen werden in Abschnitt IX zugleich mit allen andern Erratis des Buches verbessert werden.

¹⁶ Vgl. C. v. Winterfeld, „Gabrieli und sein Zeitalter“, 1834, Bd. III (Beispielband).

geringe Vertrautheit mit diesen für Monteverdi so lebenswichtigen Problemen unter Beweis stellen. Bei Gelegenheit des „Orfeo“ (1607) übersetzt Schrade Monteverdis klare Bezeichnung „Una arpa dopia“ mit „two harps“ (a. a. O., pag. 234). Es handelt sich hier ganz offensichtlich um jene Doppelharfe, die C. Sachs¹⁷ so beschreibt: „Der Doppelbezug der Spitzharfe beginnt im 13. Jh. Dies zweiseitig bezogene Instrument lebt im 17. und 18. Jh. neu auf, erst als Doppelharfe in Harfenform mit einem Zwischenboden zwischen beiden Bezügen . . .“¹⁸ Schrades geringes Interesse an aufführungspraktischen Fragen kommt auch in der durchaus irrigen Beschreibung der „Sonata sopra S. Maria“ zum Ausdruck (a. a. O., pag. 261), wo es heißt:

„ . . . the famous sonata for eight instruments, against which one voice, a soprano, sings in solemn tones . . .“ Es ist jedem Kenner der Epoche ohne weiteres klar, daß Monteverdis lakonische Bezeichnung „a 8“ sich auf Stimmenhefte und nicht auf Spieler bezieht. Wie gewöhnlich stimmt diese summarische Titelbezeichnung mit den Tatsachen des jeweiligen Originals nicht ganz überein. Das Original verzeichnet **n e u n** Systeme und **z e h n** Instrumentalgattungen, nämlich:

Viola da braccio I, II, Cornetto I, II, Trombone I, II (ovvero Viola da braccio) (sic), Viole da braccio, Trombone doppio, Basso Continuo¹⁹.

Die Singstimme heißt „Cantus“, d. h. Oberstimme eines Chores, und wird ausdrücklich im Original als „Parte che canta“ bezeichnet. Hätte Schrade mit seiner Beschreibung recht, so hätte Monteverdi den Gesangspart mit „a voce sola“ überschrieben. Seine orchestertechnische Charakterisierung des Stückes ist demnach irreführend und unzutreffend.

IV.

Die der „Favola d'Orfeo“ gewidmeten Betrachtungen (a. a. O., pag. 224 ff.) fordern gleichfalls zum Widerspruch heraus. Der Versuch des Verfassers, die stilgeschichtlichen Beziehungen Monteverdis zur Florentiner Camerata nach Möglichkeit in ihrer prinzipiellen Bedeutung zu verkleinern, muß dem Kenner als fehlerhafte Stilbewertung erscheinen. Die überwältigende Größe und Originalität des „Orfeo“ darf nicht dazu führen, die thematischen und dramatischen Keimzellen in Peris und Caccinis früheren Versuchen am gleichen stofflichen Objekt geringzuschätzen. Selbst wenn man nicht wüßte, daß Monteverdi durch den Sänger Rasi wie durch die beiden Prinzen Gonzaga über die Florentiner Opernergebnisse der Jahre 1597—1602 orientiert worden war,²⁰ so führt ein

¹⁷ Vgl. C. Sachs, „Handbuch d. Musikinstrumentenkunde“, Leipzig 1920, pag. 135.

¹⁸ Auch Willi Apel in seinem „Harvard Dictionary of Music“, USA, 1945, pag. 520, nennt Monteverdis Harfenstimme ausdrücklich „one harp (un arpa dopia)“.

¹⁹ Vgl. GA, Bd. XIV.

²⁰ Die Partiturdruke von Peris und Caccinis „Euridice“, 1601, waren Monteverdi sicher wohlbekannt, worauf die Erwähnung beider Komponisten in Giulio Cesares „Dichiarazione“ von 1607 schließen läßt.

Vergleich beider Partiturdruke von 1601 und 1609 den Modellcharakter Peris klar vor Augen. Eine Stelle wie:

Peri „Euridice“ (1600)

Fu ne ste Plag gie om bro si or ri di Cam pi etc.

Monteverdi „Favola d' Orfeo“ (1607) [Akt II]

Tu sei mor ta etc.

beweist, wie verständnisvoll Monteverdi das Vermächtnis der Camerata in sich aufgenommen und weitergebildet hat. Obwohl Schrade der stilgeschichtlichen Besprechung des „Orfeo“ zehn Seiten Text und zwei Notenbeispiele widmet, enthalten seine Ausführungen keinerlei Hinweis auf die revolutionären Neuerungen, durch die sich — nach seiner eigenen, pag. 226 ausgesprochenen, Meinung — dieser „Orfeo“ so sehr von seinen stofflichen Vorgängern unterscheidet. Schrade zitiert mit Recht die angstvolle Frage Orfeos beim Erscheinen der Unglücksbotin:

Monteverdi „Orfeo“ (Akt II)

Don de vie mi? O ve vai? Nin fa che por ti? etc.

mit den begleitenden Worten: „... which Monteverdi was inspired to use as indicative of his terrible unawareness...“ (a. a. O., pag. 232). Leider hat der Verfasser es verabsäumt, das obige Beispiel zusammen mit seiner Basso-Continuo-Stimme zu zitieren. Ein Blick auf die hier mitreproduzierte Baßlinie zeigt, daß es sich hier um eine bewußte h a r m o n i s c h e S e q u e n z handelt (F—C+G—D+A—E), wie sie Monteverdi an thematischen und emotionellen Höhepunkten des Dramas gern verwendet.²¹ Diesem stilgeschichtlich so wichtigen modulatorischen

²¹ Weitere Beispiele für diese Technik im „Orfeo“: das Dante-Zitat „Lasciate ogni speranza“, Akt III (GA, XI, pag. 80), in dem die ganze Stelle von D nach E gerückt wird, ferner das Leitmotiv „Rendete mi il mio ben“ (GA, XI, pag. 102 und 105) mit der dreimaligen harmonischen Sequenz B—G, C—A, D—B.

Kunstgriff steht die erstmalige systematische Verwendung des Leitmotivs zur Seite. Dieses Phänomen ist von Schrade kommentarlos übergangen worden, obwohl es in der Szene der Unglücksbotin (Akt II) eine Hauptrolle spielt, eine Szene, der der Verfasser mit vollem Recht eine zwei Seiten lange gründliche Beschreibung gewidmet hat. Das von ihm übergangene Leitmotiv lautet:

Monteverdi „Orfeo“ (Messaggiera, Akt II)

Es taucht erstmals im Ausruf der Botin (GA, Bd. XI, pag. 56) auf, es wird pag. 61 vom Hirten übernommen, pag. 64 singt es der gesamte Chor in voller Harmonisierung, um es noch zweimal im Alternativ-Duett mit den zwei Hirten leitmotivisch zu wiederholen. Dieses „Schicksalsmotiv“ (das in dem Hilfeschrei Orfeos „Rendete mi“ im III. Akt eine würdige Parallele findet) leitet die Epoche des charakterisierenden dramatischen Motivs überhaupt ein. Keine stilgeschichtliche Untersuchung des „Orfeo“ darf an diesem Urphänomen des Musikdramas achtlos vorübergehen.

V.

Der analytische Teil des Buches verlegt mit Recht den Schwerpunkt nach dem Madrigalwerk, dem mehrere Abschnitte sorgfältiger Stiluntersuchung gewidmet sind. Diese bewußte Akzentverschiebung ist nur zu begrüßen. Ist und bleibt doch das vollständig erhaltene Madrigalwerk — im Gegensatz zu dem gewaltigen Torso der wenigen, vollständig überlieferten, Opern — das Herzstück von Monteverdis schöpferischem Vermächtnis. Es ist erfreulich, daß Schrade sein Augenmerk hierbei vor allem auf jene Einzelmadrigale der Bücher I—VI gerichtet hat, die von seinen Vorgängern in diesem Betrachtungsgebiet etwas vernachlässigt worden sind. Eine ins Einzelne gehende Stilanalyse der frühen Canzonetten von 1583 wie auch ihres geistlichen Seitenstückes, der Cantiunculae von 1582, ist willkommen und füllt eine unleugbare Lücke des Monteverdi-Schrifttums. Besonders erfreulich in diesem Zusammenhang ist die gesteigerte Aufmerksamkeit, die der Verfasser dem heiklen Problem der Texte und Textdichter zugewendet hat. Bei der Stilanalyse der dreistimmigen Cantiunculae fällt auf, daß Schrade das Tricinium im 17. Jahrhundert für einen Anachronismus hält. (Vgl.

a. a. O., pag. 83 et passim.) Er geht sogar so weit, die 1569 bei Phalèse, Antwerpen, erschienenen drei Bücher Tricinia für die bezeichnendste Veröffentlichung dieser Motetten-Spielart zu erklären, wobei er augenscheinlich die Rolle übersieht, die das Tricinium in der deutschen Spätrenaissance bei Sethus Calvisius (1603), Melchior Franck (1611) und Michael Praetorius (*Musae Sioniae*, 1605/10) spielt. Auch scheinen allzu viele Stilmerkmale aus Phrasierung und Akzentuierung (vgl. pag. 95 ff.) erklärt zu werden, statt aus dem Prinzip der kanonischen Imitation, das für dieses Frühwerk die strukturelle Dominante bildet. Bei der Betrachtung der Motette „Ave Maria“ (GA, Bd. XIV, pag. 25) zitiert Schrade den Diskant der Takte 10/13, denen er die Textworte — im Gegensatz zur GA — folgendermaßen richtig unterlegt:

Cantiunculae Sacrae, 1582 („Ave Maria“)

Schrade be— ne, dic, ta tu in mu, li, e ri, bus
 Malipiero be— ne, dic, ta tu in mu, lie, ri, bus

Es ist dies der einzige Fall, in dem der Verfasser den Mut zu einer Textrevision der Malipieroschen Vorlage gefunden hat. Meist ist seine Abhängigkeit von der GA so unbedingt, daß er selbst offensichtliche Druckfehler derselben, wie die im Inhaltsverzeichnis des Bandes IV verdruckte, aber auf pag. 1 desselben richtiggestellte Überschrift „Ah, dolce partita“ (statt „Ah, dolente partita“) (GA, Bd. IV) mitmacht (a. a. O., pag. 189).

Interessant ist Schrades Feststellung, daß das „Confiteor Terzo alla francese“ der „Selva Morale“ (1640) eine teilweise geistliche Parodie des Madrigals „Chi vuol haver felice“ (M. B. VIII/2, pag. 280 der GA) sei. Beide Kompositionen, deren enge thematische Verwandtschaft unleugbar ist, tragen die Bezeichnung „alla francese“. Merkwürdigerweise zitiert Hugo Leichtentritt (*Geschichte der Motette*, Leipzig 1908, pag. 249 ff.) mehrere Takte dieses „Confiteor“, von dem er behauptet, Michael Praetorius habe es bereits 1611 in seine „*Hymnodia Sionia*“ aufgenommen.²² Sollte sich das frühe Entstehungsdatum (v o r 1611) dieses „Confiteor Terzo“ bewahrheiten, so wäre der Unterzeichnete eher geneigt, „Chi vuol haver“ als eine säkulare Parodie des geistlichen Stückes aufzufassen. Es ist mehr als unwahrscheinlich, daß Monteverdi mit der Veröffentlichung des Madrigals bis 1638 gezögert haben sollte, wenn es als stilistische Vorlage des „Confiteor Terzo“ v o r 1611 entstanden wäre. Bei der Analyse der beiden Monodien „Lettere amoroze“ (M. B. VII, 1619) fällt auf, daß Schrade den Gattungsbegriff „genere rappresentativo“ automatisch mit einer „Bühnenaufführung“ assoziiert und daher den durchaus undramatischen Charakter der beiden Stücke mit Über-

²² Letztere Feststellung muß wohl auf einer Verwechslung beruhen. Die inzwischen von Prof. R. Gerber edierte Neuausgabe der „*Hymnodia Sionia*“ (in Prof. Blumes Gesamtausgabe) enthält keinerlei Einlagen aus der Feder Monteverdis.

raschung feststellt (a. a. O., pag. 290). Er übersieht dabei zweifellos, daß das Triptychon „Non havea Febo ancora“, „Amor (Lamento della Ninfa)“, „Si tra sdegnosi“ (M. B. VIII/2, pag. 286 ff. der GA) ebenfalls die gleiche Gattungsbezeichnung im Untertitel trägt, ohne für die Bühne bestimmt zu sein. Es handelt sich hier wie dort um eine affektuose, emotionelle Komposition im Stil der dramatischen Erregung, deren Neuheit in der Freiheit des Tempos und in der Dynamik des Ganzen (Echowirkungen des begleitenden Chores im „Lamento“-Teil) liegt, und nicht in ihrer Bestimmung für eine szenische Darstellung. Die Besprechung des berühmten „Lamento della Ninfa“ (a. a. O., pag. 343) hätte vielleicht durch größere stilgeschichtliche Präzision gewonnen. Das im Rahmen einer Quart absteigende Ostinatomotiv ist nichts anderes als das Motiv der südspanischen Malaguena,²³ eines improvisatorischen Tanztyps über gleichbleibendem Basse. Schrade schließt seine Betrachtung mit dem allgemein gehaltenen Hinweis „Later composers have taken it as a model for works of that (Lamento) nature...“

Die stilbildende Wirkung dieses Monteverdischen Lamento von 1638 kann nicht besser demonstriert werden als durch eine Gegenüberstellung mit dem „Lamento“ aus Cavallis „Dafne“ von 1640, komponiert zwei Jahre nach Erscheinen des VIII. Madrigalbuches und unzweifelhaft in offenbar bewußter Stilmachfolge Monteverdis, wie aus folgendem Beispiel ersichtlich:

Monteverdi „Amor“ (Lamento della Ninfa) M. B. VIII, 1638

Canto

* a

²³ Vgl. H. F. Redlich, a. a. O. 1932, pag. 210 ff.

Cavalli „Gli Amori di Apollo e di Dafne“,

1640 (zitiert nach E. Wellesz, Cavalli und der Stil der Venez. Oper. Studien z. Mw. I, 1913)

Lamento

Mi se ro mi se ro A pol lo i tuoi tri on

fi hor van to di cre ar gior no o ve la lu ci gi ri

VI.

Abgesehen von den frühen „Cantiunculae“ hat Schrade nur der Kirchenmusik von 1610 ein ausführlicheres Kapitel gewidmet (Chapter XII, „Sacred Music in Mantua“, pag. 247 ff.), dessen Wert auf einer gründlichen Untersuchung der liturgischen Wurzeln der „Vesper von 1610“ beruht. In einer Anmerkung, pag. 252, macht Schrade dabei dem Verfasser (in dessen praktischer Bearbeitung²⁴ das Werk seit 1935 ausschließlich gespielt wird) den Vorwurf, er sei bei der Bestimmung der jeweiligen liturgischen Funktionen der einzelnen Sätze der Vesper zu großzügig vorgegangen (vgl. a. a. O., pag. 252, Fußnote 5). Schrade bezieht sich hierbei merkwürdigerweise lediglich auf eine Abhandlung des Verfassers vom Jahre 1946²⁵, nicht aber auf sein (von Schrade in der Bibliographie seines Buches pag. 375 angeführtes) Buch „Cl. Monteverdi — Leben und Werk“, Olten 1949, das sich pag. 144/48 bzw. pag. 180/85 ausführlich mit der Vesper von 1610 beschäftigt, noch auf den bereits 1949 erschienenen Klavierauszug seiner praktischen Bearbeitung des Werkes (vgl. Fußnote 24). Das Studium dieses Klavierauszuges hätte Schrade darüber belehren können, daß sein, a. a. O., pag. 252, gemachter Hinweis „At the beginning of any of the ecclesiastical hours . . . the „Deus in adiutorium“ is to be chanted, to which the „Domine ad adiuvandam“ is, of course, the response . . .“ post festum erfolgt ist. Denn genau mit dem Choralzitat „Deus in adiutorium“ beginnt die praktische Bearbeitung des Werkes durch den Unterzeichneten, wie aus pag. 3 des Kl.-A. ersichtlich. Auch für die von Schrade ausgearbeiteten liturgischen Funktionen der einzelnen Psalmen und Antiphonen finden sich die meisten Hinweise im Programmbuch zur Zürcher Erstaufführung der „Vesper“-Bearbeitung des Referenten vom Februar 1935. Um so wertvoller sind die Ergänzungen des Verfassers und sein Hinweis auf den unliturgischen Charakter der beiden Sätze der

²⁴ Publ. Wien 1949 (Universal Edition).²⁵ Vgl. Anm. 7.

Vesper „Audi coelum“ und „Duo Seraphim“. Bei Behandlung der beiden späteren Messen Monteverdis (veröffentlicht in den Sammlungen von 1641 und 1650) versucht sich der Verfasser an einer Datierung derselben, wobei er zu der Feststellung gelangt „. . . but the two masses are not in the stile concitato . . .“ (a. a. O., pag. 319), eine Behauptung, zu der seine eigenen, ganz richtigen Ausführungen auf pag. 321 über den „Concertato“-Stil der drei Alternativ-Einlagen zur Messe von 1641 in offenbarem Widerspruch stehen. Die Analyse des späten Psalms „Laetatus sum“ (GA, XVI) hätte entschieden gewonnen, wenn das Baß-Ostinato G-g-c-d als thematischer Absenker des Ostinatobasses des „Laetatus sum“ von 1610 (GA, XIV) erkannt worden wäre, worauf der Referent wiederholt hingewiesen hat²⁶.

VII.

Zu den wertvollsten Partien des Buches zählen die den venezianischen Spätopern gewidmeten Ausführungen (vgl. „The final Drama“, a. a. O. pag. 345 ff.). Besonders einleuchtend erscheint dem Referenten des Verfassers Versuch, die Echtheit des „Ritorno“ aus der Modellverwandtschaft seiner Melodietypen mit den späten Madrigalen von 1632 und 1638 zu beweisen²⁷. Auch die gründliche und psychologisch interessante Charakterisierung der beiden letzten Librettisten Monteverdis — Badoaro und Busenello — verdient hervorgehoben zu werden.

Die biographischen Exkurse des Buches haben sich eine mitunter etwas stiefmütterliche Behandlung gefallen lassen müssen zu Gunsten der ausführlichen Formanalysen. Es war offenbar des Verfassers Bestreben, Monteverdis Persönlichkeit mehr aus seiner geistigen Umwelt als aus dem bunten Mosaik biographischer „membra disjecta“ zu erklären. Ein einleitender Abschnitt von 74 Seiten ist der „Ars perfecta“ des 16. Jahrhunderts in Italien und der entwicklungsgeschichtlichen Erkenntnis des niederländischen Stilideals gewidmet. Es wäre vielleicht nützlicher gewesen, Monteverdis unmittelbare stilistische Vorgänger — die Madrigalisten Rore und Marenzio, die Monodisten Peri und Caccini sowie seine späten Schüler und Fortsetzer in Venedig: Saracini, Grandi, Rovetta und Cavalli — dem Leser nahe zu bringen. Dabei hätten sich interessante Perspektiven zu Monteverdis buntschillerndem Lebenswerk ergeben. Gewisse Fehlleistungen in dem an sich sehr lebendig geschriebenen biographischen Teil müssen hier verbessert werden, da sie geeignet sind, die Konturen von Monteverdis Persönlichkeit zu verundeutlichen. Es ist schwer glaublich, daß einem Kenner wie Alfred Einstein, der — vgl. a. a. O. pag. 12 — die Korrekturen des Buches gelesen und überhaupt zu der ganzen Arbeit in gewissem Sinne Pate gestanden hat, ein

²⁶ In der „Music & Letters“-Abhandlung von 1946, wie auch in dem Buch von 1949.

²⁷ Auf das Selbstzitat des Ciacona-Basses des Madrigals „Zefiro torna“, Akt III des „Ritorno“, hat der Referent bereits in seinem 1949 publ. Buch (pag. 215, Anm. 113a) hingewiesen.

Lapsus wie der folgende entgangen sein sollte. Auf pag. 155 schreibt Schrade wörtlich: „. . . Nevertheless he (Monteverdi) remained attached to Vincenzo for many years after he left the Mantuan service . . .“ Hier hat den Verfasser offenbar seine Kenntnis biographischer Fakten völlig im Stich gelassen. Vincenzo Gonzaga, Monteverdis langjähriger Vögteherr, starb bereits am 18. Februar 1612. Monteverdi wurde von seinem Nachfolger, Francesco IV. am 31. Juli d. J. entlassen²⁸. Der junge Herzog starb bereits zu Weihnachten 1612 an den Blattern. Sein Nachfolger wurde Ferdinando, der „Kardinal“ der Familie, der erst 1626 verschied. Vincenzo II., der letzte Sohn Vincenzos I., besteigt den Mantuaner Thron erst 1626 und stirbt bereits Weihnachten 1627. Eine Verwechslung von Vincenzo I. und II. ist noch die plausibelste Motivierung dieses Lapsus . . . Vollkommen irreführend ist auch die pag. 345 aufgestellte Behauptung des Verfassers: „. . . Monteverdi had never interrupted his dramatic work since he left Mantua . . .“ Selbst wenn wir nicht das Eigenzeugnis des Briefes vom 9. Januar 1620 besäßen, demzufolge kirchenmusikalische Pflichten ihn dem Theater etwas entfremdet hatten, die Annalen seines Lebens verzeichnen Pausen von 9 bis 10 Jahren zwischen 1617 und 1627 und wiederum zwischen 1630 und 1639, in denen kein Opernwerk nachweisbar ist²⁹. Auch die Darstellung des persönlichen Verhältnisses zwischen Schütz und Monteverdi (a. a. O. pag. 329 ff.) leidet unter gewissen Unklarheiten. Es ist unrichtig, bei Erwähnung der beiden Stilmodelle „Zefiro torna“ und „Armato il cor“ (Monteverdi GA, Bd. IX) zu behaupten: „. . . Schuetz imitated both works . . .“ Er hat sie selbstschöpferisch paraphrasiert und seinem eigenen Konzert „Es steh Gott auff“ einverleibt (vgl. *Symphoniae Sacrae*, II, 1647), ähnlich wie im Falle von G. Gabriellis Madrigal „Lieto godea“, welches dem 111. Psalm der „Psalmen Davids“ von 1619 eingegliedert ist. Schrade beklagt auch zu Unrecht die Tatsache, daß kein zeitgenössisches Dokument über das Zusammentreffen beider in Venedig erhalten sei (a. a. O. pag. 329 ff.). Das Dokument existiert in der Form eines Trauergedichts von David Schirmer (1623—1686), dessen auf Monteverdi bezügliche Strophen H. J. Moser veröffentlicht hat³⁰. Auch sonst finden sich Lücken in der biographischen Darstellung, wie im Falle der Verhaftung des jüngeren Sohnes Massimiliano durch die Inquisition im Jahre 1628, ein Vorfall, der Monteverdi zutiefst erschütterte und der sich in zahlreichen Briefen

²⁸ A. a. O., pag. 266, heißt es „. . . He (Monteverdi) submitted his resignation after Vincenzos death“, was nicht den Tatsachen entspricht. Die Entlassung Monteverdis und seines Bruders erfolgte fünf Monate nach Vincenzos Tod mit unerklärlicher Plötzlichkeit. Vgl. H. F. Redlich, a. a. O. 1949, pag. 46.

²⁹ Ähnlich unzutreffend ist die a. a. O. pag. 367 gemachte Behauptung, derzufolge die „Madrigali Guerrieri“, die „Selva Morale“, vier Opern und mehrere andere posthume Veröffentlichungen innerhalb von vier bis fünf Jahren komponiert worden seien. M. Buch VIII (1638) wie auch die 1641 publizierten „Selva Morale“ sind Sammelpublikationen, deren Inhalt nachweisbar z. T. bis auf das Jahr 1608 (Ballo dell' Ingrate) zurückreicht.

³⁰ H. J. Moser „Heinrich Schütz“, Kassel 1936, pag. 609.

dieses Jahres widerspiegelt. Er ist in Schrades Buch völlig unerwähnt geblieben. Ähnliche Lacunae — wie das völlige Schweigen des Autors im Falle der Erfindung des Tremolo und Pizzicato anlässlich der Besprechung des Combattimento von 1624 — trifft man auch in den an sich viel sorgfältiger gearbeiteten formanalytischen Partien des Buches an.

VIII.

Die diese Betrachtung abschließende Liste der Errata und Corrigenda des Buches wird hoffentlich jeden Kenner der Materie von der Notwendigkeit einer kritischen Gesamtausgabe überzeugen, die allein imstande ist, künftigen Biographen und Kommentatoren ein wirklich einwandfreies Notenbild zu bieten. Zweifellos hätten sich mancherlei Fehler bei gründlicherer Überprüfung der Vorlagen vermeiden lassen. Jedoch der Zustand der gegenwärtigen GA ist ein solcher, daß jeder Monteverdi-Biograph a priori für mildernde Umstände plädieren kann. Der Referent hält weitere biographische, formanalytische und bibliographische Einzeldarstellungen Monteverdis für überflüssig, ja für schädlich, solange nicht 1. eine GA mit kritisch untersuchtem und reproduziertem Notentext vorliegt, 2. alle biographischen Dokumente (Briefe, Porträts etc.) ähnlich kritisch gesichtet worden sind und 3. für die Aufführungspraxis aller im Basso-Continuo-Stil komponierten Werke des Meisters eine allgemein gültige Basis gefunden wurde, die ärgste Willkürlichkeiten und stilistische Mißverständnisse ausschließt. Erst wenn dieses umfangreiche Arbeitsprogramm von einem internationalen Konsortium von Forschern geleistet worden ist, können neue und nutzbringende Monographien in Angriff genommen werden.

IX. (Anhang)

Errata et Corrigenda

Zu den Illustrationen: Die Texte zur Titellustration und zu Tafel I wurden miteinander verwechselt. Die Illustration des Frontispiece — ein Bild des Meisters in kräftigstem Mannesalter — trägt die irreführende Beschriftung „from Fiori Poetici, 1644“, während Tafel I (gegenüber pag. 26), das Portrait des greisen Meisters, als das neuentdeckte Portrait im „Innsbrucker Ferdinandeum“ bezeichnet wird³¹. Der Irrtum wiederholt sich (sic!) auf der pag. 9 veröffentlichten Liste der Abbildungen.

pag. 94 Ex. 5, XIV, 12

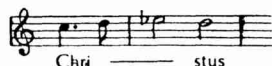
pag. 97 Ex. 9. Takt 3

recte $\frac{1}{2}$

recte:

Cantiunculae, 1582

„Hodie Christus natus est“



³¹ Vgl. die richtigen Legenden zu den betr. Bildern in den Biographien von D. de'Paoli (1945) und H. F. Redlich (1949).

pag. 189 dolce partita	recte: dolente partita
pag. 239 Paolo Biat	recte: Birt
pag. 260 Done ponam inimicos	recte: donec
pag. 267 Giulio Cesare Marrinengo	recte: Martinengo ³²
pag. 299 „war, prayer and even death “	

Die Übersetzung des ital. Originals dieser Stelle aus Monteverdis Vorrede zu M. B. VIII, 1638 „Guerra cioè preghiera et morte“ ist unrichtig. Nach Professor R. Guarnieri, Universität Amsterdam, kann das Wort „cioè“ auch heute noch die Bedeutung von „das heißt“ an zweiter Stelle besitzen. Dieser ungewöhnliche Gebrauch des „cioè“ ist in italienischen Wörterbüchern sogar kommentiert worden. Die vom Unterzeichneten vorgeschlagene Übersetzung: „Krieg: Gebet und Tod“³³ ist daher vorzuziehen.

Orfeo (Messaggiera, Akt II)



recte

Fassung a findet sich GA, XI/pag. 61 und ist von Schrade unkritisch übernommen worden, obwohl die Führung des Basses ihn von der Richtigkeit der Fassung b hätte überzeugen müssen.

pag. 243, Ex. 85. (Arianna) Hier fehlt die im Flor. Ms. verzeichnete Baßbezeichnung.

pag. 368 Caberlotti	recte: Camberlotti
pag. 352 pastorela	recte: Pastorella
pag. 319, Anm. 3 und 4.	

Das von Schrade hier erwähnte „Salve Regina a voce sola“, komponiert 1620, veröffentlicht in der Sammlung Simonetti von 1625, steht nicht, wie behauptet, in Anm. 3, „Malipiero, Opere XVI, pag. 475 ff.“, sondern vielmehr „Opere XVI, pag. 502 ff.“ Die auf pag. 475 ff. abgedruckte Komposition ist ein „Salve o Regina“ (publ. in der Sammlung Calvi, 1624), das auch gemeint sein könnte, da es die gleichen stilistischen Besonderheiten wie die Simonettische Publikation aufweist. Aus der Anm. 4 zitierten Textstelle „O Regina“ (anstatt des üblichen „Exsules Filii Hevae“) geht aber klar hervor, daß der Verfasser das Calvische „Salve o Regina“ von 1624 und nicht das Simonettische von 1625 gemeint hat.

Eine ähnliche, den Leser verwirrende Verwechslung liegt vor auf pag. 318, Anm. 5, die sich auf die zwei Messen von 1640 bzw. 1650 im a-cappella-Stil bezieht. Die Anmerkung muß richtig lauten: „Malipiero, Opere XV, 59 ff. and XVI, 1 ff. . . the former also edited with an excellent introduction by Ch. v. d. Borren . . .“ Schrades Original hat hier das irreführende „the latter“, welches sich fälschlich auf die Messe von 1650 beziehen müßte, zu der es keinen von v. d. Borren besorgten Neudruck gibt.

³² Martinengo, Monteverdis Vorgänger an der Markuskirche, wird in Schrades Darstellung nur dies eine Mal bei der Zitierung eines Dokuments von E. Vogel erwähnt.

³³ Vgl. H. F. Redlich a. a. O. 1949, pag. 116.