

Originally published in *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, Musik-Konzepte 83/84 (Munich: edition text + kritik GmbH, 1994), 31–102. Reprinted here with permission.

Errata

The following are corrections for typographical mistakes in the original article.

Page 42, n. 11, line 2: “und der Longae am Schluß” should be deleted.

Page 51, n. 21, line 5: “sondern der IV. Stufe gehörten” should read “sondern der IV. Stufe gehören.”

Page 54, Notenbeispiel 3: the final bar line in the second staff belongs slightly before the middle of the penultimate bar of the staff above it.

Page 61, par. 3, line 3: “Alt-” should read “Diskant-.”

Page 72, Notenbeispiel 12, second system: the second half note in the system *vor a* (at the syllable “a-”) belongs beneath the second half note of bar 21 above it, not beneath the first half note.

Page 78, Notenbeispiel 15: the final bar line should appear in front of the directs.

Page 86, par. 3, line 5: “53–58” should read “53–55.”

Page 92, table, column 1, line 16: “56–59” should read “56–58.”

Page 92, table, column 1, line 17: “60–62” should read “59–62.”

Cruda Amarilli,

oder: Wie ist Monteverdis »seconda pratica«
satztechnisch zu verstehen?

Das Schlagwort *seconda pratica* bezeichnet eine neue Art zu komponieren, die sich von der tradierten Art der *prima pratica* absetzt. Es taucht zum erstenmal auf in dem Streit, den der Bologneser Geistliche, Musikgelehrte und Komponist Giovanni Maria Artusi eröffnet und als dessen exemplarisches Ziel er sich Monteverdi gewählt hat. Das Schlagwort dient bei seinem ersten Auftreten als Sammelbezeichnung für eine Gruppe von Komponisten, deren gemeinsames Credo später dahingehend formuliert wird, daß die Rede die Herrin der Harmonie sei, nicht ihre Dienerin. Monteverdi selbst, der das Urheberrecht an dem Schlagwort beanspruchte, hat es zunächst in einem zweifach eingeschränkten Sinn verwandt. Er bezog es nämlich nicht auf eine Gruppe von Komponisten, sondern auf sich allein, und er bezog es nicht auf ein neues Verhältnis von Text und mehrstimmigem Satz, sondern auf seine neue Art der Dissonanzbehandlung in diesem mehrstimmigen Satz.

Meine Frage lautet deshalb: welche Konzeption des mehrstimmigen Satzes bezeichnet Monteverdis Schlagwort? Ich möchte also nicht nur an einzelnen Beispielen seine neue Art der Dissonanzbehandlung zeigen, sondern deren Prinzip eruieren. Das soll in vier Schritten geschehen. Zunächst werde ich den Disput auf seinen satztechnischen Ertrag hin prüfen (I). Dabei ergibt sich, daß dieser Disput zwar von der Dissonanzbehandlung spricht, aber die philosophische Grundlage meint, die sich in der Dissonanzbehandlung äußert. Sodann wende ich mich Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli* zu, das von Anfang an im Zentrum der Diskussion stand. Hier beginne ich mit einer Betrachtung der Form und füge einen Vergleich der anderen bekannten Kompositionen desselben Texts an (II). Das ist der Rahmen für die satztechnische Untersuchung des Stücks (III). Sie bildet ihrerseits die Basis, um Monteverdis neues Prinzip zu bestimmen und abschließend den kirchenhistorischen Kontext des Disputs zu erwägen (IV).¹

¹ Die maßgebliche Darstellung des Disputs legte Claude V. Palisca 1968 unter dem Titel *The Artusi-Monteverdi Controversy* vor; sie ist leicht revidiert erschienen in: *The New Monteverdi Companion*, hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1985, S. 127-158. Zu Artusi siehe ders. in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1, London 1980, S. 646-648. Außerdem sind zu vergleichen: Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982; Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= *Musikwissenschaftliche Studien* 2); Siegfried Schmalzriedt, »Manierismus als Kunst des Überbietens. Anmerkungen zu Monteverdis und D'Indias Madrigalen »Cruda Amarilli«, in: *Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 51-66; Tim Carter, »Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music«, in: *Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hrsg. von Nancy Kovaleff Baker und Barbara Russano Hanning, Stuyvesant (NY) 1992 (= *Festschrift Series* 11), S. 171-194; Charles S. Brunner, »The Seconda pratica, or The Imperfections of the Composer's Voice«, ebd., S. 195-212.

I Spät im Jahr 1600 erschien Artusis Buch *Über die Unvollkommenheiten der modernen Musik*.² Die Dedikation ist am Verlagsort Venedig auf den 20. November datiert; der Autor war damals etwa 60 Jahre alt. Der Text besteht aus zwei Gesprächen zweier Freunde. Diese Gespräche sind in einen konkreten historischen Rahmen gestellt. Der Ort ist Ferrara, die Zeit Montag, der 16., und Dienstag, der 17. November 1598. Der in Ferrara residierende Herzog Alfonso II. d'Este war Ende Oktober 1597 ohne legitimen Erben gestorben. Der illegitime Erbe wurde zwar vom Kaiser mit Modena und Reggio belehnt, nicht aber vom Papst mit Ferrara und Comacchio. Clemens VIII. Aldobrandini ließ den eingezogenen Besitz sichern und stattete dann vom Frühjahr bis in den späten Herbst 1598 mit großem Gefolge Ferrara einen Besuch ab.³ Ehe die glänzende Residenz endgültig zu einer Provinzstadt herabsank, stellte sich der neue Herr dar, am großartigsten gegen Ende seines Besuchs. Am Sonntag, dem 15. November, wurde eine habsburgische Doppelhochzeit zelebriert. Die Erzherzogin Margarete von Österreich wurde mit König Philipp III. von Spanien verheiratet; Erzherzog Albrecht VII. von Österreich heiratete die spanische Infantin Isabella Clara Eugenia, Tochter Philipps II. Allerdings waren die spanischen Partner nicht in Person anwesend, sondern ließen sich vertreten, der König durch Erzherzog Albrecht, die Infantin durch einen spanischen Botschafter.

Am darauffolgenden Montag fand in Anwesenheit der österreichischen Erzherzogin, nun auch spanischen Königin und ihres Gefolges in der Kirche des Nonnenklosters von San Vito ein Konzert statt. Dabei trafen sich zwei Männer wieder, die vor Jahren in Bologna miteinander freundschaftlich verkehrt hatten. Der eine, der damals dort studierte, mit Namen Luca, stammte aus der Stadt »Craic« (wohl Graz) und stand nun im Dienst des Erzherzogs Albrecht; der andere, mit Namen Vario, stammte aus dem toskanischen Arezzo und stand im Dienst des Kardinals Pompeo Arigoni. In der Musik war Luca ein Liebhaber, Vario dagegen theoretisch und praktisch professionell. Luca wünscht, belehrt zu werden; Vario liebt es, zu belehren. Nachdem das Konzert beendet ist, kommen die beiden Männer noch in der Kirche in ein gelehrtes Gespräch; nach einiger Zeit begeben sie sich der Bequemlichkeit halber in das Kloster Santa Maria del Vado, wo Vario wohnt. Dieses erste Gespräch dauert fast vier Stunden; am nächsten Morgen folgt ein zweites, das weit über drei Stunden in Anspruch nimmt.

In diesem Rahmen verschränken sich literarische Fiktion und Wirklichkeit. Denn eben dem Kardinal Pompeo Arigoni, in dessen Dienst Vario nach der Fiktion steht, widmete Artusi in Wirklichkeit sein Buch, und zwar in Einlösung eines Versprechens, das er dem Kardinal gegeben hatte, als dieser anlässlich des Aufenthalts des Papstes in Ferrara weilte. Das belegt, daß damals auch Artusi dort weilte. Vario aber wohnt nach der Fiktion in

² *L'ARTUSI Ovvero DELLE IMPERFETTONI DELLA MODERNA MVSICA Ragionamenti dui*, Venedig: Giacomo Vincenti 1600 (8 ungezählte und 71 foliierte Bl.). Ein Reprint, das auch die weiter unten genannten Drucke von 1603 und 1608 enthält, unter dem Titel *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, hrsg. von Giuseppe Vecchi, Bologna 1968 (= *Biblioteca Musica Bononiensis* II/36). Die eingeklammerten Verweise im Text beziehen sich auf diese Drucke. Der Eigenname wird als »ARTE, & vsv« (1600, Bl. 4r der ungezählten Blätter), der den Eigennamen zitierende Haupttitel als »dell' Arte, & Vso della moderna pratica di Musica« (1603, S. 29b) erläutert; der Name war also ein Unterpfeiler der Zuständigkeit Artusis für die Kunst und ihren Gebrauch.

³ Vgl. dazu Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge (MA) 1983, S. 3-17.

Santa Maria del Vado, dem Konvent der *Canonici Regolari del Salvatore*. Artusi selbst ist *Canonico Regolare nella Congregazione del Salvatore* in Bologna; also wird er während seines Besuchs in Ferrara wirklich in Santa Maria del Vado gewohnt haben. Es geht nicht in erster Linie darum, daß Vario das fiktive Ich des wirklichen Artusi ist, sondern darum, daß in den fiktiven Gesprächen vermutlich mehr Wirklichkeit aufbewahrt ist, als es zunächst scheinen könnte. Vielleicht sind sie ein stilisiertes Protokoll von Gesprächen, die Artusi während seines Aufenthalts in Ferrara geführt hat (oder gern geführt hätte).

Als Luca nach dem Ende des ersten Gesprächs Vario verlassen hatte, wurde er auf dem Weg zur Piazza eingeladen, einige neue Madrigale zu hören und dazu mit ins Haus von Antonio Goretti zu kommen, einem vornehmen Ferraresen, jungen Virtuosen und Freund der Musiker, dazu Besitzer eines Archicembalos nach Nicola Vicentino. Dort war große Gesellschaft; im Beisein von Luzzasco Luzzaschi und Hippolito Fiorino wurden die Madrigale, ohne daß ihr Autor genannt worden wäre, ein- oder zweimal gesungen. Luca macht noch am Abend einige Auszüge, in Partitur, aber ohne Text, und bringt sie am nächsten Morgen zum zweiten Gespräch mit, das damit beginnt und insoweit, wie das erste, von einer Aufführung seinen Ausgang nimmt.

In diesem Zusammenhang sagt der Rahmen noch mehr. Luca steht im Dienst eines weltlichen, Vario im Dienst eines geistlichen Herrn. Luca ist der Dilettant, Vario der Profi. Luca, der Jüngere, ist von den neuen Madrigalen affiziert, bemüht sich um Verständnis und wirbt manchmal sogar darum, läßt sich allerdings stets von Vario, dem Älteren, auf den Pfad der rechten musikalischen Lehre zurücklenken. Der Diener des geistlichen Herrn und Profi ist der Hüter der Tradition und hält den Diener des weltlichen Herrn und Dilettanten, der abzudriften droht, auf dem rechten Weg. Dem Kardinal Pompeo Arigoni, Varios fiktivem Herrn und Artusis wirklichem Widmungsträger, wird in zwei Zueignungssonetten zweier verschiedener Autoren nachgesagt, daß er die Irrtümer der Welt besiege und bezwinde, daß er sein hohes Amt erhalten habe, damit die Welt von ihrem Irrtum sich bessere. Eben darin aber sehen auf dem Gebiet der Musik der fiktive Vario und der wirkliche Artusi ihre Aufgabe. Die Kirche ist die Hüterin der wahren Tradition und macht der weltlichen Mode den Garau. Das vollzieht aber nur im Bereich der Musik nach, was der Besuch des Papstes in Ferrara politisch vollzieht, nämlich den Übergang von einem weltlichen in ein kirchliches Territorium. Insoweit ist der Dialog und wie er geführt wird, keine bloße literarische Form, sondern die Sache selbst.

Luca bringt zum zweiten Gespräch neun Beispiele mit (39v-40r). Sie stammen, wie bekannt, aus zwei damals noch unpublizierten Madrigalen Monteverdis, die ersten sieben aus *Cruda Amarilli*, das 1605 das fünfte Buch der Madrigale eröffnete, die letzten zwei aus dem ersten und zweiten Teil von *Anima mia perdona – Che se tu se' il cor mio*, die 1603 im vierten Buch der Madrigale erschienen. Gegenüber dem zweiten und achten Beispiel zeigen die Drucke Lesarten. Außerdem wird in dem Gespräch noch das Madrigal *O Mirtillo*, später an zweiter Stelle ins fünfte Buch der Madrigale aufgenommen, erwähnt. Sicher ist, daß diese drei Madrigale bei Erscheinen von Artusis Buch im Jahr 1600 komponiert vorlagen, wahrscheinlich

allerdings, daß das schon zwei Jahre vorher, zum Zeitpunkt der Gespräche, der Fall war. Vielleicht hat ja sogar die Aufführung, von der Luca berichtet, einen realen Hintergrund.

Die Diskussion der Beispiele zu Beginn des zweiten Gesprächs dauert eine knappe halbe Stunde, steht also, vom Umfang her gesehen, am Rande. In der musikwissenschaftlichen Rezeption allerdings ist das der Teil des Buchs, auf den am häufigsten Bezug genommen wird.⁴ Diese Diskussion hat Artusi einen, wenn vielleicht auch wenig schmeichelhaften Anteil am späteren Ruhm Monteverdis gegeben. Andererseits hat, genau besehen, Artusi sich selbst mit der Einfügung und Diskussion dieser Beispiele einen Bärendienst erwiesen. Denn dahinter verblaßte der größere Rest des Buchs, trat Artusi als Autor eigenen Rechts in den Hintergrund.

Ich gebe im folgenden Beispiel nur die sieben Beispiele aus *Cruda Amarilli* – nicht nur, weil ich mich später auf dieses Stück beschränken werde, sondern weil das Gespräch der Freunde sich im einzelnen nur auf diese sieben Beispiele bezieht. Das erste Beispiel erweitere ich um eine alternative Version des Canto, die sogleich eine Rolle spielen wird⁵:

Notenbeispiel 1

1 (T. 13/14) 2 (T. 19/20) 3 (T. 21/22) 4 (T. 35/36)

5 (T. 37/38) 6 (T. 41/42) 7 (T. 53/54)

⁴ Eine englische Übersetzung der ganzen Episode bei Oliver Strunk, *Source Readings in Music History, From Classical Antiquity to the Romantic Era*, London 1952, S. 393-404.

⁵ Bsp. 1-6 befinden sich auf Bl. 39v unten, Bsp. 7-9 auf Bl. 40r oben. Schlüsselungen stehen vor Bsp. 1 (G2, C1, C3, C3, F3), nicht vor Bsp. 7 (neue Akkolade), aber vor Bsp. 8, dem ersten der beiden Beispiele des anderen Madrigals (C1, C1, C3, C4, F4). Die beiden nicht weiter diskutierten Beispiele 8 und 9 des anderen Madrigals sind vielleicht nur deshalb aufgenommen worden, um die zweite Akkolade, auf der sonst nur ein Beispiel (das siebte) stünde, etwas aufzufüllen. Bei Artusi fehlen im Quinto die erste Note des ersten Beispiels und das Akzidenz zum dritten Viertel des siebten Beispiels. Ich ergänze Artusis Text durch die abgekürzten Bezeichnungen der Stimmlagen, seine Zählung der Beispiele durch die Nennung der Taktzahlen.

Für die Beurteilung der nun folgenden Diskussion sind die Voraussetzungen zu beachten, unter denen sie steht. Luca hat einige Kennntnis der Argumente, die zur Begründung der satztechnischen Eigenheiten der Beispiele vorgebracht werden. Aber vermutlich wird Artusi Vario, der Artusis eigene Position vertritt, überzeugender argumentieren lassen als Luca, wo dieser die Position der Gegenseite vertritt. Nicht nur, weil ihm seine eigene Position vertrauter ist, weil er sie genauer durchdacht hat als die der Gegenseite. Selbst wenn er imstande wäre, die Position der Gegenseite mit gleicher Überzeugungskraft zu vertreten, würde er das aus taktischen Gründen doch kaum tun; denn es geht ihm ja darum, daß durch Varios Mund er selbst obsiegt. Es ist also damit zu rechnen, daß Artusi die Argumente der Gegenseite, wenn er sie durch Luca aussprechen läßt, selbst wenn sie ihm genau bekannt waren und er sie verstanden hat, mit Ungenauigkeiten, Lücken oder Schwächen versah, die seinen von Vario vorgebrachten Argumenten von vornherein die Überlegenheit sicherten. Für diese Grundlinie der Diskussion hatte Artusi die Voraussetzung dadurch geschaffen, daß er Luca als Dilettanten stilisierte. Und selbst die Beispiele hat Artusi gewiß seinem Zweck entsprechend ausgewählt. Er hatte keine umfassende Analyse des Madrigals *Cruda Amarilli* im Sinn, und vor allem keine, die ihm gerecht wurde. Er wollte keine charakteristischen Beispiele auswählen, sondern solche, an denen sich seine Kritik am leichtesten festmachen ließ, also solche, die sich seinem satztechnischen Kategoriensystem, wenn auch negativ, fügten.

Vario formuliert zunächst die Ausgangsposition für seine Kritik (40v). Das Hohe ist Teil des Tiefen und entsteht aus dem Tiefen, das das Ganze ist; deshalb muß das Hohe eine Beziehung haben zum Tiefen wie der Teil zum Ganzen als zu seinem Prinzip und Fundament. Das Postulat lautet also, daß jede Oberstimme zu jeder Zeit mit der tiefsten Stimme kontrapunktisch korrekt koordiniert sein muß. In den Beispielen aber, zumal im ersten, zweiten, vierten und fünften, habe die hohe Stimme keine Entsprechung, kein harmonisches Verhältnis zur tiefen Stimme.

Luca verweist demgegenüber auf die Behauptung der Neuerer, die beiden Stimmen hätten sehr wohl ein harmonisches Verhältnis, und referiert deren Begründung für das erste Beispiel; dabei bezieht er sich auf die alternative Version des Canto, die ich schon oben dem Notenbeispiel beigegeben habe, und betrachtet zuerst die erste, dann die zweite Halbe. Für die erste Halbe macht er geltend, daß das *a''* des Canto auch in der alternativen Version, in der es korrekt ist, dissonant sei. Das vorhergehende *g''* der alternativen Version, das die kontrapunktische Korrektheit herstellt, aber in der tatsächlichen Version fehlt, werde dort von dem eine Oktave tiefer stehenden *g'* des Tenors (richtig: des Quinto) vertreten (in Artusis Druck ist diese Note tückischerweise ausgefallen).

Dem hält Vario entgegen, daß der Gehörsinn nichts wahrnimmt, was er nicht hört (und was er nicht wahrgenommen hat, kann er dem Verstand nicht übermitteln). Deshalb kann das eine Oktave tiefer stehende *g'* des Quinto nicht das fehlende *g''* des Canto vertreten; das Gehör nimmt nicht den korrekten stufenweisen Eintritt einer dissonanten großen None nach einer konsonanten Oktave, sondern ihren inkorrekten Eintritt nach einer Pause wahr. Dasselbe Argument gilt gegenüber dem dritten Beispiel (43v).

Dort bildet in der zweiten Halben der Baß, der nach einer Pause eintritt, mit dem Tenor eine verminderte Quint. Die Neuerer behaupten, die Pause des Basses in der ersten Halben diene als eine andere Konsonanz. Sie lassen also das fehlende *c* des Basses vom vorhandenen *c'* des Quinto vertreten. In beiden Fällen lautet die Begründung für die Möglichkeit, eine Stimme nach einer Pause in eine Dissonanz hinein eintreten zu lassen, daß der in der vorhergehenden Pause fehlende konsonante Ton von einer anderen Stimme in einer anderen Oktavlage vertreten werde.

In der zweiten Halben des ersten Beispiels führt die alternative Version des Canto korrekt von der konsonanten Oktave *g''* zur dissonanten kleinen Sept *f''*. Die Neuerer behaupten, daß es nichts ausmache und gleichviel gelte, wenn die konsonante Oktave ausfalle und an ihrer Stelle sogleich die dissonante kleine Sept eintrete. Demgegenüber beharrt Vario darauf, daß die Dissonanz nur stufen-, nicht sprungweise eintreten dürfe. Der hier diskutierte Sachverhalt liegt auch im zweiten und sechsten Beispiel vor. In der zweiten Halben des zweiten Beispiels tritt im Quinto, der hier die höchste Stimme ist, die kleine Sept *f'* gegenüber dem *g* des Basses ein, und zwar sprungweise, ohne daß ihr die Oktave *g'* vorausgeht. In der zweiten Halben des sechsten Beispiels tritt im Canto *f''* ein. Es ist gegenüber dem *b* des Basses verminderte Quint, gegenüber dem *g* des Quinto, der hier die tiefste Stimme ist, kleine Sept und tritt sprungweise ein; ein *g''*, das gegenüber dem *b* des Basses kleine Sext, gegenüber dem *g* des Quinto Oktave wäre, geht nicht voraus. Allerdings könnte hier im Anschluß an das erste Argument geltend gemacht werden, daß das *f'* des Tenors im zweiten Viertel das *f''* des Soprans in der zweiten Halben vorbereite.

Hierauf wechselt Luca die Argumentationsebene (41r). Das alles sei, nach Meinung der Neuerer, *gratia*, also Anstand und feines Benehmen, ein Führen der Stimme mit Akzenten. Ungeachtet dessen, daß er eben noch satztechnisch, kontrapunktisch argumentiert hat, hebt er nun darauf ab, daß es sich um die Aufnahme von ausgeführten Verzierungen in die notierte Komposition handle. Vario aber hat (trotz Lodovico Zacconis *Prattica di musica*, Venedig 1596) noch nie etwas von akzentuierter Musik, *Musica Accentata*, oder einem akzentuierten Singen gelesen und bittet um eine Erläuterung. Luca begeht nun den Fehler (oder richtiger: Artusi unterschreibt Luca den Fehler), anstatt von Verzierungen überhaupt nur von einer einzigen Verzierung zu sprechen, die er *accento* nennt und die sonst auch *esclamazione* genannt wird. Diese Verzierung ist das Anschleifen eines Hochtons von seiner unteren Terz aus durch ein »Tragen der Stimme«. Vario hat es danach leicht, zu sagen, das sei keine hinreichende Erklärung des Singens mit Akzenten. Dennoch zieht er in Betracht, daß im siebten Beispiel die Führung des Tenors dafür gelten könnte (41v). Kontrapunktisch korrekt wäre es, wenn dort vor der letzten Halben, der kleinen Sept *g'* über dem *a* des Basses, eine punktierte Ganze *a'* stünde; dann würde die kleine Sept stufenweise abwärts eingeführt. Tatsächlich aber wird sie von *e'* über *f'*, also als unvorbereiteter Hochtton von der tieferen Terz aus erreicht; doch ist das in diesem Fall nicht wirklich die Notation der genannten Verzierung. Dagegen setzt Monteverdi im zweiten Beispiel für die Druckfassung des Madrigals tatsächlich vor das *f'* des Quinto, das mit

dem *g* des Basses eine kleine Sept bildet, diese Verzierung im Wert von zwei Achteln, um die dann der Eintritt des *f'* verzögert wird.

Hätte Luca nicht von einer einzigen Verzierung, sondern von Verzierungen überhaupt gesprochen, könnte er in diesem Zusammenhang das vierte und das fünfte Beispiel (in dem Artusi Quinto und Tenor vertauscht notiert) anführen. Denn einem im Sprung abwärts zu erreichenden Ton seine untere Wechselnote vorzuschicken, ist eine gebräuchliche Verzierung. Damit wären gegenüber dem *c* des Basses sowohl die großen Septimen *b* und *b'* entschuldigt, die im sechsten Viertel des vierten Beispiels im Alt und im vierten und sechsten Viertel des fünften Beispiels im Tenor und Canto stehen, als auch die große None *d''*, die im vierten Viertel des fünften Beispiels im Canto steht.

Nach einiger Zeit präsentiert Luca eine Regel der Neuerer für die Behandlung der Dissonanzen (43r). Sie besagt, daß die Stimme, die eine Dissonanz mit der tiefsten Stimme bildet, (sozusagen ersatzweise) eine harmonische Entsprechung (also ein kontrapunktisch korrektes Verhältnis) zum Tenor (als der nächsttiefsten Stimme) haben müsse. Demzufolge muß jede andere Stimme des Satzes ein kontrapunktisch korrektes Verhältnis entweder zur tiefsten Stimme oder, wenn sie mit dieser dissoniert, zum Tenor haben. Die tiefste Stimme hat, das versteht sich danach von selbst, ein kontrapunktisch korrektes Verhältnis zu den nicht dissonierenden Stimmen. Entsprechend bekommt die mit der tiefsten dissonierende Stimme ein kontrapunktisch korrektes Verhältnis nicht allein zum Tenor, sondern auch zu den Stimmen, die außer der tiefsten und dem Tenor noch übrig sind. Die Regel meint, daß jede der beiden gegeneinander dissonierenden Stimmen für sich kontrapunktisch korrekt mit den übrigen Stimmen koordiniert und durch diese Koordination legitimiert ist. Luca nennt das eine Mischung. Er hätte es auch eine Vermittlung oder eine Versöhnung nennen können.

Vario hält sogleich fest, daß diese Regel im ersten, vierten, fünften, sechsten und siebten Beispiel erfüllt sei (ausgenommen allerdings die Achtel in der letzten Halben des sechsten Beispiels). Wie zu sehen sein wird, ist er damit, gegen seine Art, ausnahmsweise großzügig. Er nennt nicht das zweite und das dritte Beispiel, vermutlich deshalb nicht, weil sie nur dreistimmig sind. Offensichtlich muß, damit die Regel wirksam werden kann, außer der tiefsten Stimme, der dissonierenden Stimme und dem Tenor noch mindestens eine weitere Stimme vorhanden sein.

Im ersten Beispiel sind, gemäß der Regel, die übrigen Stimmen Alt, Quinto und Tenor jede für sich einerseits mit dem Baß, andererseits mit dem Canto kontrapunktisch korrekt koordiniert. Im vierten Beispiel ist die erste Ganze unproblematisch; in der zweiten Ganzen sind die übrigen Stimmen Canto, Quinto und Tenor jede für sich einerseits mit dem Baß, andererseits mit dem Alt koordiniert. Im fünften Beispiel ist die erste Halbe unproblematisch. In der zweiten und dritten Halben ist der Quinto, in der dritten Halben auch der Tenor, der einen regulären Durchgang hat, mit dem Baß koordiniert. Im vierten Viertel dissonieren der Canto und der Tenor, im sechsten Viertel der Canto gegenüber dem Baß. Wird vom Baß abgesehen, ist in der zweiten und dritten Halben jede Stimme mit jeder koordiniert. Das ist in der vierten Halben insofern eingeschränkt, als dort zwi-

schen Canto und Quinto eine Quart steht; vermutlich gilt aber diese Halbe schon wieder als unproblematisch, ist also von der Regel der Dissonanzbehandlung ausgenommen und den Regeln des konsonanten Satzes unterstellt.

Das sechste Beispiel bietet dadurch eine besondere Situation, daß in der zweiten Halben eine Stimmkreuzung im Satzfundament zwischen Baß und Quinto steht. Die drei mittleren Stimmen sind korrekt mit der tiefsten koordiniert, sei es, daß in der zweiten Halben als diese tiefste Stimme der Baß oder der Quinto betrachtet wird. Der Canto dagegen ist, offensichtlich wegen der Stimmkreuzung im Satzfundament, nur mit dem Alt und dem Tenor koordiniert, mit dem Quinto dagegen ebensowenig wie mit dem Baß. Im siebten Beispiel sind die übrigen Stimmen Canto, Alt und Quinto jede für sich mit dem Baß koordiniert. Den Sprung einer verminderten Quart *f'-cis'* im Alt läßt Artusi offensichtlich deshalb hier von Vario nicht monieren, weil es von seinem gegenwärtigen Beweisziel ablenken würde und er vorhat, Luca später nach derartigen Sprüngen fragen zu lassen (48r). Das gilt auch für die verminderte Quart *f'-cis'* zwischen Alt und Quinto in der ersten Ganzen (vorausgesetzt, daß das Akzidenz zum dritten Viertel des Quinto nur versehentlich fehlt). Ohne den Baß sind in der zweiten Ganzen zwar Canto, Alt und Tenor mit der dann tiefsten Stimme Quinto koordiniert; aber die dissonierende Stimme Tenor ist nur mit dem Quinto, nicht dagegen mit dem Alt und dem Canto koordiniert. Jedoch übergeht Vario diese Abweichungen des sechsten und vor allem des siebten Beispiels von der Regel.

Allerdings spießt er sogleich auf, daß die Achtel in der letzten Halben des sechsten Beispiels keine harmonische Beziehung haben, weder mit dem Baß noch mit dem Tenor. Welche Regel denn hier gelte, fragt er Luca. Luca muß passen. Damit ist erwiesen, daß diese Dissonanzen nicht nach Regeln, sondern *a caso*, aufs Geratewohl gesetzt sind und keinesfalls in einer harmonischen Beziehung stehen können. Lucas Präsentation belegt soviel, daß die Neuerer den Anspruch auf Regelmäßigkeit der Dissonanzbehandlung erhoben. Vielleicht kannte Artusi die Regel nicht genau; wahrscheinlicher hat er wegen seines Beweisziels Luca diese Regel ungenau referieren lassen. Soviel aber scheint sicher, daß die zur tiefsten Stimme dissonierende Stimme auf irgendeine Weise konsonant in den übrigen Satz eingebunden war und diese Einbindung als Legitimation betrachtet wurde.

Der Schluß der Diskussion liegt nahe (44r). Luca steht zu den überkommenen Regeln und lehnt den absoluten Gebrauch der Dissonanzen durch die Neuerer ab, weil, wie Vario resümiert, die dissonierende hohe Stimme keine Entsprechung hat mit ihrem Ganzen, Prinzip und Fundament.

An der von Luca vorgetragenen Argumentation stört zunächst die fehlende Konsistenz. Auf der einen Seite stehen satztechnische Argumente. Unversehens jedoch taucht das Argument der in die Notation, und das heißt: in die Komposition erhobenen Verzierungspraxis auf. Aber auch den satztechnischen Argumenten fehlt die Konsistenz. Zunächst das erste, daß der konsonante Ton, der in der Pause einer Stimme erwartet wird, von einer anderen Stimme in einer anderen Oktavlage vertreten werden kann, und das zweite, daß aus dem Verbund eines konsonierenden und eines dissonierenden Tons der konsonierende Ton getilgt wird und an seiner Stelle

sogleich der dissonierende Ton eintritt: beide Argumente sind partikular. Die Regel, daß die gegenüber der tiefsten dissonierende Stimme zu den übrigen Stimmen konsonant ist, wird zwar als generell vorgestellt, ist es aber offensichtlich nicht. Und auch das Argument der in die Komposition erhobenen Verzierungspraxis ist allenfalls partiell gültig.

So steht am Ende dieser Diskussion der Dissonanzbehandlung Monteverdis durch Luca und Vario die Frage: arbeitete Monteverdi tatsächlich mit einem Sammelsurium partikularer Argumente, *a caso*, aufs Geratewohl, oder ist das nur die Darstellung, die Artusi aus dialektischen Gründen gibt? Hatte Monteverdi ein allgemeingültiges Prinzip entwickelt, nach dem er seine Behandlung der Dissonanzen regelte? Wie ist dieses Prinzip zu formulieren?

Monteverdi schwieg zunächst. Artusi ergriff zweieinhalb Jahre später erneut das Wort mit einem zweiten Teil *Über die Unvollkommenheiten der modernen Musik*.⁶ Die Dedikation des Buchs ist am Verlagsort Venedig auf den 25. März 1603, also auf Mariä Verkündigung, datiert. Hierauf äußert sich auch Monteverdi in einem kurzen Brief an die Leser, den er 1605 seinem fünften Buch der Madrigale beigibt⁷; dort veröffentlicht er an erster Stelle das insinuierte Stück *Cruda Amarilli*. 1607 erklärt Giulio Cesare Monteverdi, der Bruder Claudios, in seiner Ausgabe der *Scherzi musicali* seines Bruders diesen Brief.⁸ Er sah sich dazu veranlaßt, weil inzwischen eine Kritik dieses Briefs erschienen war, von der allerdings kein Exemplar überliefert ist. Als Autor war Antonio Braccini da Todi genannt; dieser Name wurde schon damals als Pseudonym betrachtet und wird allgemein mit Artusi identifiziert. Dieser Autor – er zeichnet hier als Braccino – ließ 1608 eine zweite Abhandlung, nun über Giulio Cesares Erklärung des Briefs seines Bruders, folgen.⁹

Doch diese Kette von sechs Publikationen in acht Jahren ist nicht die ganze Diskussion. Braccino berichtet in seiner zweiten Abhandlung (6), Artusi habe vor seinem ersten Buch von 1600 Briefe an Monteverdi geschrieben voll von Liebenswürdigkeit und Anstand. Monteverdi indessen habe, anstelle selbst in gleicher Art zu antworten, durch eine dritte Person antworten lassen, und diese Briefe hätten nicht einmal einen Eigennamen getragen. Das habe Artusi geärgert und zu seinem ersten Buch veranlaßt. Aber auch danach habe Monteverdi, obwohl oft dazu aufgefordert und angespornt, nichts geantwortet, sondern immer Entschuldigungen und Ausflüchte vorgebracht. Nun sei ein neuer Erklärer, also wieder eine dritte Person, hervorgetreten. Hier wird die außerordentliche Zurückhaltung Monteverdis deutlich, sich in den Streit einzulassen. Wie sein Bruder bestätigt, war er mehr an Taten als an Worten interessiert. Dieses Ausweichen hat Artusi, der im Disput über musikalische Fragen lebte und darin ein Mittel der Wahrheitsfindung sah, gekränkt. Er wollte unter allen Umständen erreichen, daß Monteverdi sich nicht nur in Taten, nämlich Kompositionen, sondern in Worten äußerte. Aber er hat mehr nicht erreicht als den kurzen Brief von

⁶ *SECONDA PARTE DELL'ARTUSI ouero DELLE IMPERFETZIONI DELLA MODERNA MVSICA*, Venedig: Giacomo Vincenti 1603 (6 ungezählte Bll., 56 u. 54 paginierte S.); Reprint wie Anm. 2.

⁷ Der Text mit Übersetzung u. a. bei S. Ehrmann (Anm. 1), S. 128.

⁸ *DICHIARATIONE DELLA LETTERA stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*; der Text mit Übersetzung u. a. bei S. Ehrmann, S. 129-143.

⁹ *DISCORSO SECONDO MVSICALE*, Venedig: Giacomo Vincenti 1608 (15 paginierte S.); Reprint wie Anm. 2.

1605 und das öffentliche Versprechen einer Abhandlung, an das sich Monteverdi lebenslang, auch nach Artusis Tod, gebunden fühlte, das er aber nie eingelöst hat.

Artusi zweite Publikation von 1603 ist heterogen. Sie besteht aus zwei separat signierten und paginierten Einheiten. An erster Stelle steht der zweite Teil *Über die Unvollkommenheit der modernen Musik* (die innere Überschrift und die Kolumnen wählen, im Gegensatz zu dem Plural der Titel sowohl des ersten wie des zweiten Teils, den Singular »Unvollkommenheit«, *imperfettione*); an zweiter Stelle folgen 15 musikalische Betrachtungen. Im vorliegenden Zusammenhang geht es nur um die erste Einheit, obwohl auch in der zweiten Einheit auf Monteverdi, der wie stets ungenannt bleibt, Bezug genommen wird. Es ist möglich, daß die erste Einheit nach der zweiten geschrieben oder wenigstens gesetzt wurde.¹⁰

Artusi nennt im ersten Satz den Anlaß für seine Ausführungen. Der letzte Schrei sei die Art, die Dissonanzen verworren über die Gesangskompositionen zu verstreuen, entgegen den guten Regeln und dem Brauch (1). Er erläutert auch alsbald, warum er sich gerade gegen den (ungenannten) Monteverdi wendet. Weil dieser nämlich die Dissonanzen in anderer Weise setze als alle anderen (7). Auch Braccino sagt in seiner zweiten Abhandlung, daß Monteverdi in die Musik Dinge einzubringen wünschte, die im Gegensatz zu dem stünden, was alle anderen machten (6). Monteverdis Art der Dissonanzbehandlung wurde also damals nicht nur als neu, sondern als einzigartig betrachtet. Und sie ist es.

Artusi wechselt im zweiten Teil seiner *Unvollkommenheiten der modernen Musik* das literarische Genus. Der erste Teil ist ein Gespräch, der zweite Teil ein Briefwechsel. Artusi berichtet, ihm sei 1599 in Ferrara ein Brief übergeben worden (5). Es muß offenbleiben, ob Artusi seinen Aufenthalt in Ferrara bis ins Jahr 1599 hinein ausgedehnt hat oder ob es sich um einen erneuten Aufenthalt handelt. Einleuchtend aber ist, daß Artusi auf diesen Brief im ersten Teil seiner *Unvollkommenheiten* nicht eingehen konnte. Denn wie hätte in einem Gespräch, das im November 1598 stattfand, ein Brief aus dem Jahr 1599 diskutiert werden können? Der Brief, so berichtet Artusi weiter, habe keinen Eigennamen getragen, jedoch die Unterschrift *L'Ottuso Academico*: der Blödmann, Mitglied einer Akademie (derartige Namen für Mitglieder von Akademien waren üblich). Artusi hat später zuverlässig erfahren, daß dieser Ottuso ein Mann von hohem Ansehen war und sich sehr als Musiker betätigt hat.

Aus Ottusos Brief zitiert Artusi gerade einen Satz, keine vier Druckzeilen lang, und anschließend seinen Antwortbrief von etwas mehr als fünf Seiten Länge (6-11). Artusi schreibt diesen Brief noch aus Ferrara, nachdem er sich, wie er zu Beginn sagt, über die Identität des Ottuso vergewissert hat. Einen Monat später oder etwas mehr, also anscheinend noch 1599 oder allenfalls 1600, erhält er die Antwort des Ottuso, die er vollständig zitiert; sie umfaßt acht Seiten (13-21). Artusi antwortet hierauf im Rest der ersten Einheit des Buchs, nämlich auf 35 Seiten, mit einer Prüfung dieses Briefs,

verläßt also die Briefform im strengen Sinn (21-56). Der Umfang der Schreiben nimmt von Mal zu Mal zu. Die Bezugnahme erfolgt überwiegend Satz für Satz, ja Wort für Wort.

Die Identität des Ottuso ist ungeklärt. Sicher ist nur, daß sich dahinter nicht Monteverdi verbirgt; denn er wird hier durchgängig als *Signor etc.* geführt. Die entscheidende Frage bleibt, ob Ottuso der Akademienname einer wirklichen Person ist oder eine literarische Fiktion Artusis. Zwar könnte gegen die literarische Fiktion sprechen, daß auch Braccino in seiner zweiten Abhandlung eine dritte Person erwähnt, die für Monteverdi auf Artusis Briefe geantwortet habe und deren Briefe nicht einmal einen Eigennamen getragen hätten (6). Doch wenn eine solche Fiktion erst einmal in die Welt gesetzt war, mußte sie auch durchgehalten werden. Auf jeden Fall verdient die Deutung als literarische Fiktion eine ernsthafte Prüfung, und zwar aus zwei Gründen.

Der erste Grund sind die 14 Auszüge aus Madrigalen des Ottuso, die Artusi, wieder in Partitur und ohne Text, zitiert (50 f.). Artusi will sie von Ottusos Akademie erhalten haben (47). Warum nicht von Ottuso selbst, mit dem er doch in Briefwechsel stand? Und war es von der Akademie nicht etwas indiskret, die Auszüge aus der Hand zu geben? Wie dem auch sei, diese Auszüge sind bisher in der Diskussion um Ottusos Identität kaum zu Rate gezogen worden. Deshalb füge ich sie als Notenbeispiel 2 ein!¹¹

Notenbeispiel 2

¹¹ Bsp. 1-4 befinden sich oben, Bsp. 5-9 unten auf S. 50, Bsp. 10-14 oben auf S. 51. Schlüssellagen stehen vor Bsp. 1 (C1, C2, C3, C4, F4); vor Bsp. 5 (neue Akkolade) wie vor Bsp. 1 (aber versehentlich F3 statt F4 und ohne Generalvorzeichnung); vor Bsp. 6 (C1, C3, C4, C4, F4); vor Bsp. 7 (G2, C1, C3, C3; die Schlüssellage des Basses, F3, fehlt); vor Bsp. 10 (neue Akkolade) wie vor Bsp. 7 (hier mit F3). Daraus ist zu schließen, daß

¹⁰ Am Ende der zweiten Einheit, die die 15 *Considerationi musicali* enthält, steht der spezielle Vermerk »*IL FINE delle Considerationi*«, am Ende der ersten Einheit der allgemeine Vermerk »*IL FINE*«.

Diese Auszüge zeigen eine ziemlich eigenwillige Satztechnik. In zweien finden sich parallele Oktaven, in einem dritten parallele Quinten, in einem vierten eine verminderte Oktav, dazu allerlei andere Merkwürdigkeiten. Sie lassen allerdings, von den Parallelen einmal abgesehen, eine gewisse Konsequenz erkennen, soweit das anhand bloßer Auszüge zu beurteilen ist. Trotzdem bleibt die Frage: kann damals jemand ernsthaft in dieser Weise komponiert haben? Und wenn ja: in welche Schule oder welchen Kreis könnte er gehört haben? Mir jedenfalls will es scheinen, daß diese Beispiele vorzüglich geeignet sind, den Ottuso zu diskreditieren. Wenn allerdings Artusi sie für diesen Zweck hergestellt hat, verfügte er über kompositorisches Können und Witz.

Der zweite Grund ist die Verschärfung der Diskussionsebene, die im Wechsel des literarischen Genus von einem Gespräch zu einem Briefwechsel liegt. Im ersten Teil unterhalten sich Vario und Luca. Auch wenn Vario Artusis Stimme ist, ist doch Luca nicht Monteverdis Stimme, sondern ein Liebhaber der Musik, der Madrigale Monteverdis und Begründungen für die neue Art der Dissonanzbehandlung gehört hat und diese Begründungen referiert. Er ist etwas irritiert und möchte von Vario belehrt werden, was es damit auf sich hat. Das setzt voraus, daß sich die beiden in ihren Grundüberzeugungen einig sind. Diese Gespräche sind der distanzierte Reflex einer Diskussion, die zwischen den wirklichen Partnern erst noch zu führen wäre; sie sind – nach den privaten Briefen, die Artusi geschrieben hat – eine öffentliche Aufforderung an den ungenannten Komponisten, das Gespräch endlich aufzunehmen.

Im Briefwechsel des zweiten Teils dagegen sind die Positionen entfaltet. Ottuso ist nicht, wie Luca, ein Referent, der belehrt zu werden wünscht, sondern ein Kontrahent, der für seine Ansichten selbst verantwortlich ist und zu ihnen steht. Artusi seinerseits spricht nicht durch Varios Mund, sondern führt den Disput in eigener Person. Vor allem aber vertreten Ottuso und Artusi unterschiedliche Grundüberzeugungen. Die Diskussion um die Dissonanzbehandlung wird von Artusi nur deshalb mit dieser Heftigkeit und Unnachgiebigkeit geführt, weil er durch Monteverdis neue und einzigartige Behandlung der Dissonanzen seine Grundüberzeugung in Frage gestellt sieht.

Artusi steht fest auf dem Boden der von Aristoteles geprägten scholasti-

die Beispiele 1-5, das Beispiel 6 und die Beispiele 7-14 je einem Madrigal angehören. Ich gebe die Beispiele, abgesehen von der Änderung der Schlüssel und der Longae am Schluß, wie sie bei Artusi gedruckt sind und setze einige wenige Konjekturen in eckige Klammern. Ein verkleinertes Faksimile der beiden Seiten bei Giuseppe Massera, »Dalle imperfezioni alle perfezioni della moderna musica«, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, hrsg. von Raffaello Monterosso, Verona 1969, S. 397-408 (hier S. 403).

schen Philosophie. Er ist in dieser normativen Philosophie der römisch-katholischen Kirche zu Hause, weiß sie selbstverständlich und routiniert zu handhaben. Auf seine Weise hat er Format. Ottuso dagegen ist Nominalist. Artusi als Vertreter des scholastischen Realismus will in der Diskussion mit Ottuso die Dissonanzbehandlung Monteverdis als die unheilvolle Folge einer nominalistischen Position aufdecken. Es ist eine etwas verspätete Diskussion zwischen *via antiqua* und *via moderna* auf dem Gebiet der Musik. Der Briefwechsel ist die Aufforderung Artusis an Monteverdi, nicht zuerst seinen satztechnischen, sondern seinen philosophischen Irrtum einzugestehen. Denn aus der rechten Philosophie folgt die rechte Satztechnik von selbst. Artusi verschärft mit dem Briefwechsel erneut den Druck auf Monteverdi, sich zu äußern, den Disput aufzunehmen; er verschärft die literarische Folter seiner Inquisition. Das scheint Artusi berechtigt zu sein. Denn es geht um die Wahrheit.

In der Steigerung des literarischen Genus von einem Gespräch zu einem Briefwechsel liegt eine Konsequenz, die es zweifelhaft macht, ob Artusi wartete, bis sich zufällig ein Briefpartner einstellte, der ihm diese Steigerung ermöglichte. Es liegt näher, daß er die Sache selbst in die Hand nahm und sich den Briefpartner, den er brauchte, erfand. Das allerdings stellte seinem Durchblick und seinen intellektuellen wie literarischen Fähigkeiten ein exzellentes Zeugnis aus.

So sind nun zunächst einige Hauptpunkte von Artusis musikalischem Weltbild zu skizzieren. Ich stütze mich dafür außer auf die beiden Schriften von 1600 und 1603 auch auf *Die Kunst des Kontrapunkts*, deren beide Teile von 1586 und 1589 Artusi dann revidiert und 1598 in einem Band vereinigt hat.¹² Wie jede Wissenschaft und Kunst hat die Musik ihre guten Regeln (*le buone Regole*), die auf dem Wahren gründen. Das Wahre wird offenbar teils durch die Erfahrung (*esperienza*), die Mutter aller Dinge, teils durch die Beobachtung der Natur, teils durch den Beweis (*demonstrazione*). Diese guten, auf das Wahre gegründeten Regeln geben Ordnung (*ordine*) und Grenze (*termine*); ihre Befolgung führt zur Vollkommenheit (*perfettione*). Wer diese Regeln nicht befolgt, arbeitet aufs Geratewohl (*a caso*); das bringt Verwirrung (*confusione*) und führt zur Unvollkommenheit (*imperfettione*). Monteverdi befolgt die guten, durch Tradition und lange Gewohnheit (*consuetudine*) bestätigten Regeln nicht. Deshalb gründet seine Musik nicht auf dem Wahren. Er arbeitet aufs Geratewohl. Deshalb ist seine Musik verworren und unvollkommen. Der Titel *Über die Unvollkommenheiten der modernen Musik* zielt also auf ihre Regellosigkeit, und das meint: auf ihr Abgehen vom Grund der Wahrheit.

Über das Wahre in der Musik, über das Wahre in der harmonischen Disziplin (*facoltà Harmonica*), gibt es zwei Richter, den Gehörsinn (*sensu dell'udito*) und die Vernunft (*ragione*), die Teil des Verstandes (*intelletto*) ist. Sinn und Vernunft sind unlösbar aufeinander angewiesen. Denn die Vernunft kann nur beurteilen, was ihr der Sinn zuvor übermittelt hat. Der Sinn bezieht sich auf die *materia*, die Vernunft auf die *forma*. Die *materia* erhält von der *forma* Vollkommenheit; entsprechend wird das Urteil, das

¹² *L'ARTE DEL CONTRAPONTO, Nouamente ristampata, & di molte nuoue aggiunte, dall' Autore arricchita*, Venedig: Giacomo Vincenti 1598 (6 ungezählte Bll., 80 paginierte S.); Reprint: Hildesheim 1969.

der Sinn über eine Sache fällt, durch die Vernunft vollkommen gemacht. Denn der Sinn kann getäuscht werden, nicht dagegen die Vernunft. Deshalb kann das Urteil über die Harmonie nicht allein dem Sinn zustehen. Das ganze Trachten der Neuerer aber ist es, allein den Sinn zu befriedigen; sie kümmern sich wenig um das Urteil der Vernunft. Als Folge davon ist ihr Urteil, das allein auf dem Sinn beruht, unvollkommen.

Der Sinn bezieht sich auf die Töne (*suoni*), die Vernunft auf die Zahlenverhältnisse (*proportioni*). Die Zahlenverhältnisse sind die *forme* oder formalen Ursachen (*cause formali*) der Intervalle. Aus den Zahlenverhältnissen, den Proportionen also bestimmt sich, welches Intervall eine Konsonanz, welches eine Dissonanz ist. Deshalb ist von Natur aus die Konsonanz gegensätzlich (*contraria*) zur Dissonanz, die Dissonanz gegensätzlich zur Konsonanz. Die sinnlich wahrnehmbare Eigenschaft der Konsonanz ist Süßigkeit (*dolcezza*) und Sanftheit (*soavità*), der Dissonanz dagegen Rauigkeit (*asprezza*). Die Konsonanzen erfreuen (*dilettano*), die Dissonanzen beleidigen (*offendono*) den Gehörsinn; das ist ihr Endzweck (*fine*).

Konsonanz ist das durch bestimmte Proportionen gegebene Verhältnis zweier Töne. Wird eine Konsonanz durch eines der vier Mittel, das arithmetische, das geometrische, das harmonische oder das kontraharmonische, in zwei Konsonanzen geteilt (*tramezzata*), so entsteht aus dieser Proportionalität Harmonie. Harmonie im eigentlichen Sinn (*harmonia propria*) ist der Zusammenklang (*concerto*), der in einem mehr als zweistimmigen Tonsatz durch die (in den Zeitwerten bestimmte) Bewegung der Stimmen entsteht. *Harmonia propria* oder *concerto* ist also ein durchaus konsonanter, mehr als zweistimmiger Tonsatz Note gegen Note, dessen Wahrheit auf bestimmten Zahlenverhältnissen beruht.

In diesen Tonsatz treten die Dissonanzen, die durch andersartige Proportionen bestimmt sind, nur akzidentell (*per accidente*) ein. Ein dissonantes Intervall kann nie durch eines der vier Mittel in zwei Konsonanzen geteilt werden, also nie zur Harmonie führen. Da Konsonanzen und Dissonanzen von Natur aus Gegensätze sind, dürfen sie nicht auf ein und dieselbe Art gebraucht werden. Die Konsonanzen können im mehrstimmigen Tonsatz frei gebraucht werden, sprung- und schrittweise, ohne irgendeine Rücksicht. Die Dissonanzen dagegen bedürfen, aufgrund ihrer gegensätzlichen Natur, eines anderen Gesichtspunktes (*consideratione*). Die Erfahrung, die die Wahrheit offenbart, hat die Regeln der Dissonanzbehandlung erkannt. Diese Regeln machen nicht, daß die Dissonanzen Konsonanzen werden; aber sie machen, daß sie ihre Rauigkeit zu verlieren und Süßigkeit zu erwerben scheinen. Werden die Dissonanzen außerhalb dieser Regeln, absolut, gebraucht, maßen sie sich die Natur der Konsonanzen an. Das aber ist gegen die Natur und damit gegen die Wahrheit.

Für Artusi ist die Norm des Tonsatzes die *harmonia propria*, der *concerto*, der durchaus konsonante Satz Note gegen Note. Dissonanzen können zu dieser Substanz nur als Akzidens gemäß feststehenden Regeln hinzutreten. Die Norm ist durch Zahlenverhältnisse gegeben und deshalb wahr. Dieser formalen Betrachtung des Tonsatzes durch Artusi stellt Ottuso eine materiale Betrachtung entgegen. Wird den einzelnen Stimmen eines Tonsatzes eine neuartige Führung (*modulatione*), eine neuartige Melodie (*aria*) ge-

ben, führt die Vereinigung dieser Stimmen zu einem neuen Zusammenklang (*concerto*) und zu neuen Affekten. Die Möglichkeiten des Zusammenklangs sind also nicht durch Zahlenverhältnisse vorgegeben; der Zusammenklang wird vielmehr vom Komponisten in der Vereinigung der einzelnen Stimmen, im Akt der Komposition hergestellt. Auch nach Ottusos Ansicht bleiben Dissonanzen ihrer Natur entsprechend Dissonanzen und werden nicht zu Konsonanzen. Aber jede Dissonanz kann akzidentell gut gemacht werden, und zwar durch die Begleitstimmen (*accompagnamenti*), in die die dissonierende Stimme eingebettet ist; durch die anderen Stimmen kann jede Dissonanz gemildert und süß gemacht werden (*radolcita*). Es geht also nicht um die Definition der Dissonanz, sondern um ihre Verwendung. Wie sie aber verwendet werden darf, darüber entscheiden nicht abstrakte Regeln, sondern die konkrete Situation des Tonsatzes.

Hier geht es nicht um Nachahmung (*imitatione*), sondern um Erfindung (*inventione*). Die neuartige Führung der Stimmen, ihre neuartige Melodie dienen dazu, einen neuen Zusammenklang zu finden, der neue Zusammenklang dazu, neue Affekte zu finden. Der neue Zusammenklang ist auf die Sinne und ihre Befriedigung gerichtet. Deshalb spielen die Aufführung, die Gesangskultur bis hinein in die Mimik und Gestik eine so große Rolle. Die entschiedene Orientierung auf die Herstellung des Tonsatzes erklärt auch, warum sich die Neuerer Tag und Nacht am Instrument abmühen, um die Wirkung (*effetto*) ihres Tonsatzes zu hören. Der formale Ansatz Artusis und der materiale Ansatz Ottusos, die Beurteilung des Tonsatzes von den Zahlenverhältnissen oder von seiner Wirkung her sind Gegensätze. Eine Verständigung war nicht möglich. Allerdings bleibt die Frage offen, ob Ottuso tatsächlich Monteverdis Position vertritt.

Ottuso nennt zum erstenmal in der ganzen Diskussion das Schlagwort *seconda pratica* (16). Er sagt im Zusammenhang mit einer bestimmten Führung der Stimmen, sie werde allgemein gebraucht von allen Modernen, am meisten von denen, die sich diesem neuen zweiten Verfahren angeschlossen haben. Und er nennt ein satztechnisches Argument. Er sagt von der (entgegen den überkommenen Regeln gesetzten) kleinen Septime, die in der ganzen Diskussion als Modell für die Dissonanzen überhaupt dient, daß sie zweifelsohne, bei entsprechender Führung der anderen Stimmen, nicht nur eine gute Wirkung mache, sondern als etwas Neues dem Gehör größeres Vergnügen bereite als die Oktave, die an ihrer Stelle vermutet, vorausgesetzt werde (*l'ottava suposta*). Als Beweis führt er die Metapher in der Rede- und Dichtkunst an. Artusi weist das zurück (35 f.). Denn die Metapher sei ein abgekürzter Vergleich. Septime und Oktave seien aber als Dissonanz und Konsonanz Gegensätze und könnten deshalb nicht verglichen werden. Indessen hat schon Luca für den Einzelfall das Argument referiert, daß eine dissonante Note an die Stelle einer konsonanten tritt. Hier wird dieses Argument verallgemeinert. Es lautet: die Dissonanz ist der Ersatz einer Konsonanz. Dieser Ersatz geht aus der Führung einer Stimme, aus ihrer Melodie hervor und ist auf eine entsprechende Führung der anderen Stimmen des Tonsatzes angewiesen.

Artusi hat durch seinen verschärften Druck erreicht, daß Monteverdi sich zu erkennen gibt, sich nun in eigener Person äußert, zwar nur kurz, aber prägnant. Monteverdi zeigt sich seinem Herausforderer intellektuell und

argumentativ gewachsen, ja überlegen. Er umgeht es, sich unmittelbar mit dem Angreifer auseinanderzusetzen, sondern hält ihn auf Distanz; er redet nicht Artusi an, sondern die gelehrten Leser. Indessen ist in erster Linie Artusi der Adressat. Denn die Argumentation des Briefes und seine Terminologie stehen in genauer Entsprechung zu dem, was Artusi vorgebracht hat. Zu Beginn weist Monteverdi Artusis Vorwürfe zurück, er habe sich durch Ausflüchte einer Antwort entzogen: »Wundert Euch nicht, daß ich diese Madrigale in Druck gebe, ohne vorher auf die Einwände zu antworten, die Artusi gegen einige sehr kleine Teilchen von ihnen erhoben hat; denn da ich im Dienste Seiner Durchlauchtigsten Hoheit von Mantua stehe, bin ich nicht Herr der Zeit, die ich bisweilen brauchte.« Der höfische Dienst muß der Antwort an den Geistlichen vorgehen, dessen Einwände ohnehin von geringem Gewicht sind.

Auch das Dienstverhältnis wird also für die Auseinandersetzung benutzt. Das macht die Dedikation des fünften Buchs an Herzog Vincenzo I. Gonzaga noch deutlicher.¹³ Dort erwähnt Monteverdi das Gefallen des Widmungsträgers an der Aufführung der Madrigale schon vor der Publikation. Er erhofft sich von der Protektion eines so großen Fürsten ewiges Leben für die nun publizierten Madrigale zur Schande jener Zungen, die den Werken anderer den Tod zu geben suchen. Er unterstellt also die konkret angegriffenen Madrigale dem Schutz seines Fürsten.¹⁴ Dann spielt Monteverdi auf den Kernpunkt der Diskussion, nämlich die Forderung Artusis an, daß die hohe Stimme in einer Entsprechung, in einem harmonischen Verhältnis zur tiefen Stimme stehen müsse, und beansprucht, diese Forderung erfüllt zu haben. Verglichen mit der Größe der Verdienste seines Fürsten sei die Gabe der Madrigale zwar klein. Aber wenn auch die Gabe klein sei, sei doch die Zuneigung, mit der sie gegeben werde, groß. Das gütige Ohr seines Herrschers werde von der Kleinheit der Gabe und der Größe der Zuneigung eine Harmonie des Tiefen und des Höheren (*di Basso, e di Sovrano*) vernehmen, die um die Wette dessen Ehre und Ruhm sängen.

Monteverdi fährt in dem Brief an die Leser fort: »Trotzdem habe ich die Antwort geschrieben, um bekanntzumachen, daß ich meine Sachen nicht aufs Geratewohl mache, und sobald sie revidiert ist, wird sie erscheinen unter dem Titel ZWEITES VERFAHREN ODER VOLLKOMMENHEIT DER MODERNEN MUSIK.« Ohne Zweifel übertreibt Monteverdi damit, daß die Antwort schon geschrieben sei und nur noch der Revision bedürfe. Er wird einen Entwurf gemacht haben, der nun auszuarbeiten war. Allerdings hält Monteverdi seinem Gegner sogleich die entscheidende Behauptung, die den Inhalt der Antwort ausmacht, entgegen: daß er nämlich seine Sachen nicht aufs Geratewohl, *a caso*, mache. Er behandelt die Dissonanzen nicht *irregolatamente*, außerhalb von Regeln, ohne Ordnung. Monteverdi artikuliert hier mit Bestimmtheit den Anspruch, daß sein Komponieren im allgemeinen und seine Dissonanzbehandlung im besonderen auf Regeln beruhe, *rego-*

latamente sei. Was auf Regeln beruht, hat Ordnung, und was Ordnung hat, hat Vollkommenheit. Der Titel und der Inhalt von Artusis Büchern haben, soweit Monteverdi betroffen ist, keinen Grund.

Allerdings sind die Regeln, denen Monteverdi folgt, nicht die Regeln seines Gegners. Er bedient sich vielmehr einer *seconda pratica*, eines zweiten Verfahrens. »Darüber werden sich vielleicht einige wundern, die nicht glauben, daß es ein anderes Verfahren gebe als das, das Zarlino gelehrt hat. Aber sie können sicher sein, daß es hinsichtlich der Konsonanzen und Dissonanzen auch einen anderen Gesichtspunkt gibt, der sich von dem bestimmten unterscheidet und unter Befriedigung der Vernunft und des Sinns die moderne Art zu komponieren verteidigt.« Die Frage des Verfahrens bezieht sich, wie bisher in der ganzen Diskussion, auf die Behandlung der Konsonanzen und Dissonanzen. In dieser Hinsicht gibt es einen anderen Gesichtspunkt (*consideratione*) als den, den Zarlino, der Lehrer Artusis, bestimmt hat. Aber dieser andere Gesichtspunkt bedeutet nicht, daß keine gemeinsame Basis mehr bestünde. Monteverdi distanziert sich von Ottuso und verwahrt sich gegen die Unterstellung Artusis, er fröne einem unreflektierten, kruden Materialismus. Denn Monteverdis Art zu komponieren zielt nicht auf eine Befriedigung nur des Gehörsinns ab. Nein, sie befriedigt, wie Artusi es fordert, Vernunft und Sinn.

»Und das habe ich Euch sagen wollen, sei es, damit dieser Terminus ZWEITES VERFAHREN nicht bisweilen von anderen in Anspruch genommen werde, sei es, damit auch Leute von Geist inzwischen andere zweite Sachen hinsichtlich der Harmonie in Betracht ziehen können und glauben [oder eine andere Lesart: und glaubt], daß der moderne Komponist auf den Grundsätzen der Wahrheit baue. Lebt wohl.« Zunächst stellt Monteverdi klar, daß das Schlagwort nicht von Ottuso, sondern von ihm stammt. Das war erforderlich, damit er sich nicht dem Verdacht aussetzte, er habe den Titel seiner Verteidigungsschrift aus einem Buch seines Gegners gestohlen. Offensichtlich verhielt es sich gerade umgekehrt. Giulio Cesare berichtet in seiner Erklärung von 1607, sein Bruder habe den Vorsatz, mit der Niederschrift seiner Verteidigung zu beginnen, 1603 um die Zeit gefaßt, als Artusis zweiter Teil erschien, und den Terminus *seconda pratica* erst kurz zuvor zum erstenmal ausgesprochen gehabt. Artusi hat eine Selbstbezeichnung Monteverdis, noch ehe dieser sie publiziert hatte, übernommen und in pejorativem Sinn gegen ihn gewandt. Wenn Giulio Cesare recht hat, ist das ein weiteres Argument dafür, daß Ottuso eine Fiktion Artusis ist. Denn auch der zweite Brief Ottusos, der den Terminus nennt, ist nach Artusis Darstellung lange vor 1603 geschrieben, dem Jahr, in dem Monteverdi den Terminus erfand. Offensichtlich hat Artusi den fingierten Briefwechsel so weit wie möglich zurückdatiert.

Monteverdi setzt sein zweites Verfahren nicht, wie Artusi das von Zarlino kodifizierte erste Verfahren, absolut. Das ist von seinem Ansatz aus konsequent. Denn wenn der bestimmte Gesichtspunkt Zarlinos erst einmal aufgegeben und die Möglichkeit eines anderen Gesichtspunkts eingeräumt ist, können von hier aus unterschiedliche Entscheidungen hinsichtlich der intervallischen Struktur des Tonsatzes in Betracht gezogen werden; es kann verschiedene zweite Sachen geben, ohne daß diese nun

¹³ U. a. in: Claudio Monteverdi, *Lettere, dediche e prefazioni*, hrsg. von Domenico de' Paoli, Rom 1973, S. 390 f.

¹⁴ Die beiden Beispiele 8 und 9 aus dem Madrigal *Anima mia perdona – Che se tu se' il cor mio* sind in Artusis erstes Buch von 1600 möglicherweise zur Auffüllung freien Raums aufgenommen, jedenfalls dort nur zitiert, nicht im einzelnen kritisiert worden. Vielleicht ist das der Grund, daß Monteverdi dieses Madrigal bereits 1603 im vierten Buch veröffentlichte und es nicht, wie die ausdrücklich kritisierten Madrigale, fürs fünfte Buch aufbewahrte.

ihrerseits gezählt werden müßten. Doch ist diese Möglichkeit anderer zweiter Sachen nicht schon verwirklicht, sondern erst noch zu verwirklichen. Bislang steht Monteverdi allein. Aber er stellt, nachdem er seinen Prioritätsanspruch fixiert hat, solche anderen Entscheidungen frei.

Für seine Person beansprucht Monteverdi, auf den Grundsätzen der Wahrheit (*sopra li fondamenti della verità*) zu bauen. Das kann allgemein verstanden werden. Wahrscheinlicher aber ist, daß es konkret satztechnisch gemeint ist. Der Grundsatz der kompositorischen Wahrheit ist nach Artusi die *harmonia propria*, der durchaus konsonante Tonsatz Note gegen Note. Monteverdi beansprucht mit dem Schluß seines Briefs, auf diesem Tonsatz aufzubauen; er beansprucht, von der von Artusi geforderten Grundlage auszugehen. Gegenüber seinem Gegner betont er die gemeinsame Basis. Die Differenz besteht nicht einmal darin, daß in den durchaus konsonanten Tonsatz Dissonanzen eingeführt werden können. Vielleicht würde Monteverdi mit Artusi sogar darin einig gehen, daß diese Einführung von Dissonanzen akzidentell geschieht. Die Differenz besteht darin, wie diese Dissonanzen eingeführt werden. Aber auch darüber besteht wiederum keine Differenz, daß das nach Regeln geschehen muß. Die Differenz besteht nur darin, wie diese Regeln lauten. Da aber die Regeln der Dissonanzbehandlung auf Erfahrung beruhen, kann auch eine andere Erfahrung als die tradierte, kann auch ein anderer Gesichtspunkt zur Geltung gebracht werden und sich als wahr erweisen. Die Frage nach den Regeln brauchte Monteverdi im einzelnen nicht zu beantworten; denn er hatte sie umfassender beantwortet, als das mit Worten möglich war, und in einer Weise, die ihm näher lag, nämlich durch die Taten seiner Kompositionen, die zugleich mit dem Brief veröffentlicht wurden, insbesondere durch das erste Stück, *Cruda Amarilli*.

Monteverdi hat eine treffsichere, elegante Entgegnung geschrieben. Er hat sich von Ottuso distanziert und Artusi die Hand gereicht, ohne sich mit ihm zu identifizieren. Ob dieser die Hand ergriff, bleibt fraglich. Zwar berichtet Monteverdi viele Jahre später, als er in einem Brief vom 22. Oktober 1633 auf die Sache zu sprechen kommt, Artusi habe sich auf die Erklärung seines Bruders von 1607 hin beruhigt und den Streit nicht weiter getrieben, sondern die Feder zu seinem Lob gewandt und angefangen, ihn zu lieben und zu schätzen.¹⁵ Diese Äußerung macht Braccinos zweite Abhandlung von 1608 zum Problem. Wenn Monteverdi sich richtig erinnert und korrekt berichtet, kann sich hinter dem Pseudonym Braccino nicht Artusi verbergen. Wenn dagegen Braccino Artusis Deckname ist, stimmt an Monteverdis Äußerung etwas nicht.

Die erste Abhandlung des Braccini oder Braccino, die auf Monteverdis Brief an die Leser von 1605 antwortet, ist verschollen.¹⁶ Die Erklärung, die Giulio Cesare Monteverdi 1607 als Antwort auf diese Abhandlung veröffentlicht, verändert die Diskussionslage. Die Frage der Dissonanzbehandlung tritt in den Hintergrund. Wichtig wird nun, im Anschluß an Plato,

¹⁵ Der Brief italienisch bei D. de' Paoli, a. a. O., S. 319-324, italienisch und deutsch bei S. Ehrmann, a. a. O., S. 118-122, deutsch in: Claudio Monteverdi, *Briefe 1601-1643*, hrsg. und kommentiert von Denis Stevens, München 1989, S. 459-466.

¹⁶ Tim Carter (Anm. 1) hat Überlegungen zu Form und Inhalt dieser Abhandlung angestellt.

die Frage nach dem hierarchischen Verhältnis von *armonia*, *rithmo* und *oratione* innerhalb der *melodia*. Das meint die Frage nach dem hierarchischen Verhältnis von intervallischer Ordnung, zeitlicher Ordnung und Text innerhalb einer Gesangskomposition (den Instrumentalkompositionen fehlt der Text, der notwendig zur *melodia* gehört). Diese Frage hatte schon Artusi berührt (II, S. 23 und vor allem S. 31); Braccino diskutierte sie weiter in seiner zweiten Abhandlung von 1608, die eine Antwort auf Giulio Cesares Erklärung von 1607 ist. Ein Vergleich der Äußerungen Artusis und Braccinos müßte in die Überlegungen zu ihrer Identität einbezogen werden.

Die Verschiebung des Hauptpunkts der Diskussion hatte ihre guten Gründe. Nachdem Monteverdi durch die Publikation der Madrigale, insbesondere von *Cruda Amarilli*, seine Art der Dissonanzbehandlung dokumentiert und eine Abhandlung darüber angekündigt hatte, war dieser Punkt für die Öffentlichkeit vorerst erledigt. Zudem war die Dissonanzbehandlung eine Frage des kompositorischen Handwerks. Wer konnte sie schon verstehen? Wer war daran interessiert? Überdies stand Monteverdi mit seiner Art der Dissonanzbehandlung allein. Also konnte er damit niemanden zur Solidarisierung bringen, sich auf keine Tradition berufen. Da war es sinnvoll, sich in einen durch Plato geadelten Diskussionsrahmen der philosophischen Ästhetik einzufügen, dadurch die Diskussion von der Frage einer neuen Behandlung der Dissonanzen auf die Frage nach der Begründung dieser neuen Behandlung der Dissonanzen hin zu erweitern. Daß Monteverdi zu dieser Erweiterung dauerhaft stand, belegt der erwähnte Brief vom 22. Oktober 1633. Dort lautet der Titel des Buchs »*Melodia* (also Gesangskomposition) oder zweites musikalisches Verfahren«; entsprechend den drei Teilen der *melodia* sollte das Buch drei Teile erhalten, nämlich über den Text, die Harmonie und den Rhythmus. Mit der von Giulio Cesare 1607 publizierten Formel, daß die Rede die Herrin der Harmonie sei, nicht ihre Dienerin, war eine breite Basis der Legitimation geschaffen.¹⁷ Wie richtig die Entscheidung war, den Diskussionsrahmen derart zu verallgemeinern, bestätigt die Rezeptionsgeschichte.

Trotzdem verdient der Ausgangspunkt der Diskussion Aufmerksamkeit. Worin besteht die Eigentümlichkeit von Monteverdis kompositorischem Verfahren? Nimmt er wirklich die *harmonia propria*, den durchaus konsonanten Satz zur Grundlage? Führt er wirklich die Dissonanzen ein als Ersatz einer Konsonanz dieser Grundlage? Diese Fragen sind der satztechnische Ertrag des ausgedehnten Disputs. Eine Analyse des Madrigals *Cruda Amarilli* soll sie beantworten. Diese Analyse wird auch erweisen müssen, ob Monteverdi in seinem Brief an die Leser von 1605 die Differenz zu Artusi nach Möglichkeit verkleinert und aus taktischen Gründen den Streitpunkt verbindlicher dargestellt hat, als das den Tatsachen entsprach. Vielleicht hat Artusi zu Recht einen unüberbrückbaren Gegensatz wahrgenommen, den er nur nicht auf den Punkt bringen konnte oder wollte; vielleicht hat er zu Recht eine Neuerung diagnostiziert, die mit der Tradition brach.

¹⁷ Vgl. dazu die brillante Interpretation dieser Formel und ihrer Funktion innerhalb des Disputs von Suzanne G. Cusick, »Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 46, 1993, S. 1-25.

II

Der Text von Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli* stammt aus Giovanni Battista Guarinis *tragicommedia pastorale Il pastor fido* (I. Akt, 2. Szene). Mirtillo spricht:

*Cruda Amarilli, che col nome ancora,
d'amar, abi lasso!, amaramente insegni;
Amarilli, del candido ligustro
più candida e più bella,
ma de l'aspido sordo
e più sorda e più fera e più fugace;
poi che col dir t'offendo,
i' mi morrò tacendo.*

Grausame Amaryllis, die du mit dem Namen noch zu lieben, ach weh!, bitter lehrt;
Amaryllis, als der blendende Liguster
blendender und schöner,
aber als die taube Schlange
tauber und wilder und flüchtiger;
da ich mit Reden dich beleidige,
werde ich für mich sterben schweigend.

Dieser madrigalische Text besteht aus acht Zeilen und gliedert sich in drei Abschnitte; der erste umfaßt zwei, der zweite vier, der dritte wieder zwei Zeilen. Wie üblich sind Elf- und Siebensilbler gemischt. Der erste Abschnitt besteht aus einem Paar von zwei Elfsilblern, der mittlere Abschnitt aus einem Paar von zwei Siebensilblern. Diese beiden Siebensilbler des letzten Abschnitts sind durch einen Endreim aneinander gebunden.

Der erste Abschnitt nennt den Namen der Geliebten und mit ihrem Namen ihre Art. Denn *Amarilli* lehrt nicht nur als Person, sondern als Name die bittersüße Liebe und steht damit in einer alten poetischen Tradition. Die gleichklingenden, aber gegensätzlichen Wörter *amare*, lieben, und *amaramente* (von *amaro*), bitter, die im Namen enthalten sind, folgen in der zweiten Zeile aufeinander, durch die Interjektion des Wehrufs getrennt und in ihrer Gegensätzlichkeit gesteigert. Weil Amaryllis' Name bitter zu lieben lehrt, ist sie grausam. Der erste Abschnitt ist eine Erläuterung seines ersten Worts. Hierauf entfalten im mittleren Abschnitt zwei Überbietungsvergleiche aus Flora und Fauna in je zwei Zeilen das Gegensatzpaar. Der erste beschreibt, im Vergleich mit einer Pflanze, zweigliedrig das Ziel der Liebe, der zweite, im Vergleich mit einem Tier, auf drei Glieder gesteigert die Ursache der Bitterkeit. Das Zeilenpaar des letzten Abschnitts wendet den Gegensatz von Liebe und Bitterkeit auf den Sprecher. Da er mit seiner liebevollen Anrede das Du der Geliebten nur beleidigt, nicht erfreut, zieht er sich, verbittert schweigend, in sein Ich zurück und wird sterben. Die Bitterkeit der Liebe, deren Reden unerhört bleibt, macht ihn sprachlos und vernichtet seine Existenz.¹⁸

Monteverdi folgt in der Gliederung seines Madrigals der Gliederung des Texts. Entsprechend dem Text umfaßt es drei Teile von 25, 18 und 24 Takten Länge. Gleichgültig, ob wahrscheinlich gemacht werden kann, daß der erste Teil eine Dehnung um einen Takt enthält, ist das angenäherte Verhältnis von 4:3:4 deutlich. Die beiden Zeilenpaare des ersten und des letzten Teils, die die grausame Geliebte und ihre Wirkung auf den verschmähten Liebenden darstellen, erhalten je den gleichen Raum von vier rechnerischen Einheiten und stehen somit in Balance. Demgegenüber sind die

¹⁸ Vgl. S. Schmalzriedt (Anm. 1), S. 59-61.

beiden Zeilenpaare des mittleren Teils, die die beiden gegensätzlichen Seiten der Geliebten durch zwei Vergleiche ausmalen, auf weniger als die Hälfte zurückgenommen; sie erhalten zusammen nur drei rechnerische Einheiten. Die Zuteilung der Taktzahlen ist eine Gewichtung der Abschnitte des Texts.

Monteverdis Madrigal ist fünfstimmig; von den vier normalen Stimmungen Canto, Alt, Tenor und Baß ist die Tenorlage durch den Quinto verdoppelt.¹⁹ Das Stück steht im 7. Ton. Das belegen die Finalis *G* und der Umfang der Stimmen; die herrschenden, für die Tonart maßgeblichen Stimmen Canto, Quinto und Tenor sind auf die Norm der authentischen Oktave *g-g*, die dienenden, zu den herrschenden komplementären Stimmen Alt und Baß auf die Norm der plagalen Oktave *d-d* bezogen.²⁰

Der erste Teil beginnt auf der I. Stufe *G*, der zweite Teil auf der IV. Stufe *C*, der dritte Teil auf der V. Stufe *d*. Jeder der drei Teile schließt auf der I. Stufe, der Finalis *G*. Die förmlichen und die einfachen Klauseln des Stücks überhaupt, die voll schlußkräftigen Kadenzen also mit und ohne Vorhaltsbildung vor dem Leitton, stehen, wie die Anfänge der drei Teile, auf der I., der IV. und der V. Stufe. Und zwar ist die Zahl dieser Kadenzen auf jeder der drei Stufen nahezu ausgewogen. Von den 15 Kadenzen stehen in jedem Teil fünf, aufs Ganze gesehen sechs auf der I., fünf auf der IV. und vier auf der V. Stufe. Ausgehend von der Stufe des Beginns, die jeweils in Klammern steht, zeigen die drei Teile diese Kadenzfolgen: (I)-I-IV-IV-IV-I, (IV)-V-V-I-IV-I, (V)-V-IV-V-I-I.²¹

Von dieser Kadenzordnung war Artusi irritiert. Er fragt in seinem Antwortbrief an Ottuso, welche Tonart das Madrigal – und hier nennt er den Textanfang – *Cruda Amarilli* beachte; er wisse nicht, ob es dem 7. oder

¹⁹ Die Schlüsselung der fünf Stimmen ist G2, C1, C3, C3, F3. – Ich lege folgende Ausgabe zugrunde: Claudio Monteverdi, *Il quinto libro de madrigali*, hrsg. von Karin Jacobsen und Jens Peter Jacobsen, Edition Egtved, Dänemark 1985. Diese Partitur enthält auch die Stimme des Basso continuo, die aber für die formale und satztechnische Analyse kaum eigene Gesichtspunkte bringt. Leserinnen und Leser, die diese oder eine andere Ausgabe nicht zur Hand haben, können auf die Notenbeispiele 10-12 und 14-17 (jeweils Akkolade b), dazu 18 vorausgreifen. Diese Notenbeispiele bieten zusammen das vollständige Stück, allerdings in einer Form, die zu der satztechnischen Analyse unter III in Bezug steht und dort erläutert wird.

²⁰ Tatsächlicher Umfang der herrschenden Stimmen: der Canto überschreitet seinen Normumfang *g-g* "normal bis *a*" (T. 13, 28, 41, 52/53) und unterschreitet ihn einmal bis *e*' (T. 64); er erreicht seinen unteren Grenztong *g* außerdem nur einmal (T. 40). Der Quinto überschreitet seinen Normumfang *g-g* fünfmal bis *a*' (T. 10, 27, 29-32, 51, 55) und unterschreitet ihn einmal bis *e* (T. 24). Der Tenor überschreitet seinen Normumfang *g-g* einmal bis *a*' (T. 53) und unterschreitet ihn nicht; die für die Bestimmung der Tonart wichtigste Stimme hält sich also mit dieser Ausnahme an den Normumfang. – Tatsächlicher Umfang der dienenden Stimmen: der Alt überschreitet seinen Normumfang *d-d* zweimal bis *e*" (T. 5/6, 42) und einmal bis *f*" (T. 52/53) und unterschreitet ihn einmal bis *b* (T. 36/37). Der Baß unterschreitet seinen Normumfang *d-d* mehrfach bis *c*, viermal bis *H* (T. 2, 18, 21, 37) und einmal bis *A* (T. 63); er erreicht seinen oberen Grenztong *d* nur zweimal (T. 17, 44-47).

²¹ Im ersten Teil stehen die fünf Kadenzten in den Takten 4, 8, 14, 20, 25. Davon sind die erste und zweite *clausulae simplices*, die restlichen *formales*. Bemerkenswert ist, daß die I. Stufe nur zu Beginn des Teils durch eine *clausula simplex* und dann erst an seinem Ende durch eine *formalis* fixiert wird. Dazwischen steht dreimal die IV. Stufe, zuerst einmal als *simplex*, dann zweimal als *formalis*, so daß die erste und die zweite *formalis* des Stücks nicht der I., sondern der IV. Stufe gehören. Vor jeder dieser beiden Kadenzten steht in T. 11 und T. 16 ein Halbschluß auf der V. Stufe der IV. Der erste Teil enthält keine Kadenz der V. Stufe; sie tritt zum erstenmal im zweiten Teil ein. – Im zweiten Teil stehen die fünf Kadenzten in den Takten 27, 29, 40, 42, 43. Davon sind die erste und die zweite *formales*, die restlichen *simplices*. Zwischen der zweiten und der dritten dieser Kadenzten stehen drei Halbschlüsse, in T. 32 auf der V. Stufe der II., in T. 34 und 39 auf der V. Stufe der IV. – Im dritten Teil stehen die fünf Kadenzten in den Takten 47, 50, 55, 58, 67. Sie sind alle *formales*. Vor der letzten Kadenz steht in T. 62 eine *cadenza fuggita* der IV. Stufe. – Die nicht voll schlußkräftigen Kadenzten überschreiten also nur mit dem Halbschluß auf der V. Stufe der II. in T. 32 das Repertoire der voll schlußkräftigen Kadenzten.

dem 12. Ton angehöre, denn es fänden sich innerhalb des Stücks ebenso viele Kadenzten des einen wie des anderen Tons (II, 11). Dieser Zweifel rührt daher, daß Artusi, seinem Lehrer Zarlino folgend, die Orte der regulären Kadenzten nach der authentischen Oktave und ihrer Teilung in Quint und Quart oder nach der plagalen Oktave und ihrer Teilung in Quart und Quint, dazu nach der Teilung der Quint einer jeden der beiden Oktaven in zwei Terzen bestimmt (I, 68r).²² Auch für die Bestimmung der regulären Kadenzorte sind also Zahlenverhältnisse maßgebend. Aus dieser Bestimmung der Kadenzorte folgt, daß in allen Tonarten die regulären Kadenzten auf den Stufen I, V und III stehen. Nach dieser Bestimmung waren Kadenzten auf der IV. Stufe irregulär und durften, wenn sie schon vorkamen, hinsichtlich ihrer Zahl nicht an die Zahl der Kadenzten einer der regulären Stufen heranreichen. Taten sie das, konnte das nur als Wechsel des Modus verstanden werden. Eine Häufung von Kadenzten auf *C* indizierte die Finalis *C*. Von dieser Finalis aus waren die Umfänge der herrschenden Stimmen Canto, Quinto und Tenor auf die Norm der plagalen Oktave *g-g*, die Umfänge der dienenden Stimmen Alt und Baß auf die Norm der authentischen Oktave *c-c* zu beziehen. Also handelte es sich um einen 12. Ton. Nach Artusis Definition, die Zarlino folgt, waren Kadenzten auf *G*, *C* und *d* innerhalb ein und desselben Stücks verwirrend. Im Zusammenhang mit Kadenzten auf *G* waren Kadenzten auf *d* eindeutig als V. Stufe des 7. Tons, Kadenzten auf *C* eindeutig als I. Stufe des 12. Tons zu verstehen. Die Kadenzten auf *G* dagegen waren ambivalent; sie konnten als I. Stufe auf die Finalis *G* des 7. oder als V. Stufe auf die Finalis *C* des 12. Tons bezogen werden. Die Tonart des Stücks war folglich zweideutig.

Ottuso entgegnet, jedermann wisse nur zu gut, daß die Tonart nach den ersten und dann den letzten Tönen zu beurteilen sei und nicht nach den Kadenzten innerhalb des Stücks (II, 21). Danach steht das Stück im 7. Ton. Artusi weist Ottuso sogleich zurecht. Die Tonart ist die *forma* der *cantilena*. Diese Form gibt dem Gesangsstück erst das Sein; ohne diese *forma* bliebe die bloße, ungeformte *materia*, blieben die einfachen Töne. Schon in seinem ersten Buch hatte Artusi Luca – ohne daß hier der Textanfang genannt worden wäre – nach der Kadenzordnung von *Cruda Amarilli* fragen lassen (I, 48v). Luca hatte nämlich beobachtet, daß in einem der Madrigale mehr Kadenzten auf *C* als auf *G* stünden und diese Kadenzten trotzdem ein Madrigal im 7. Ton hervorbrächten. Vario antwortet, daß die regulären Kadenzten zeigten, durch welche Form das Gesangsstück geformt sei. Die irregulären Kadenzten setzten eine andere Form voraus. Eine zwitterhafte Form aber ist monströs, ist eine Unvollkommenheit von größtem Gewicht. Die formale Ordnung der regulären Kadenzten basiert auf Zahlenverhältnissen und ist deshalb wahr. Ein Komponist, der davon abweicht, vergeht sich gegen die Wahrheit. Er verleugnet die *forma* und verherrlicht die *materia*. Ein solcher Materialismus ist eine *impertinentia*, eine Frechheit. Denn der Form gebührt eine höhere Achtung als der Materie. Wieder wird eine kompositorische Entscheidung, hier über die Auswahl der Kadenzstufen innerhalb eines Stücks, wegen ihrer philosophischen Implikationen verworfen.

²² Vgl. dazu und zum Folgenden: Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt*, Utrecht 1974, S. 86 ff., besonders S. 90.

Nun ist allerdings Artusis Bestimmung der Kadenzordnung dogmatisch; als Folge der Herleitung aus allgemeingültigen Zahlenverhältnissen uniformiert sie die Tonarten, versucht also, die Differenzierungen einzuebneten, die in der Praxis bestanden. Denn in der Praxis spielten zumindest auch die Repercussae der Psalmtöne eine Rolle als Kadenzstufen. Allerdings würden dann, im Zusammenhang mit Kadenzten auf *G*, Kadenzten auf *C* weniger auf den 7., vielmehr auf den 8. Ton verweisen. Diese Praxis war Artusi natürlich bekannt. So läßt er Vario für *Cruda Amarilli* außer dem 12. auch den 8. Ton zur Diskussion stellen (was freilich nur aufgrund der Kadenzten möglich ist, nicht aufgrund der Stimmumfänge, die den 8. Ton gerade ausschließen). Immerhin waren Kadenzten auf *C* im 7. Ton möglich, wenn auch nicht als Hauptkadenzten. Monteverdi konnte sich aber auf eine italienische Sondertradition berufen, die im 7. Ton dem Ton *c* sowohl in der Melodiebildung als auch in der Kadenzordnung eine so starke Stellung gab, daß er dem 12. Ton angenähert erscheinen konnte.²³

Trotzdem ist es kaum zutreffend, das Kadenzrepertoire von *Cruda Amarilli* unumwunden auf diese italienische Sondertradition in der Darstellung des 7. Tons zu beziehen. Gewiß hat Monteverdi an die modalen Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung standen, angeknüpft. Aber er hat daraus eine spezifische Auswahl getroffen, die Gewichte neu gesetzt. Die Auswahl der Kadenzten auf *G*, *C* und *d*, auf der I., IV. und V. Stufe, der Stufengang der drei Teile *G-G*, *C-G* und *d-G*, also I-I, IV-I und V-I enthalten etwas Neues. Die modalen Möglichkeiten werden umgedeutet hin auf eine Ordnung der Stufen nach Quintverwandtschaften. Das war ein Bruch mit der Tradition und ein Versprechen auf die (damals allerdings unbekannt) Zukunft. Insofern bestand Artusis Einspruch zu Recht; der erfahrene Gelehrte und Komponist hat etwas Richtiges geahnt. Aber offensichtlich fehlten die Begriffe, um den neuen kompositorischen Sachverhalt zu benennen. Deshalb konnte Artusi die doppelte Quintverwandtschaft *C-G-d* nur innerhalb seines Systems, das aber gerade überschritten wurde, als Zugehörigkeit zu zwei Tonarten begreifen, während Ottuso der Begrifflosigkeit dadurch auswich, daß er die Kadenzordnung innerhalb des Stücks als irrelevant hinstellte. Monteverdi hat aber auch im Bereich der Kadenzordnung nicht *a caso*, aufs Geratewohl, gearbeitet; er hat vielmehr, ausgehend von Möglichkeiten der traditionellen Ordnung, den Übertritt in eine neue Ordnung vollzogen, hat mit der Ordnung der Stufen nach Quintverwandtschaften das modale System auf das Dur-Moll-System und die Funktionalität hin geöffnet.²⁴

Jeder der drei Teile von *Cruda Amarilli* schließt auf der Finalis *G*. Die Anfänge der drei Teile sind, ungeachtet der harmonischen Differenz, thematisch vereinheitlicht (Notenbeispiel 3).²⁵ Zu Beginn des ersten Teils wird

²³ Vgl. Bernhard Meier, *Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel usw. 1992 (= *Bärenreiter Studienbücher Musik* 3), S. 71 f., auch S. 65 und 125.

²⁴ Die bei meinem Kollegen Prof. Dr. Walther Dürr angefertigte Magisterarbeit von Martina Rebmann, *Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk*, Tübingen 1993, weist vergleichbare Tendenzen nach. – In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, daß die einzige der nicht voll schlusskräftigen Kadenzten, die das Repertoire der voll schlusskräftigen Kadenzten überschreitet, nämlich der Halbschluß auf der V. Stufe der II. Stufe *a* in T. 32, sich der Ordnung nach Quintverwandtschaften anfügt: *C-G-d-a* oder IV-I-V-II.

²⁵ Darauf hat hingewiesen Hans F. Redlich, *Claudio Monteverdi. Ein formengeschichtlicher Versuch I: Das Madrigalwerk*, Berlin 1932, S. 105.

der von *d* aus fallende Quartgang sogleich, wie der ganze Satz, um eine Quart aufwärts transponiert und geht nun von *g* aus. Der Beginn des zweiten Teils übernimmt die Töne dieser Transposition und behält ihre Lage ebenso wie ihre Stimme Canto bei, egalisiert aber gegenüber dem Beginn des ersten Teils nahezu die kontrastierenden Notenwerte. Hier wie dort wird der Name der Geliebten, *Amarilli*, genannt. Der Beginn des dritten Teils bezieht sich, ohne daß der Name ein drittes Mal genannt würde, auf die erste Form des ersten Teils; er versetzt den fallenden Quartgang *d''-c''-b'-a'* in die tiefere Oktave (damit vom Canto in den Baß) und behält die rhythmische Gestalt einen Notenwert kleiner bei. Diesem Thema wird alsbald ein zweites beigegeben. Es bezieht sich auf den Beginn des zweiten Teils, liest den fallenden Quartgang *g''-f''-e''-d''* als Umkehrung (oder Krebs) und versetzt ihn zwei Oktaven tiefer, ebenfalls vom Canto in den Baß; es behält die rhythmische Gestalt, nun vollständig egalisiert, einen Notenwert kleiner bei und ändert die abtaktige in die auftaktige Gliederung. Der Anfang des dritten Teils bezieht sich also sowohl auf den Anfang des ersten als auch auf den Anfang des zweiten Teils. Gemeinsam ist dieser zusammenfassenden Bezugnahme die Versetzung von der höchsten in die tiefste Stimme und die Verkürzung der Notenwerte auf die Hälfte. Die drei Teile sind durch die gemeinsame Kadenzstufe ihres Endes und die gemeinsame Melodieführung ihres Anfangs aufeinander bezogen. Dem kadenziellen Endreim entspricht ein thematischer Stabreim.

Notenbeispiel 3

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics: Cru - da Ama - ril - li, cru - - - - da Ama - ril - li. The second staff has the lyrics: A - ma - ril - li. poi - - - - che col dir i' mi mor - rò.

Das Stück steht durchgehend im geraden Takt. Deklamationseinheiten sind die Halbe und die Viertel, also die kleinste weiße und die größte schwarze Note. Dazu kommen, zumal im ersten Teil, die Ganze, im zweiten und auch im dritten Teil die Achtelnote. Aus satztechnischen Gründen kann gelegentlich eine Silbe auch eine längere Dauer als eine Ganze zugeteilt erhalten. Die Harmonien wechseln im Abstand von Ganzen oder Halben, vor allem im ersten und dritten Teil auch im Abstand von doppelten Ganzen, im zweiten Teil auch im Abstand von Vierteln. Das Repertoire des harmonischen Rhythmus steht also insgesamt einen Notenwert höher als das Repertoire des deklamatorischen Rhythmus.

Der erste und der zweite Teil basieren auf einem akkordischen Satz. Die Deklamation erfolgt vorwiegend in allen Stimmen zugleich; nur gelegentlich sind einzelne Stimmen oder Stimmverbände gegeneinander verschoben, etwa in den Takten 11-13 und 17-19, am ausgeprägtesten in den Takten 34-38, den Abschnitten also, in denen die akkordische Grundlage mehr

oder weniger obligatisiert ist. Die Fünfstimmigkeit wird nur selten reduziert, in den Takten 15-25 auf die drei unteren, in den Takten 28-35 auf die vier oberen Stimmen. Diese beiden Reduktionen der Stimmenzahl setzen mit Textwiederholungen ein und werden dann während der Fortsetzung des Texts beibehalten. In den Takten 35-39 pausieren einzelne Stimmen im Zusammenhang mit der Obligatisierung der akkordischen Grundlage.

Der dritte Teil ist eine Doppelfuge mit zwei Subjekten. Das erste Subjekt ist mit dem Anfang der ersten Textzeile »*poi che col dir ...*«, das zweite Subjekt mit dem Anfang der zweiten Textzeile »*i' mi morrò ...*« verbunden. Die beiden Subjekte sind, wie die beiden Textzeilen, als Gegensätze gebildet. Das erste Subjekt beginnt abtaktig, fällt und zeigt kontrastierende Notenwerte; das zweite Subjekt beginnt auftaktig, steigt und zeigt gleichmäßige Notenwerte. Am Anfang, T. 44-46, wird nur das erste Subjekt und mit ihm nur die erste Textzeile vorgestellt; in der Mitte, T. 47-62, werden die beiden Subjekte und damit die beiden Textzeilen kombiniert; am Ende, T. 63-67, bleibt nur das zweite Subjekt und mit ihm die zweite Textzeile übrig. Die Technik der Doppelfuge korrespondiert der Reimbindung der beiden Textzeilen und erlaubt es, diese beiden durch den Reim aneinander gebundenen gegensätzlichen Textzeilen im ausgedehnten Mittelteil gemeinsam vorzutragen; vorher und nachher wird, mit Rücksicht auf die Verständlichkeit, jede für sich deklamiert.

Die Formen der kontrapunktischen Verarbeitung der beiden Themen sind durch die Kadenzen gegliedert. Das erste Subjekt setzt in T. 44 im Baß, also in der tiefsten Stimme, auf *d'* ein; dieser Einsatz wird vom Tenor in der höheren Terz begleitet. Für das erste Subjekt gilt das feststehende Imitationsverhältnis des Abstands einer Halben und der höheren Quint; dieses Imitationsverhältnis wird hier vom Alt realisiert. Der Einsatzverbund des ersten Subjekts bestimmt die Stufe *d* der Kadenz, die dreistimmig ausgearbeitet ist. Nach dieser Kadenz tritt in T. 47 das zweite Subjekt hinzu. Wie zuvor das erste Subjekt setzt es im Baß, ebenfalls auf *d*, aber eine Oktave tiefer, ein. Da sich das erste Subjekt von *d'* eine Quart abwärts, das zweite Subjekt von *d* eine Quart aufwärts bewegt, füllen sie die Oktave zwischen ihren Einsatzönen gerade Ton für Ton. Der Alt folgt im Abstand einer Ganzen in der höheren Oktave. Zwischen diese beiden imitatorisch gebundenen Einsätze des zweiten Subjekts ist das Imitationsmodell des ersten Subjekts eingepaßt, nun eine Stufe tiefer als zuvor. Der Tenor bringt den Einsatz auf *c'*, der Quinto dazu die höhere Terz. Der Canto folgt nach einer Halben; dabei ist die höhere Quint zur Duodezime geweitet. Der Einsatzverbund des ersten Subjekts bestimmt wieder die Stufe der folgenden Kadenz auf *C*, die mit einer Stimme mehr als zuvor, nämlich vierstimmig ausgearbeitet ist.

Hierauf setzt von T. 50 an das zweite Subjekt dreimal ein. Während der zweite Einsatzverbund des fallenden ersten Subjekts eine Stufe tiefer steht als der erste, steht der zweite Einsatzverbund des steigenden zweiten Subjekts eine Stufe höher als der erste. Die drei Einsätze des zweiten Subjekts gehen dreimal von *e* aus und belegen dabei die drei verschiedenen Oktavlagen, in denen dieser Ton zur Verfügung steht. Dem Einsatz des Quinto auf dem mittleren *e'* folgt nach einer Ganzen der Einsatz des Canto auf dem

hohen *e'*; diesem Einsatz nach einer weiteren Ganzen der Einsatz des Basses auf dem tiefen *e*. Der erste Einsatz des Quinto wird vom Alt in der höheren Terz, der letzte Einsatz des Basses ebenfalls vom Alt in der um eine Oktave erweiterten höheren Sext begleitet; der mittlere Einsatz des Canto bleibt ohne eine solche Begleitung im Intervall einer unvollkommenen Konsonanz. Noch während des letzten Einsatzes des zweiten Subjekts beginnt ein Einsatzverbund des ersten Subjekts; der Quinto setzt auf *f'*; der Tenor, wie üblich im Abstand einer Halben, auf *a'* ein. Diese Imitationsfolge ist so zu verstehen, daß der Einsatz des Quinto die begleitende höhere Terz eines Einsatzes auf *d'* darstellt, der zwar fehlt, auf den aber die Imitation des Tenors als höhere Quint bezogen ist. Diese latente Stufe *d* des Einsatzverbunds des ersten Subjekts bestimmt die manifeste Stufe *d* der folgenden Kadenz, die wieder mit einer Stimme mehr als zuvor, nun also fünfstimmig ausgearbeitet ist.

Auf diesen Steigerungszusammenhang folgt in T. 55 eine Rücknahme der kontrapunktischen Komplikation und der Stimmenzahl. Der Quinto setzt mit dem zweiten Subjekt auf *a*, der Alt mit dem ersten Subjekt auf *g'* ein, wie üblich gefolgt vom Canto nach einer Halben in der höheren Quint. Das zeitliche und intervallische Verhältnis der Einsätze entspricht dem Modell, das bei der ersten Kombination der beiden Subjekte von T. 47 an aufgestellt wurde. Nur ist es hier vereinfacht; es fehlen die Imitation des zweiten Subjekts nach einer Ganzen in der höheren Oktave und die Begleitung des Einsatzes des ersten Subjekts in der höheren Terz. Die Stufe des Einsatzverbunds des ersten Subjekts bestimmt die Stufe *G* der folgenden Kadenz.

Von T. 58 an wird ein neues kontrapunktisches Kombinationsmodell vorgestellt; zugleich verschwindet die Begleitung der Einsätze im Intervall einer unvollkommenen Konsonanz. Der Tenor setzt mit dem zweiten Subjekt auf *d'* ein; der Alt imitiert im Abstand einer Halben in der höheren Quint. Die Imitationsstruktur des zweiten Subjekts ist also nun der Imitationsstruktur des ersten Subjekts angeglichen, so daß das zweite Subjekt nun ebenfalls mit sich selbst enggeführt wird. In das Viertel zwischen dem Einsatz und seiner Imitation tritt der Quinto mit einem Einsatz des ersten Subjekts auf *g'*. Dieser Einsatz bleibt ohne Imitation. Doch wird das Modell sogleich eine Quint tiefer vervollständigt. Der Baß setzt mit dem zweiten Subjekt auf *g* ein; der Tenor imitiert im Abstand einer Halben in der höheren Quint. In das Viertel zwischen dem Einsatz und seiner Imitation tritt der Alt mit einem Einsatz des ersten Subjekts auf *c'*; diesmal imitiert der Canto, wie üblich, nach einer Halben in der höheren Quint. Die Stufe dieses Einsatzverbunds des ersten Subjekts bestimmt die Stufe *C* der folgenden Kadenz.

In diese Kadenz greift ein Einsatz des zweiten Subjekts, das im Folgenden allein verarbeitet wird, ein und macht sie dadurch zu einer *cadenza fuggita*. Mit dem ersten Subjekt ist auch die abwärts gerichtete Bewegung ausgeschieden. Diese Bewegungsrichtung ist nun frei und wird alsbald von Einsätzen der abwärts gerichteten Gegenbewegung des aufwärts gerichteten zweiten Subjekts besetzt. Das Subjekt bewegt sich gegen sich selbst, wie der Sprecher des Texts sich in sich selbst zurückzieht. In T. 62 setzt der Baß auf *d* ein. Der Tenor imitiert wie im vorhergehenden Modell

nach einer Halben in der höheren Quint. Dazu tritt der Quinto in Gegenbewegung; sie setzt auf der höheren Terz dieser Quint ein. Ein alleinstehender Einsatz des Canto auf *a'*, eine Oktave höher als der imitierende Tenor, erhält die Abfolge der Einsätze in Halben aufrecht. Danach wird auch dieses Modell insoweit vervollständigt, daß nicht nur zur Imitation, sondern ebenso zum Einsatz selbst die Gegenbewegung tritt. Der Baß setzt auf *A* ein, eine Quart tiefer als zuvor und zwei Oktaven tiefer als der alleinstehende Einsatz des Canto. Dazu tritt auf der um zwei Oktaven erweiterten höheren Terz der Alt mit der Gegenbewegung, in der aus kontrapunktischen Gründen der zweite Ton auf das Doppelte gedehnt ist. Im Abstand einer Halben imitiert der Canto den Baß in der um eine Oktave erweiterten höheren Quint. Dazu tritt auf der höheren Terz der Tenor mit der Gegenbewegung. Ein alleinstehender Einsatz des Quinto auf *a* führt zu einer Kadenz auf *G*; sie beschließt die Doppelfuge und das Stück.

Der Blick auf dieses Stück wird erweitert durch die Einbeziehung der anderen bekannten Kompositionen desselben Texts. Bevor Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli* 1605 erschien, waren drei Madrigale publiziert worden, 1595 von Giaches de Wert und Luca Marenzio, 1600 von Benedetto Pallavicino; 1606 folgte Sigismondo D'India.²⁶

Aus diesen Namen geht hervor, daß die Komposition des Texts auf Mantua konzentriert war. Wert stand seit 1565 im Dienst des Mantuaner Hofes. Unter seiner Leitung arbeiteten dort seit 1583 Pallavicino, seit 1590 Monteverdi. In der Leitung folgte auf Wert, der 1596 starb, Pallavicino, auf Pallavicino, der 1601 starb, Monteverdi. India hielt sich 1606 vor der Publikation seines ersten Buchs fünfstimmiger Madrigale, das seine Komposition des Texts enthält, in Mantua auf. Marenzio hatte zwar auch Beziehungen zu Mantua, aber keine so engen, daß er hier ohne weiteres einbezogen werden könnte.

²⁶ Giaches de Wert, *Opera omnia* XII: *L'Undecimo Libro de Madrigali A Cinque voci 1595*, hrsg. von Carol MacClintock und Melvin Bernstein, American Institute of Musicology 1972 (= *Corpus Mensurabilis Musicae* 24/12), S. 43-48; Luca Marenzio, *Le opere complete* VII: *Il settimo libro de Madrigali a cinque voci* [1595], Heft 1, hrsg. von John Steele, New York 1975, S. 10-18; Benedetto Pallavicino, *Opera omnia* III: *Il quinto libro de madrigali a cinque voci, 1593* und [darin -Cruda Amarilli-] *Il sesto libro de madrigali a cinque voci, 1600*, hrsg. von Peter Flanders, American Institute of Musicology und Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart 1983 (= *Corpus Mensurabilis Musicae* 89/3), S. 163-171 (auch, einen Ganzton abwärts transponiert, in: *Vier Madrigale von Mantuaner Komponisten zu 5 und 8 Stimmen*, hrsg. von Denis Arnold, Wolfenbüttel 1960 [= *Das Chorwerk* 80], S. 17-26); Sigismondo D'India, *Madrigali a cinque voci, Libro I* [1606], hrsg. von Federico Mompellio, Mailand 1942 (= *I Classici Musicali Italiani* 10), S. 13-17. – Zu den Beziehungen dieser Kompositionen untereinander vgl. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal* II, Princeton 1949, S. 850-853 (betr. Monteverdi, Marenzio und Pallavicino); James Chater, »Cruda Amarilli: A cross-section of the Italian madrigal«, in: *The Musical Times* 116, 1975, S. 231, 233 f. und 4 S. Musikbeilage (betr. hauptsächlich Marenzio); Glenn E. Watkins und Thomasin La May, »Imitatio and Emulatio: Changing Concepts of Originality in the Madrigals of Gesualdo and Monteverdi in the 1590s«, in: *Claudio Monteverdi, Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 453-487, besonders S. 483; S. Schmalzriedt (Anm. 1), S. 61-63 (betr. India). – Zu Monteverdis kompositorischem Umkreis siehe u. a. Claude V. Palisca, »Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the Seconda Pratica«, in: *Journal of the American Musicological Society* 9, 1956, S. 81-96 (dazu inzwischen: Frieder Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Köln 1980 [= *Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 9]); Denis Arnold, »Seconda Pratica: A Background to Monteverdi's Madrigals«, in: *Music and Letters* 38, 1957, S. 341-352; ders., »Monteverdi and his Teachers«, in: *The New Monteverdi Companion*, hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1985, S. 91-106; ders., »Monteverdi: Some Colleagues and Pupils«, ebd., S. 107-124; Anthony Newcomb, »Alfonso Fontanelli and the Ancestry of the Seconda Pratica Madrigal«, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, hrsg. von Robert L. Marshall, Kassel usw. und Hackensack (NJ) 1974, S. 47-68; ders., *The Madrigal at Ferrara 1579-1597 I* und II, Princeton (NJ) 1980 (= *The Princeton Studies in Music* 7); Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua I* und II, Cambridge 1980.

Obwohl die Erscheinungsdaten feststehen, muß die Chronologie diskutiert werden. Werts Komposition entstand vermutlich im Zusammenhang mit dem Plan, 1591 in Mantua Guarinis Schäferdrama *Il pastor fido* aufzuführen (ein Plan, der erst sieben Jahre später realisiert wurde). So dürfte sein Madrigal die Reihe eröffnen. Für Marenzio steht nur das Publikationsdatum 1595 des siebten Buchs seiner fünfstimmigen Madrigale zur Verfügung; da jedoch das vorhergehende sechste Buch im vorhergehenden Jahr 1594 erschien, dürfte die Komposition nicht allzuviel vor dem Publikationsdatum und jedenfalls später als Werts Stück liegen. Für Pallavicinos Stück ist die Spanne größer. Es ist in seinem sechsten Buch fünfstimmiger Madrigale von 1600 enthalten; das vorhergehende fünfte Buch erschien 1593, also sieben Jahre vorher. Monteverdis Stück, obwohl erst 1605 im fünften Buch der Madrigale publiziert, lag bestimmt 1600, wahrscheinlich schon 1598 vor; das diesen beiden Möglichkeiten vorhergehende dritte Buch war 1592 erschienen, so daß hier die Spanne wenigstens sechs Jahre beträgt. Aufgrund dieser Daten kann das Verhältnis der Stücke von Marenzio, Pallavicino und Monteverdi nicht eindeutig bestimmt werden. Demgegenüber legen die musikalischen Beziehungen zwischen den Stücken die relative Abfolge Wert-Marenzio-Pallavicino-Monteverdi nahe und machen wahrscheinlich, daß jeder spätere Komponist die früheren Kompositionen kannte. India steht in jedem Fall am Ende der Reihe.

Alle fünf Komponisten legen den gleichen achtzeiligen Text zugrunde. Doch bei Wert, Marenzio und Pallavicino bildet die Komposition dieses Texts nur den ersten Teil, auf den ein zweiter Teil folgt. Diesem zweiten Teil legt Wert sieben Zeilen, legen Marenzio und Pallavicino überdies fünf weitere, insgesamt also zwölf Zeilen zugrunde. In den sieben Zeilen, auf die sich Wert beschränkt, prophezeit Mirtillo, daß die Gefilde und die Berge, der Wald, die Quellen und die Winde nach seinem schweigenden Tod an seiner Stelle schreien und klagen werden. In den fünf Zeilen, die Marenzio und Pallavicino hinzufügen, nimmt Mirtillo seinen Tod vorweg. Aus seinem Antlitz werde das Mitleid und der Schmerz sprechen; sei alles andere verstummt, werde zuletzt sein Sterben sprechen, werde der Tod sein Leiden der Geliebten sagen. Marenzio und, ihm folgend, Pallavicino fügen den stellvertretenden Klagen der Natur die Klage des menschlichen Leichnams selbst hinzu. Ihnen ist die Naturschilderung, auf die sich Wert beschränkt, nicht genug; sie kehren zum Menschen, gerade wo er seinen Tod vorwegnimmt, zurück.

Monteverdi seinerseits hatte nichts für Naturschilderung übrig. Die Musik kann zwar die Winde selbst, ihren Lärm nachahmen. Aber die Winde sprechen nicht. Deshalb können durch dieses Mittel die Affekte nicht bewegt werden. Arianna bewegte sie als Frau, Orfeo desgleichen als Mann und nicht als Wind.²⁷ So wird Monteverdi deshalb auf den zweiten Teil des Madrigals verzichtet haben, weil er sich gewiß nicht, wie Wert, auf die Naturschilderung beschränken wollte, aber auch keinen Sinn darin sah, sich, wie Marenzio und Pallavicino, durch sieben Zeilen Naturschilderung bis zum Menschen Mirtillo hindurchzuarbeiten. Denn was zählt, ist die Rede des Menschen, nicht die Natur.

²⁷ Brief an Alessandro Striggio vom 9. Dezember 1616.

Für die Komposition des Textteils, den Monteverdi und India allein komponieren, beansprucht Wert mit 99 Ganzen die längste, Marenzio mit 57 Ganzen die kürzeste Dauer (hierbei ist der Schlußklang als eine Ganze gerechnet). Nächst Marenzio beansprucht Monteverdi mit 67 Ganzen die zweitkürzeste Dauer. Aber auch die beiden anderen liegen in der unteren Hälfte der Differenz, India mit 72 und Pallavicino mit 77 Ganzen. Alle fünf Madrigale sind fünfstimmig. Durch die Stimme des Quinto verdoppeln Wert die Lage des Canto, die vier anderen die Lage des Tenors. Als Tonart wählen Wert den 12., Marenzio den 10., Pallavicino den in die höhere Quart transponierten 1., Monteverdi, wie bekannt, den 7. und India den untransponierten 1. Ton.²⁸

Notenbeispiel 4

A - ma - ril - li del can - di - do li - gu - stro più can - di - da e più bel - la

Wert
D
H

Marenzio
D
H

Pallavicino
D
H

Monteverdi
D
H

Die Komposition des ersten der beiden Überbietungsvergleiche zeigt eine bemerkenswerte Übereinstimmung. Das Notenbeispiel 4 stellt für Wert, Marenzio, Pallavicino und Monteverdi jeweils unter D den deklamatorischen und unter H den harmonischen Rhythmus untereinander. Der deklamatorische Rhythmus stimmt bei den ersten drei Komponisten überein; zu Beginn schlägt bei Wert der Baß, bei Marenzio der Alt vor (was nicht ins Notenbeispiel aufgenommen ist). Monteverdi geht bei der Nennung des Namens, den er überdies wiederholt, seinen eigenen Weg. Die Ausbildung des thematischen Stabreims am Beginn der Teile machte die Abweichung von der Tradition erforderlich. Für den Vergleich selbst schließt aber auch

²⁸ Ich betrachte in Marenzios Komposition das *supplementum* am Ende des zweiten Teils, das in T. 78 auf der V. Stufe *E* schließt, und schon die *clausula semiperfecta* auf der I. Stufe *a*, die in T. 75 vorhergeht, als Mittel der Wortausdeutung von »il mio martire«, nämlich von Mirtillos Leiden, das der Tod dann der Geliebten sagen wird; zur Begründung vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Anm. 22), S. 321-337, besonders S. 335 f.

er sich dem tradierten deklamatorischen Rhythmus an. Anders beim harmonischen Rhythmus. Hier zeigen die ersten drei Komponisten kein Regelmäß. Monteverdi dagegen bringt regelmäßig zwei Harmonien auf eine Ganze, zunächst zweimal in der Form punktierte Halbe-Viertel, dann zweimal in der Form Halbe-Halbe; um das zu erreichen, ändert er den Deklamationswert der vorletzten Silbe von einer Ganzen in eine Halbe. Monteverdi prägt also der Tradition etwas auf, was sie ihm nicht anbot, nämlich die rationale Organisationsform des harmonischen Rhythmus.

Notenbeispiel 5 (Giaches de Wert)

Cru - - da Ama - ril - - li
Cru - - da Ama - ril - - li
Cru - - da Ama - ril - - li
Cru - - da Ama - ril - - li
Cru - - da Ama - ril - - li

Notenbeispiel 6 (Luca Marenzio)

Cru - - da Amaril - li, A - - ma - ril - - li
Cru - - da Amaril - - - li, cru - - da Amaril - - - li
Cru - - da Amaril - - - li, cru - - da Amaril - li
Cru - - da Amaril - - - li, cru - - da Amaril - - - li
Cru - - da Amaril - - - li, cru - - da Amaril - - - li

Notenbeispiel 7 (Benedetto Pallavicino)

Cru - - da Amaril - - li
Cru - - da Amaril - - li, cru - - da Amaril - - li (li)
Cru - - da Amaril - - li, cru - - da Amaril - - li (da)
Cru - - da Amaril - - li
Cru - - da Amaril - - li

Notenbeispiel 8 (Sigismondo D'India)

Cru - - da Ama - ril - - li
Cru - - da Ama - ril - - - - - li
Cru - - da Ama - ril - li, cru - - (da)
Cru - - (da)
Cru - - (da)

Die Anfänge der fünf Kompositionen zeigen Übereinstimmungen und Unterschiede (in den Notenbeispielen 5-8 die ersten Takte von Wert, Marenzio, Pallavicino und India). Bereits Wert und nach ihm Marenzio geben den fallenden Quartgang in der rhythmischen Formulierung vor, womit dann auch Monteverdi seine Komposition eröffnet. Aus Gründen der kontrapunktischen Konstruktion weichen Pallavicino melodisch, India auch rhythmisch ab; beide lassen jedoch die Vorgabe der Tradition erkennen. Monteverdi begnügt sich aber nicht damit, seinen Anfang in die Tradition von Wert und Marenzio zu stellen. Er entwickelt daraus den thematischen Stabreim, um die Anfänge der drei Teile aufeinander beziehen zu können, hebt also formale Qualitäten des Anfangs ans Licht, die darin verborgen und bisher nicht erkannt waren. Hier bekundet sich das Streben, die Form, deren rationale Grundlagen in den Zahlenverhältnissen der Dauern der Teile gegeben waren, kompositorisch zu realisieren und wahrnehmbar zu machen.

Wert beginnt mit einem imitatorischen Eröffnungsabschnitt von 17 Ganzen, der auf der I. Stufe kadenziiert. Der Alt setzt in T. 1 auf *c''* ein. Der Quinto folgt in T. 3 ebenfalls auf *c''* und bildet mit dem *g'*, das der Alt inzwischen erreicht hat, eine Quart. Das ist eine satztechnische »Grausamkeit«, die allerdings durch die Annahme gerechtfertigt werden kann, daß das *c''* des Alts, auch nachdem es von der Melodie verlassen ist, dennoch im Verborgenen weiterklingt und auf diese Weise die Vorhaltsdissonanz der Quart vorbereitet.

Marenzio verarbeitet das gegebene thematische Material im Grundsatz anders. Tenor und Baß bilden ein zweistimmiges Satzgerüst, das in T. 5 mit Alt- und Tenorklausel auf der I. Stufe kadenziiert. Der Baß setzt im Abstand einer Ganzen ein. Zum Tenor tritt der Quinto in der höheren Terz, zum Baß der Alt in der höheren Dezime. Der Einsatz ist mit *c'* im Tenor und *e'* im Quinto irregulär; er bleibt es, auch nachdem in T. 2 der Baß mit *e* und der Alt mit *g'* hinzutreten. Obwohl sich Marenzio für den 10. Ton entschieden hat, gibt dieser Anfang fast den Eindruck, daß die Komposition im 12. Ton, also in derselben Tonart stehe wie die Komposition von Wert. Aber die Kadenz klärt alsbald darüber auf, daß Marenzio nicht, wie Wert, eine Tonart mit großer, sondern eine Tonart mit kleiner Terz gewählt hat.

In T. 5 beginnt, verschränkt mit dem Schlußton der Kadenz, eine Wiederholung des zweistimmigen Satzgerüsts mit vertauschten Stimmen. Die Stimme des Tenors erscheint in derselben Lage auf *c'* im Quinto, die Stimme des Basses zwei Oktaven höher auf *e''* im Canto. Aber nicht nur die Lage der beiden Hauptstimmen ist gegeneinander vertauscht, sondern auch die Lage der sekundären Stimmen im Verhältnis zu ihrer Bezugsstimme. Zum Quinto tritt der Baß in der tieferen Terz, zum Canto der Tenor in der tieferen Dezime (der Alt ist frei). Auf diese Weise entsteht ein Dreiklang der I. Stufe, der mit der Kadenz verschränkt werden kann und, stünde er am Anfang, das Stück regulär eröffnete. Aber nach diesem nachgeholt regulären Anfang führt die Wiederholung in T. 9 plötzlich zu einer Kadenz auf der IV. Stufe. Nicht die IV. Stufe als Kadenzstufe ist irregulär, sondern die Art, wie diese Kadenz eingeführt wird. So steht beim erstenmal ein irregulärer Anfang und eine reguläre Kadenz, beim zweitenmal ein regulärer Anfang und eine irreguläre Kadenz – eine subtile kompositorische »Grausamkeit«, die gleichwohl den Modus eindeutig bestimmt.

Das Satzgerüst und seine Wiederholung bilden eine weitaus knappere Eröffnung als die imitatorische Anlage von Wert. Seinen 17 Ganzen stehen hier bis zur ersten Kadenz, dem Exordium im strengen Sinn, 5, bis zum Ende der Wiederholung insgesamt 9 Takte gegenüber.

Pallavicino knüpft in der Faktur der Eröffnung nicht an Marenzio, sondern an Wert an, stellt sich also in die Mantuaner Tradition seines ehemaligen Vorgesetzten und Vorgängers im Leitungsamt und sucht ihn in der Ernsthaftigkeit der imitatorischen Arbeit zu überbieten. Dieser kontrastierenden Artikulation der Ernsthaftigkeit dient auch die Wahl einer Tonart mit kleiner Terz, des in die höhere Quart transponierten 1. Tons. Der imitatorischen Arbeit liegt ein zweistimmiges Modell zugrunde, zum erstenmal vorgetragen vom Alt in T. 1-4 und vom Tenor in T. 2-6. Der Alt setzt auf *a'*, der zweiten Stufe der Tonart, ein; der Tenor folgt eine Sept tiefer auf *b*. Die mangelnde Vorbereitung der Dissonanz kann durch die Annahme gerechtfertigt werden, daß das *a'* des Alts ein eine Oktave tieferes *a* in sich schließt; auf diese Weise wäre die gegenüber dem *b* des Tenors dissonierende Septime *a'* des Alts konsonant vorbereitet. Der Einsatz auf der zweiten Stufe der Tonart und die allenfalls latent vorbereitete Dissonanz, die sogleich folgt, sind Pallavicinos kompositorische »Grausamkeit« am Beginn des Stücks. Das zweistimmige Modell wird in den Takten 8-12 ein zweites Mal in der gleichen Lage von Tenor und Baß durchgeführt, erweitert um eine dritte Modellstimme im Alt. Dieses nun dreistimmige Modell beginnt in T. 12/13 ein drittes Mal in der tieferen Quint in Tenor und Baß nebst Quinto. Dieser Einsatz bricht allerdings ab und führt mit 18 Ganzen in eine Kadenz auf der I. Stufe.

India bezieht sich eindeutig und ausschließlich auf Pallavicinos Eröffnung und versucht sie seinerseits zu überbieten. Auch er arbeitet mit einem zweistimmigen Modell, dessen erste Einsätze im Canto und einen Takt später im Alt ebenfalls auf *a'* und *b* erfolgen. India hat den untransponierten 1. Ton gewählt. Diese Tonart ist der Tonart Pallavicinos nahe verwandt; doch ist hier der erste Ton *a'* nicht die ungewöhnliche zweite, sondern die korrekte fünfte Stufe der Tonart. Der zweiten Stimme ist im Quinto die höhere Terz beigege-

ben; diese zusätzliche Stimme ist aber nicht im strengen Sinn Bestandteil des Modells. Mit der Kadenz des ersten Einsatzes des Modells verschränkt, erfolgt in T. 5/6 ein zweiter Einsatz in der tieferen Oktave in Tenor und Baß, dann T. 12/13 ein dritter Einsatz in der dazwischenliegenden Unterquart und Oberquint in Quinto und Baß, schließlich in T. 17/18 ein vierter Einsatz auf den anfänglichen Tonqualitäten, aber mit vertauschten Stimmen des Modells, die erste im Tenor auf *a*, die zweite im Canto auf *b'*. Mit diesem Einsatz kadenziert die Eröffnung auf der I. Stufe; sie hat einen Umfang von 22 Ganzen.

Monteverdi bezieht sich dezidiert auf Marenzio, wählt also einen anerkannten Bezugspunkt außerhalb des Mantuaner Kontexts. Innerhalb des Mantuaner Kontexts bevorzugt er Wert und übergeht Pallavicino. Das zeigt sich in der Wahl der Tonart. Der 7. Ton ist eine Tonart mit großer Terz und zudem dem 12. Ton, den Wert gewählt hatte, eng verwandt. Auf Marenzio aber deutet die knappe Formulierung des Exordiums im strengen Sinn, das im 4. Takt auf der I. Stufe kadenziert, seine unmittelbar anschließende Wiederholung in der höheren Quart, die im 8. Takt auf der IV. Stufe kadenziert, die Terzbindung der beiden Oberstimmen Canto und Alt. Monteverdi übernimmt ferner den deklamatorischen Rhythmus der anschließenden Phrase »*che col nome ancora d'amar*«. Allerdings unterscheidet sich in der Eröffnung Monteverdis obligatisierter akkordischer Satz grundlegend von Marenzios genuin obligater Faktur, und die IV. Stufe am Ende der Wiederholung wird hier nicht als plötzliche Abweichung von einem intendierten Ziel erreicht, sondern folgt schlicht aus der Versetzung in die höhere Quart.

Außer dem Anfang ist der Schluß ein Abschnitt der Bezugnahme und des Wettstreits. Daran nimmt nur India nicht weiter teil. Die anderen vier Komponisten versehen die beiden letzten Zeilen des Texts mit zwei Subjekten, die gemeinsam verarbeitet werden. Werts Schlußabschnitt ist durch die vorwiegend weißen Notenwerte und die fallende Chromatik des Subjekts für »*i' mi morrò*« bestimmt und hat damit keine Tradition gebildet. Erst Marenzio hat den Bezugsrahmen gesetzt, einerseits mit dem deklamatorischen Rhythmus für »*poi che col dir t'offendo*« als Viertel, zwei Achtel, zwei Viertel und anschließende weiße Notenwerte, andererseits mit dem steigenden Quartgang für »*i' mi morrò*« in Vierteln. Pallavicino übernimmt den deklamatorischen Rhythmus der ersten Phrase und kehrt die Bewegungsrichtung des Quartgangs um. Monteverdi dehnt im Hinblick auf den thematischen Stabreim die erste Note der ersten Phrase auf eine punktierte Halbe und schließt sich in der Bewegungsrichtung des Quartgangs Marenzio an. Am Schluß, wenn das erste Subjekt aus der Verarbeitung ausgeschieden ist, führt er zugleich die Gegenbewegung ein, die Pallavicino zugrunde gelegt hatte, vereinigt also die beiden Traditionen außerhalb und innerhalb Mantuas. Auf daß aber über seine Gewichtung kein Mißverständnis entsteht, zitiert er in den letzten drei Takten die Schlußkadenz Marenzios eine Stufe tiefer. Er übernimmt dessen Baß und Quinto. Den Tenor versetzt er, um die Mittellage aufzuhellen, eine Oktave aufwärts in den Canto; dadurch werden Canto und Alt Marenzios zu Alt und Tenor. Monteverdi hat seine kontrapunktische Kraft der Doppelfuge gewidmet; er übertrifft an konstruktiver Schlüssigkeit und Bündigkeit seine Vorgänger. Insgesamt aber hat

Monteverdi mit diesem Stück Position bezogen. Marenzio außerhalb Mantuas stand für ihn an der Spitze; in Mantua folgte dann Wert vor Pallavicino.

Angesichts der Art, wie Wert und Pallavicino die Dissonanzen am Beginn ihrer Stücke setzen, ist es erstaunlich, daß Artusi die beiden ungeschoren davonkommen läßt. Denn zur Rechtfertigung dieser Dissonanzbehandlung kann nur das Argument angeführt werden, das Luca zur Rechtfertigung des ersten und dritten Beispiels aus Monteverdis Stück anführt und das Vario zurückweist. Die Begründung für die Möglichkeit, eine Stimme nach einer Pause in eine Dissonanz hinein eintreten zu lassen, lautet, daß der in der vorhergehenden Pause fehlende Ton von einer anderen Stimme vertreten werde. Bei Wert geschieht das vor der Pause in derselben Oktavlage, bei Pallavicino, genau wie bei Monteverdi, während der Pause in einer anderen Oktavlage. Dessenungeachtet erhalten die beiden von Artusi nicht nur keinen Tadel, sondern sogar Lob.

In Artusis erstem Buch von 1600 befinden sich drei Kataloge von hervorragenden Komponisten (3r, 8v, 42r). Alle drei Kataloge zählen einen Stamm von sieben Namen auf: Andrea Gabrieli, Palestrina, Porta, Merulo, Nanino, Gastoldi und Giovanelli. Dem dritten Katalog werden Willaert und Rore vorangestellt, Monte, Lasso und Wert angefügt. Die beiden anderen Kataloge sind jeweils um einen achten Namen erweitert; er lautet im zweiten Katalog Luzzaschi, im ersten Katalog Pallavicino.²⁹ Ob Artusi Pallavicino nannte, weil er satztechnisch anstößige Stellen nicht kannte oder weil er in den Rivalitäten zwischen den beiden Cremonesern Pallavicino und Monteverdi auf der Seite des Älteren und gegen den Jüngeren stand, muß offenbleiben. Vielleicht indessen hatte Artusi zu Recht erkannt, daß Monteverdi die Dissonanzen in anderer Weise setzte als alle anderen; vielleicht fehlten ihm nur die rechten musiktheoretischen Begriffe, um diese einzigartige Dissonanzbehandlung zutreffend zu beschreiben, vielleicht hatte er einen Grund, es nicht zu tun. Das verweist auf die Frage nach Monteverdis Prinzip der Dissonanzbehandlung, nach der Struktur seines Satzes, nach seinem Verfahren der Komposition. Darauf soll eine satztechnische Analyse seines Madrigals *Cruda Amarilli* Antwort geben.

III
Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli* eröffnet das fünfte Buch seiner Madrigale. Die exponierte Stellung in der Publikation verweist auf die exponierte Stellung in der Kompositionsgeschichte. Das Stück ist ein Modell des neuen Verfahrens, das Exordium ein Modell des Stücks. Seine ersten vier Takte demonstrieren die wichtigen Punkte (Notenbeispiel 9). Grundlage ist die *harmonia propria*, der *concerto*, ein durchaus konsonanter Satz Note gegen Note (Akkolade a; wo fortan ein Notenbeispiel mehrere Akkoladen enthält, sind sie von unten nach oben zu lesen). Die Harmonien der

²⁹ Ein vierter Katalog (67v-68r), der die sechs Namen Porta, Merulo, Baldissera Donato, Giovanni Gabrieli, Croce und Giovanni Bassano nennt, gehört in einen anderen Zusammenhang. Die vier Kataloge des zweiten Buchs von 1603 sind weniger konsistent (5, 26, 42, 56). Die sieben Namen des Stamms kommen, mit Ausnahme von Giovanelli, alle mindestens einmal, im einen oder anderen Katalog, vor, dazu auch Willaert, Rore und Luzzaschi (nicht dagegen Pallavicino). Außerdem werden folgende Namen genannt: Josquin, Mouton, Clemens non Papa, ferner Fiorino, Guami, Stivorio, Striggio, Vecchi, Virchi. Insgesamt sind die Komponistenkataloge zu vergleichen, die Giulio Cesare Monteverdi in seiner Erklärung von 1607 gibt.

vier Takte sind I-I-V-I. Gegenüber dem ersten Takt wechseln im zweiten Takt alle fünf Stimmen die Akkordtöne. Da in dem Text »*Crúd' Àmàrilli*« zwischen den beiden betonten Silben, die auf den ersten und dritten Takt fallen, zwei unbetonte Silben stehen, ist die Harmonie des zweiten Takts deklamatorisch in zwei Halbe geteilt.

Notenbeispiel 9

The image shows three systems of musical notation for the vocal parts of Monteverdi's madrigal 'Cruda Amarilli'. Each system consists of three staves: Canto (C), Alto (A), and Bass (B). The basso continuo part is written on a single staff below the vocal parts. The lyrics are written below the staves: 'Crú - - da - - mà - - nì - - lì'. The first system is marked with a circled 'C', the second with a circled 'B', and the third with a circled 'A'. Vertical dotted lines indicate the end of each measure.

Dieser durchaus konsonante Satz Note gegen Note ist korrekt und musikalisch in sich sinnvoll. Er wird nun in zwei Schritten bearbeitet. Der erste Schritt (Akkolade b) besteht in der Einführung von Durchgängen, und zwar dort, wo in Canto, Alt und Baß, also in den beiden oberen und der unteren Außenstimme, beim Übergang vom ersten zum zweiten Takt durch den Wechsel der Akkordtöne Sprünge entstanden sind. So wird im Canto zwischen die Akkordtöne *d''* und *b'* der Durchgang *c''*, im Alt zwischen die Akkordtöne *b'* und *g'* der Durchgang *a'* eingeführt. Stünden diese Durchgänge im ersten Takt auf unbetonter Zeit, also in seiner zweiten Halben oder seinem vierten Viertel, und wären sie demzufolge Teil der Deklamation der ersten Silbe des Texts, dann wären sie keiner Erwähnung und Überlegung wert. Das Besondere ist, daß diese Durchgänge an die Stelle der ersten Halben des zweiten Takts treten. Sie werden also nicht auf unbetonter Zeit und ohne eigene Deklamationssilbe zwischen zwei Akkordtöne eingefügt; sie ersetzen vielmehr einen Akkordton, der auf betonter Zeit steht und eine eigene Deklamationssilbe trägt. Sie sind unvorbereitete Vorhalte. Indessen sind sie satztechnisch begründet, wenn auch anders, als der traditionelle Kontrapunkt lehrt. Die erste Begründung ist die Stimmführung. Diese Durchgänge oder Vorhalte füllen einen Sprung schrittweise aus. Die schrittweise Verbindung zwischen zwei fixierten Akkordtönen stellt melodischen Zusammenhang her. Diese Einbindung in einen schrittweisen melodischen

Zusammenhang ist die erste Rechtfertigung der Dissonanzen. Außerdem sind die in sich gerechtfertigten Melodien der beiden Stimmen Canto und Alt in der unvollkommenen Konsonanz einer Terz aneinander gebunden. So durchschreiten sie die Dissonanzen gemeinsam Hand in Hand. Diese Bindung der beiden Stimmen ist die zweite Rechtfertigung der Dissonanzen. Sie besteht hier schon im konsonanten Satz. Doch ist das keine unerlässliche Voraussetzung; die Bindung kann auch erst im Zusammenhang mit der Einführung der dissonierenden Töne hergestellt werden.

Im Baß ist die Einführung eines dissonierenden Tons, eines Durchgangs im weiten Sinn, schwieriger. Sie wäre einfach, wenn der Baß in der großen Oktave auf *G* begänne und zum *H* weiterschritte; dann könnte ohne weiteres das erste *H* durch *A* ersetzt werden (wie in der alternativen, in Klammern gesetzten Version des Basses zu sehen). Aber dem Baß ist das *G* der großen Oktave verwehrt. Denn aufgrund der modalen Stimmdisposition ist er an die plagale Oktave *d-d'* gebunden. Würde er auf *G* einsetzen, müßte das mit dem *g''* des Canto, das infolge der Versetzung des Exordiums in die höhere Quart alsbald eintritt, zu einer Irritation führen. Denn dadurch würde ein authentischer Umfang sowohl des Basses wie des Canto indiziert. Da aber Baß und Canto hinsichtlich des authentischen und plagalen Umfangs komplementär sind, wären auf diese Weise die Stimmdisposition und dadurch die Tonart zweifelhaft, und das ausgerechnet am Beginn des Stücks.

Der Baß kann deshalb nicht auf dem *G* der großen Oktave beginnen; es bleibt ihm nur das *g* der kleinen Oktave. Damit ist aber auch die Einführung des dissonierenden Tons *A* ausgeschlossen; denn er könnte nur durch den Sprung einer kleinen Sept abwärts erreicht werden. Ausgeschlossen ist aber auch das *a* der kleinen Oktave; denn von hier aus könnte das *H* der großen Oktave wieder nur durch den Sprung einer kleinen Sept abwärts erreicht werden. Das Problem besteht darin, wie angesichts des Wechsels zwischen dem Akkordton *g* der kleinen und dem Akkordton *H* der großen Oktave, also angesichts des Wechsels der Oktavlage, ein dissonierender Ton eingefügt werden kann. Die Lösung dieses Problems lautet, daß zwar der dissonierende Ton *A* als Ersatz des konsonierenden Tons *H* vorausgesetzt, dieser Ton *A* aber selbst wieder ersetzt wird, und zwar durch den Ton *e*. Die Quint kann also den Grundton vertreten, und das auch dann, wenn der Grundton selbst eine Dissonanz ist. Über diesem Ersatzton, dieser »Brechung« *e* der Dissonanz *A* bilden, wenn Quinto und Tenor außer Betracht bleiben, die Dissonanzen *a'* und *c''* von Alt und Canto einen Quartsextklang, der aber als durchgehend legitimiert ist.

Der erste Schritt ist der Ersatz von konsonanten durch dissonante Tonorte. Der zweite Schritt fügt dem eine Verschiebung von Zeitorten hinzu (Akkolade c). Der erste Notenwert von Canto und Alt, der die Deklamation der ersten betonten Silbe trägt, wird um die Hälfte gedehnt; zum Ausgleich werden die beiden folgenden Notenwerte, die die Deklamation zweier unbetonter Silben tragen, auf die Hälfte gekürzt. Diese Dehnung einer betonten Silbe auf Kosten unbetonter Silben markiert den Übergang von einer bloß richtigen zu einer affektiven Deklamation des Texts. Der Baß wird diesem Verfahren nicht unterworfen. Infolgedessen hält in der ersten Halben des zweiten Takts der Canto mit *d''* gegenüber dem *e* des Basses eine

vorbereitete Sept vor. In dem Moment, in dem sie im dritten Viertel in eine Sext aufgelöst werden soll, ist der Baß zum *H* weitergeschritten. Mit diesem *H* bildet der Auflösungston *c''* eine unvorbereitete None, die dann im vierten Viertel in die Oktave *b'* aufgelöst wird. Das *b'* des Alts in der ersten Halben des zweiten Takts bildet zum *e* des Basses eine Quint. Es schreitet im dritten Viertel zum *a'* weiter, das mit dem gleichzeitig eintretenden *H* des Basses eine unvorbereitete Sept bildet, die dann im vierten Viertel in die Sext *g'* aufgelöst wird. Der Quinto schließt sich der Verschiebung der Zeitorte von Canto und Alt an. Der Grund ist die Einführung des Ersatztons *e* im Baß. Würde dem Quinto diese Verschiebung der Zeitorte nicht zuteil, sprängen (wie in Akkolade b zu sehen) gleichzeitig der Baß von *g* nach *e* und der Quinto von *g'* nach *d'*. Dieser gleichgerichtete Sprung von einer Oktave in eine kleine Sept soll vermieden werden.

Indem drei Stimmen, nämlich Canto, Alt und Quinto, der Verschiebung der Zeitorte unterworfen werden und zwei Stimmen, nämlich Tenor und Baß, davon ausgenommen bleiben, wird der Satz der fünf Stimmen in zwei Ebenen unterschiedlicher Zeitorganisation zerlegt. Die vollständige zeitliche Koordination des Satzes ist gelöst, und zwar für die Dauer eines Takts, in dem zwei unbetonte Silben vorgetragen werden; mit dem Eintritt der nächsten betonten Silbe ist auch die vollständige zeitliche Koordination wieder hergestellt. Der Satz erhält (um einen Ausdruck György Ligetis zu gebrauchen) Permeabilität, eine innere Beweglichkeit und Verschiebbarkeit von Ebenen, die hier allerdings eng begrenzt ist.

In diesem Exordium von vier Takten Länge – genauer: in seinem zweiten Takt, der die Deklamation zweier unbetonter Silben trägt – sind diese Verfahren der Bearbeitung des durchaus konsonanten Satzes Note gegen Note erkennbar: 1. Der Ersatz von Tonorten, nämlich der Ersatz konsonanter Töne durch dissonante Töne. Diese dissonanten Töne erhalten eine doppelte satztechnische Rechtfertigung: a) durch die Einbindung in einen schrittweisen melodischen Zusammenhang; b) durch die gegenseitige Bindung zweier Stimmen in einer unvollkommenen Konsonanz. – 2. Die Verschiebung von Tönen an einen anderen Zeitort. Diese Verschiebung kann auf einzelne Stimmen beschränkt sein und führt dann zu einer begrenzten Auflösung der zeitlichen Koordination des Satzverbands.

Es ist nun zu prüfen, ob das ganze Madrigal auf einem durchaus konsonanten Satz Note gegen Note basiert und ob die genannten Regeln für die Bearbeitung dieses Satzes sich als zutreffend und ausreichend erweisen. Diese Prüfung nehme ich zunächst am ersten und zweiten Teil vor; denn für den dritten Teil gelten aufgrund seiner Faktur als Doppelfuge besondere Bedingungen. Dabei gehe ich so vor. Ich gebe, nach Abschnitten unterteilt, in einer unteren Akkolade a den durchaus konsonanten Satz Note gegen Note, den ich aus Monteverdis Satz rekonstruiert habe. Darüber gebe ich in einer oberen Akkolade b Monteverdis Satz. In diese Partitur trage ich ein, inwiefern Monteverdis Ausarbeitung von dem rekonstruierten Grundsatz abweicht. Dabei bediene ich mich dieser Abkürzungen:

- d = Durchgang (harmoniefremder Ton im weiten Sinn)
- v = Vorhalt
- w = Wechsellnote

Steht eine dieser Abkürzungen in Klammern, meint das, daß der betreffende Ton zwar konsonant ist, aber von dem zugrundeliegenden Satz abweicht.

dim. = Diminution

e = Ersatzton (Ersatz eines Tons aufgrund besonderer Umstände der Ausarbeitung)

a = Antzipation (zeitliche Vorwegnahme)

r = Retardation (zeitliche Verzögerung)

Bindungen zweier Stimmen in unvollkommenen Konsonanzen werden durch eine Klammer und die beigefügte Intervallzahl 3 oder 6 bezeichnet (oft, der Übersichtlichkeit halber, nur am Beginn einer Bindung). Förmliche Klauseln, zumal die Diskantklauseln, sind mit Intervallzahlen markiert. Unter jeder der beiden Akkoladen stehen die Stufenbezeichnungen der Harmonien. Die Stufen der vollschlußkräftigen Kadenzen sind eingerahmt. Wenn eine Harmonie als ganze, also in allen Stimmen, in der Zeit versetzt ist, ist das nur bei den Stufenbezeichnungen durch einen Pfeil bezeichnet, nicht auch zusätzlich bei jeder der einzelnen Stimmen. Der Text steht unter dem rekonstruierten Satz und wird in Monteverdis Ausarbeitung nur dort wiederholt, wo Zweifel über seine Unterlegung auftreten könnten.

Der Zusammenhang vieler satztechnischer Eigentümlichkeiten mit affektbehafteten Ausdrücken ist offenkundig. Die *oratione*, der Text, wirkt nicht nur durch ihre formalen Qualitäten, sondern auch durch ihren Inhalt, ihre Bedeutung auf den bearbeiteten Satz ein. Allerdings kann nur gezeigt werden, daß eine solche Einwirkung allgemein stattfindet, nicht dagegen, nach welchen Verfahren sie sich im einzelnen vollzieht. Deshalb sind bei der satztechnischen Untersuchung nur die formalen Qualitäten des Texts berücksichtigt worden.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei ausdrücklich betont, daß ich nicht behaupte, Monteverdi habe zunächst den durchaus konsonanten Satz Note gegen Note niedergeschrieben und dann auf dieser Grundlage die Ausarbeitung vorgenommen. Wohl aber behaupte ich, daß der von mir rekonstruierte durchaus konsonante Satz Note gegen Note Monteverdis Ausarbeitung strukturell zugrunde liegt. Ich spreche nicht von der äußeren Genese, sondern von der inneren Struktur des Satzes und habe diese Art der Darstellung gewählt, um die Besonderheit von Monteverdis Kompositionsprinzip deutlich zu machen.

Die Takte 1-4 des Exordiums werden in den Takten 5-8 sogleich eine Quart höher wiederholt (Notenbeispiel 10). Diese Versetzung in die höhere Quart führt in eine gesteigerte klangliche Lage; die gesteigerte klangliche Lage fordert von den Sängerinnen und Sängern eine gesteigerte physiologische Anstrengung. Der Canto tritt in affektiver Vorausnahme eine Halbe verfrüht, der Tenor eine Halbe verspätet ein; durch die Staffelung der Einsätze in Canto - Alt, Quinto, Baß - Tenor wird eine offene Zäsur vermieden und der Schein einer Imitation erweckt. Der erste Ton des Quinto kann mit Rücksicht auf den von der Stimm disposition vorgegebenen Umfang und zugleich auf die Möglichkeiten der Singstimme nicht in die höhere Quart transponiert werden. Das *c''* wird deshalb schon im kon-

Notenbeispiel 10

The musical score for 'Cru da A-ma ril li' is presented in two systems. The first system (measures 1-4) and the second system (measures 5-8) show the vocal parts: Canto (C), Alto (A), Quinto (Q), Tenor (T), and Bass (B). The Quinto part is marked with a circled Q. Annotations include interval numbers (3, 6) and letters (r, d, a) indicating retardation, diminution, and anticipation. Harmonic stages are labeled with Roman numerals (I, V, I, IV, I, IV) and some are boxed. The text 'Cru da A-ma ril li' is written below the staves, with some syllables underlined.

sonanten Satz durch *e'* ersetzt. Es liegt dann nahe, das auf dieses *e'* folgende erste *g'* des konsonanten Satzes durch den Durchgang *f'* zu ersetzen. Dieser Ersatz hat zur Voraussetzung, daß der Quinto sich der Verschiebung der Zeitorte von Canto und Alt angeschlossen hat. Die Kadenz in T. 8 übertrifft die Kadenz in T. 4 an Schlußkraft. Der Baß erreicht seinen Schlußton nicht im Anstieg einer Quart, sondern im Fall einer Quint; der Canto endet nicht auf der Terz, sondern, indem Canto und Tenor ihre Schlußtöne vertauschen, auf der Oktav.

In dem Text des anschließenden Abschnitts »*ché còl nòm' àncorà d'amàr abì l'assò*« wechseln zweimal eine betonte und eine unbetonte Silbe. Diese vier Silben werden in T. 9 in Vierteln deklamiert (Notenbeispiel 11); in der Ausarbeitung wird der Zeitwert der ersten betonten Silbe um die Hälfte gedehnt, der Zeitwert der folgenden unbetonten Silbe auf die Hälfte gekürzt. Auf die dritte betonte Silbe folgen zwei unbetonte Silben. In T. 10 erhält die betonte Silbe eine Halbe, erhalten die beiden unbetonten Silben je eine Viertel; aufgrund der Betonungsstruktur stehen in diesem Takt also nur drei Silben, ehe in T. 11 die nächste betonte Silbe eintritt. In einem solchen Fall erhält also, um die Geradzahligkeit zu erreichen, die eine betonte Silbe den doppelten Deklamationswert, während die beiden unbetonten Silben je den einfachen Deklamationswert behalten. Entsprechend ist die Deklamation des Exordiums zu verstehen: die erste und betonte Silbe wird auf dem doppelten Wert der Ganzen, die beiden nächsten und unbetonten Silben werden je auf dem einfachen Wert der Halben de-

Notenbeispiel 11

che col nome anco - ra d'a - mar ahi las - so

klamiert; die letzten Silben, die erste betont, die zweite unbetont, bilden als zwei Ganze einen klingenden Schluß.

In jedem der beiden Takte 9 und 10 stehen zwei Harmonien. Die Dauer der ersten Harmonie ist jeweils um die Hälfte gedehnt, die Dauer der zweiten Harmonie entsprechend auf die Hälfte gekürzt, so daß sie statt im dritten erst im vierten Viertel eintritt. Intern ist die Dehnung der ersten Harmonie derart zu denken, daß ihr erstes Viertel zu einer Halben verdoppelt, ihr zweites Viertel hierauf ins dritte Viertel versetzt wird.

In T. 9 wechselt während der ersten Harmonie der Tenor vom Akkordton c' zum Akkordton e' , damit beim Weiterschreiten zu seinem Akkordton d' der zweiten Harmonie parallele Oktaven mit dem Canto vermieden werden. Die Dehnung der ersten Harmonie auf drei Viertel gibt ihm Raum, zwischen die beiden Akkordtöne den Durchgang d' einzufügen, also auf unbetonter Zeit den konsonanten Akkordton c' durch die Dissonanz d' zu ersetzen. Von dem dadurch erreichten e' an bis zum Ende des nächsten Takts ist er in der höheren Terz an den Baß gebunden. Der Alt fügt im dritten Viertel von T. 9, also auf betonter Zeit und die Betonung verstärkend, zwischen seine Akkordtöne g' der ersten und b' der zweiten Harmonie den Durchgang a' ein, ersetzt somit die konsonante Quint der Harmonie durch die ebenfalls konsonante Sext. Die Akkordtöne des konsonanten Satzes können also nicht nur durch Dissonanzen, sondern auch durch Konsonanzen, nämlich die Quint durch die Sext, ersetzt werden.

Durch die Einfügung der beiden Durchgänge im Tenor und dann im Alt erklingt die für drei Viertel beibehaltene Harmonie der IV. Stufe bei ihrem zweiten und dritten Anschlag variiert.

In der ersten Halben von T. 10 tritt im Canto an die Stelle des Akkordtons e'' mit affektivem Nachdruck der konsonante Vorhalt f' ; diese Sext der Harmonie wird im dritten Viertel zur Quint aufgelöst. Aus diesem Grund muß der Quinto in der ersten Halben von seinem Akkordton e' weichen; er ergreift statt dessen ersatzweise sogleich den Akkordton a' , den er auch in der folgenden Harmonie hält, den er aber im konsonanten Satz nicht schon ergreifen kann wegen der parallelen Quinten zum Canto, die sonst entstünden. Im dritten und vierten Viertel des Taktes 9 sind Canto und Alt, vom vierten Viertel des Taktes 9 bis zum Ende des nächsten Taktes Alt und Quinto in Terzen gebunden.

In den nächsten vier Takten 11-14 gehört jedem Takt eine Silbe und eine Harmonie. Der Quinto wechselt in T. 12 vom Akkordton e' zum Akkordton g' , in T. 13 von dem wiederholten g' , das auch hier Akkordton ist, zum Akkordton d' ; dieser Wechsel zwischen Akkordtönen erfolgt, um Einklangsparellen mit dem Alt zu vermeiden, und zieht in T. 12 den Wechsel des Basses vom Akkordton c' zum Akkordton e nach sich. In der Ausarbeitung werden Baß und Quinto affektiv auf der zweiten Halben von T. 11 vorweggenommen. Das schließt eine Vorwegnahme der Harmonie ein. Deshalb endet im Alt der Akkordton b' der diesem Takt eigenen Harmonie nach der ersten Halben; denn er dissonierte mit der vorweggenommenen Harmonie. In T. 12 fügt der Quinto zwischen die Akkordtöne e' und g' den Durchgang fis' ein, füllen der Baß und der Tenor wie dann auch in T. 13 der Quinto Sprünge mit Diminutionen in Sechzehnteln aus. Die Diminution des Basses stellt im zweiten Viertel des Taktes 12 im Abstieg f gegen das fis' , das der Durchgang des Quinto im Aufstieg hat.

Der Canto hält seinen Ton g'' von T. 11 auch in T. 12 aus. Dieser Ton hat noch für die erste Hälfte von T. 13 Gültigkeit. Hierauf führt in der zweiten Hälfte des Takts der Durchgang der kleinen Sept f'' in die Terz e'' des Schlußklangs. Das ist eine korrekte Altklausel. Das im zweiten Viertel des Takts erklingende a'' ist die sonst unmittelbar an g'' anschließende, *accento* genannte Verzierung, vor der hier ungewöhnlicherweise der *sospiro* einer Viertelpause Gelegenheit gibt, mit Seufzen Atem zu holen; der Ton ist aber nicht nur als Verzierung, sondern auch satztechnisch, nämlich als obere Wechselnote von g'' , gerechtfertigt. Die drei letzten Noten des Canto sind in der um eine Oktave erweiterten höheren Terz an den Quinto gebunden. Der Tenor bildet eine förmliche Diskantklausel.

Der nächste Abschnitt beginnt mit einer auf die drei Unterstimmen reduzierten Wiederholung des vorhergehenden Abschnitts. Offensichtlich aber ist der Einsatz der Wiederholung um eine Halbe vorweggenommen. Deshalb beginne ich das Notenbeispiel 12 mit einer Akkolade »vor a«, die den Einsatz auf den korrespondierenden Ort, nämlich den Beginn des Taktes 15 setzt. Dann führt die Wiederholung, der Aufstellung völlig entsprechend, im sechsten Takt zur Kadenz. Dieser Bezugsrahmen zeigt, daß schon der konsonante Satz (Akkolade a) die Dauer, die der betonten Silbe »(d'ä-)mâr« zur Verfügung gestellt wird, gegenüber der Aufstellung um die

Notenbeispiel 12

14b

Q ahi ahi las - so a - ahi

T ahi ahi las - so a -

B dim. (v) dim. 3 4 3

esclamazione d

IV I II #VII I IV I

che col nome anco - ra d'a - mar ahi las -

20

Q ma - ra - men - te ma - ra - men - te in - se - - gni

T ma - ra - men - te a - ma - ra - men - te in - se - - gni

B ma - ra - men - te in - se - - gni

IV I V I

so a - - ma - ra - men - te in - se - - gni

Hälfte, nämlich auf eine Halbe kürzt. Der Einsatz der folgenden Interjektion »ahi« wird also nicht nur, wie in der Aufstellung, von zwei Stimmen, sondern vom ganzen Satz antizipiert. Die Kürzung ergibt zusammen mit der Halben, die durch den vorgezogenen Einsatz gewonnen ist, eine Ganze. Diese Ganze wird dazu verwendet, die für die Interjektion zur Verfügung stehende Zeit von einer Ganzen auf zwei Ganze zu verdoppeln, also den Wehruf nachdrücklich zu dehnen. Dabei werden in der zweiten Ganzen gegenüber der ersten die Akkordtöne e' und g' der beiden Oberstimmen Quinto und Tenor in g' und e' vertauscht; der Baß stellt in der ersten Ganzen seinem ursprünglichen Ton c die höhere Oktave c' voran.

Diese sekundäre Vertauschung der Oberstimmen wird rückgängig gemacht, das ursprüngliche Lagenverhältnis wieder hergestellt. Dafür brauchen Quinto und Tenor einen Takt, der ihnen mit der zweiten Hälfte von T. 20 und der ersten Hälfte von T. 21 zur Verfügung gestellt wird. Der Baß, den diese Rücknahme des Stimmtauschs nichts angeht, pausiert während dieser Zeit. Hier ist der Takt, der die Dauer von 24 Takten, die der proportionale Plan dem ersten Teil rechnerisch zuweist, auf 25 Takte dehnt. Diese Dehnung führt dazu, daß in Quinto und Tenor das erste und wichtigste Wort des nächsten Textabschnitts »amaramente« schon einmal vorweggenommen und im Zusammenhang damit die ganzen Noten des Taktes 19 deklamatorisch in zwei Halbe gespalten werden.

In der Ausarbeitung der Wiederholung ist von der zweiten Hälfte des Taktes 14 bis in die erste Hälfte des Taktes 16, also zwei Viertel früher als zuvor der Tenor, der Quinto in der höheren Terz an den Baß gebunden. Desgleichen führt der Tenor, wie zuvor der Canto, in der zweiten Halben des Taktes 15 anstelle des Akkordtons e' mit affektivem Nachdruck den konsonanten Vorhalt f' ein; er wird im ersten Viertel des nächsten Taktes aufgelöst. Der Baß füllt in T. 17 den Oktavsprung nach T. 18 mit einer Diminution, führt diese Diminution in der ersten Hälfte von T. 18 weiter und antizipiert dann in der zweiten Hälfte den Grundton g des folgenden Takts. Quinto und Tenor füllen im letzten Viertel von T. 18 die Sprünge nach T. 19 ebenfalls mit einer Diminution.

Die Ganze d' des Quinto in T. 19 wird, wie erwähnt, deklamatorisch in zwei Halbe aufgespalten. Die zweite Halbe d' war zunächst, nach dem Ausweis von Artusis Zitat, durch eine Halbe f' ersetzt. Diese Halbe f' , eine frei eintretende kleine Sept zum g des Basses, ist der dissonante Ersatz der konsonanten Oktave g' ; gemäß der Tradition könnte dieses f' , nachdem die Oktave g' im dritten Viertel vorausgegangen ist, im vierten Viertel als Durchgang zur Terz e' des Schlußklangs der Kadenz führen. Doch die Oktave macht sogleich der kleinen Sept Platz. In der Druckfassung mildert Monteverdi den unvorbereiteten Eintritt der kleinen Sept, indem er mit einer *esclamazione* während des dritten Viertels in zwei Achteln von d' über e' zum f' hinführt, das dann erst im vierten Viertel eintritt; vielleicht ist das nur die Notation einer Verzierung, die der Sänger selbstverständlich ausführte. Der Tenor bildet in diesem Takt eine förmliche Diskantklausel.

Zur Rücknahme des Stimmtauschs, die von der ersten Hälfte des Taktes 20 zur ersten Hälfte des Taktes 21 erfolgt, fügen der Quinto zwischen e' und c' und der Tenor zwischen c' und e' in der zweiten Hälfte des Taktes 20

den Durchgang *d'* ein. Der Quinto läßt, nach dem aus T. 19 übergebundenen *f'*, sowohl sein *e'* als dann in der Folge sein *d'* ein Viertel verspätet eintreten, hält also *f'* vor *e'* und dann *e'* vor *d'* vor.

Der folgende Textabschnitt »*amàràment' inségni*« wird als regelmäßige Alternation unbetonter und betonter Silben verstanden. Der Deklamationswert, der infolge der Vorwegnahme des ersten Worts für Quinto und Tenor schon seit T. 19 gilt, ist die Halbe. Nur die letzte und die vorletzte Silbe erhalten, als klingender Schluß, je eine Ganze. Die schließende Harmonie des vorhergehenden Abschnitts ist wegen der Rücknahme des Stimmtauschs von der Ganzen in T. 20 auf die Ganze in T. 21 gedehnt und gilt auch noch während der Ganzen in T. 22, dem ersten Takt des nächsten Abschnitts. Danach wechseln die Harmonien im Abstand von Ganzen.

Da der Textabschnitt mit einer unbetonten Silbe beginnt, setzt er auftaktig, nämlich in der zweiten Halben des Taktes 21 ein. In der Ausarbeitung ersetzen hier alle drei beteiligten Stimmen ihre Akkordtöne durch Wechselnoten, der Quinto *c'* durch *d'*, der Tenor *e'* durch *f'*, der Baß *c* durch *H*; die beiden oberen Stimmen wählen also die oberen Wechselnoten, die untere Stimme die untere Wechselnote. Dieser Ersatz von Akkordtönen durch Wechselnoten rechtfertigt die verminderte Quint, die der Tenor zum Baß bildet. Daß der Baß aus einer Pause heraus in die Wechselnote hinein einsetzt, ist nach traditioneller Vorstellung ausgeschlossen, aber als aktueller Ersatz eines konsonanten Akkordtons durch eine Dissonanz begründet und um so eher gerechtfertigt, als die vorhergehende Pause von zwei Halben nur steht, um die Rücknahme des Stimmtauschs zwischen Quinto und Tenor zu ermöglichen. Die Pausen gehen deshalb den Baß nichts an; nach seiner Ansicht folgt sein *H* in der zweiten Halben von T. 21 unmittelbar auf sein *c* in der ersten Halben von T. 20, ist also sogar nach traditioneller Vorstellung Wechselnote.

Die Harmonie der Ganzen in T. 22 wird um die Hälfte bis in die erste Halbe von T. 23 gedehnt, die Harmonie der Ganzen in T. 23 entsprechend auf die Hälfte gekürzt und auf die zweite Halbe des Taktes beschränkt. Intern ist die Dehnung der Harmonie des Taktes 22 derart zu denken, daß ihre erste Halbe zu einer Ganzen verdoppelt und ihre zweite Halbe hierauf in die erste Hälfte des Taktes 23 versetzt wird. Quinto und Tenor sind von der Rücknahme des Stimmtauschs an bis in den vorletzten Takt des Abschnitts in der unvollkommenen Konsonanz einer Terz aneinander gebunden. Jede der beiden Stimmen füllt den Sprung von ihrem Akkordton der einen bis zu ihrem Akkordton der anderen Harmonie mit schrittweisen Durchgängen, ersetzt also in der zweiten Halben des Taktes 22 und der ersten Halben des Taktes 23 die angestammten Akkordtöne der ersten Harmonie; der Quinto füllt den Sprung von *c'* nach *g* mit dissonantem *b* und konsonantem *a*, der Tenor den Sprung von *e'* nach *b* mit dissonantem *d'* und konsonantem *c'*. Die schrittweise fallende Terzenkette dieser beiden Stimmen ist nach Art von Vorhalten behandelt; nachdem die beiden Töne des Auftakts von der zweiten Halben des Taktes 21 ins erste Viertel des nächsten Taktes übergebunden sind, tritt jeder Ton um ein Viertel verzögert ein.

Der Baß wechselt in der ersten Harmonie vom Akkordton *c* zum Akkordton *e*; infolge der Dehnung der Harmonie kommt der Akkordton *e* in die

erste Hälfte des Taktes 23 zu stehen. In der zweiten Halben des Taktes 22 ersetzt der Baß den konsonanten Akkordton *c* durch den dissonanten Durchgang *d* und führt so schrittweise zu dem anderen Akkordton *e*.

Um den Sachverhalt zu verdeutlichen, der aus dieser getrennten Ausarbeitung zweier Ebenen des Satzes, einerseits der beiden Oberstimmen Quinto und Tenor, andererseits der Unterstimme Baß resultiert, gebe ich in Notenbeispiel 13 eine Fassung, die die Vorhaltsbildungen der beiden Oberstimmen zurücknimmt. Nach den Wechselnoten in der zweiten Halben des Taktes 21 haben alle Stimmen in der ersten Halben des Taktes 22 konsonante Akkordtöne, in seiner zweiten Halben dissonante Durchgänge, die aber zueinander konsonieren. In der ersten Halben des Taktes 23 haben die beiden Oberstimmen konsonante Durchgänge und der Baß einen konsonanten Akkordton, in der zweiten Halben dieses Taktes alle Stimmen konsonante Akkordtöne. In der ersten Halben des Taktes 23 bilden die konsonanten Durchgänge der beiden Oberstimmen und der konsonante Akkordton des Basses einen Quartsextakkord, der keiner traditionellen Regel folgt; dieser durchgehende Quartsextakkord empfängt seine Rechtfertigung allein aus der Stimmführung des in zwei Ebenen getrennten Satzes.

Notenbeispiel 13

Im Niederschlag des Taktes 24 steht ein regelrecht vorbereiteter Quartsextvorhalt. Seine Auflösung erfolgt richtig in der zweiten Halben, wird aber bereits im zweiten Viertel vorweggenommen; die vorweggenommenen Auflösungstöne werden im vierten Achtel durch ihre untere Wechselnote ausgeziert. Im folgenden Takt 25 schließt der erste Teil im Einklang der drei Stimmen.

Die beiden Elfsilbler des ersten Teils »*Crud' Amarilli che col nom' ancora / d'amar abi lass' amarament' insegni*« werden durch die Komposition neu gegliedert: »*Crud' Amarilli / che col nom' ancora d'amar abi lasso / amarament' insegni*«. Die fünfteilbige Anrufung der grausamen Geliebten ist, als metrisch verabsolutiertes Motto, vorangestellt und wiederholt. Von dem ersten Elfsilbler verbleiben danach sechs Silben. Dieser Rest wird auf elf Silben ergänzt, und zwar durch die ersten vier Silben des zweiten Elfsilblers; dazu kommt ein Vokal, der im Vers in dem darauffolgenden Vokal aufgeht, hier aber infolge der musikalischen Zäsur wieder auflebt. Dieser willkürliche Elfsilbler wird zweimal vorgetragen. Der verbleibende Rest des zweiten Elfsilblers ist ein Siebensilbler. Aus 11-11 des Texts entsteht 5-5-11-11-7 der Komposition.³⁰

³⁰ Vgl. dazu Konrad Küster, »Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung«, in: *Schütz-Jahrbuch* 15, 1993, S. 33-48.

Einem ähnlichen Verfahren wird der erste Elfsilbler des zweiten Teils unterworfen. Der Beginn dieses Teils erneuert die Anrufung der Geliebten, deren Name auch hier doppelt, beim erstenmal von allen fünf Stimmen, beim zweitenmal von den vier oberen Stimmen, ausgesprochen wird (Notenbeispiel 14). Die Einheit der Deklamation ebenso wie des Anschlags der Harmonien ist die Halbe. So nehmen die vier Silben des Namens, doppelt ausgesprochen, zweimal vier Halbe, also die vier Takte 26-29 in Anspruch. Der letzte Ton wird wegen des deklamatorischen Anschlusses des nächsten Textabschnitts in das erste Viertel des Taktes 30 übergebunden, wo sonst eine Pause stünde.

Notenbeispiel 14

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes vocal parts (C, A, Q, T, B) and a figured bass (C, A, Q, T, B). The vocal parts are for Soprano (C), Alto (A), Contralto (Q), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'A - ma - ril - li' and 'nicht ma - ril - li'. The figured bass shows chord progressions: IV, V, II, V, IV, bIII, II, V. The second system includes vocal parts (C, A, Q, T, B) and a figured bass (C, A, Q, T, B). The vocal parts are for Soprano (C), Alto (A), Contralto (Q), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'A - ma - ril - li' and 'A - ma - ril - li'. The figured bass shows chord progressions: IV, V, II, V, IV, bIII, II, V.

Im ersten Takt eines jeden der beiden Taktpaare werden die ersten Harmonien nach der bekannten Weise um die Hälfte gedehnt, die zweiten Harmonien auf die Hälfte gekürzt. So erhält die erste, an sich unbetonte Silbe des Namens zusätzlichen Nachdruck. Allerdings ist im ersten Takt des ersten Taktpaars die Stimme des Alts von dieser Dehnung ausgenommen. Sein Akkordton *a'* der zweiten Harmonie tritt unverändert mit dem dritten Viertel ein und wirkt, obwohl er am angestammten Ort steht, gegenüber den ins vierte Viertel verschobenen Akkordtönen der anderen Stimmen als Antizipation. Wieder ist der Satz in zwei Ebenen getrennt. Dieses *a'* des Alts, das zum *c* des Basses eine konsonante Sext bildet, versetzt das *g''* des Canto in den Zustand einer vorgehaltenen Sept. Das ist eine Vorhaltsbildung zwischen den beiden Ebenen des Satzes. Denn das *g''* dissoniert

nur gegenüber der Ebene des Alts; innerhalb der Ebene der anderen Stimmen, die die bestehende Harmonie repräsentieren, ist es Akkordton. Das *g''* des Canto schreitet im vierten Viertel eine Stufe abwärts zum *f''*. Das ist freilich nicht die traditionelle Auflösung eines Vorhalts, sondern die Wiederherstellung der vollen Koordination des Satzes, die dadurch erfolgt, daß dem Alt nun auch die anderen Stimmen in die nächste Harmonie folgen.

Der Quinto wechselt in der ersten Harmonie dieses Taktes vom Akkordton *g'* zum Akkordton *e'*, um im Übergang zu seinem Akkordton *f'* der nächsten Harmonie parallele Oktaven mit dem Canto zu vermeiden. Zwischen die beiden Akkordtöne fügt er, als Ersatz des konsonanten Akkordtons *g'*, schrittweise den dissonanten Durchgang *f'* ein. In der ersten Hälfte des zweiten Taktes des ersten Taktpaars bildet der Tenor eine Diskantklausel, indem er die Quart vor der Terz vorhält. Der Canto ist bis zur dritten Halben des ersten Taktpaars in der um eine Oktave geweiteten höheren Terz an den Tenor gebunden.

Im ersten Takt des zweiten Taktpaars diminuiert der Canto zunächst seinen Akkordton *g'* in vier Achteln und schließt dann als obere Wechselnote den als Sext konsonanten *accento a''* an, den er über den ihm zukommenden Wert des dritten Viertels hinaus ins erste Achtel des vierten Viertels dehnt, so daß der ins vierte Viertel gehörende Akkordton *d''* des Canto erst in dessen zweitem Achtel eintritt. Auf diese Weise entsteht im ersten Achtel des letzten Viertels mit dem *a''* des Canto gegenüber dem *b* des Tenors der unaufgelöste Vorhalt einer großen Sept, doch nur scheinbar; denn tatsächlich handelt es sich bei dieser komplementären Dehnung und Verzögerung um eine sängerische Manier, um die Notation eines *tempo rubato*. In der ersten Hälfte des zweiten Taktes des zweiten Taktpaars bildet diesmal der Alt die Diskantklausel, indem er die Quart vor der Terz vorhält.

Von dem Elfsilbler, der den zweiten Teil eröffnet, sind die vier Silben des Namens vorweggenommen; es bleiben also noch sieben Silben, ebenso viele, wie die nächste Verszeile, ein Siebensilbler, zur Verfügung stellt. Diese zweimal sieben Silben des ersten Vergleichs, »*dèl càndidò ligùstrò - più càndid' è più bèllà*«, werden auf Vierteln deklamiert (Notenbeispiel 15). Die Betonungen liegen in beiden Gruppen auf der zweiten und der sechsten Silbe. Zwischen zwei betonten Silben stehen also innerhalb der Gruppen drei, zwischen den Gruppen jedoch nur zwei unbetonte Silben. Damit unter dieser Voraussetzung die zweite Gruppe an den entsprechenden Ort der metrischen Gliederung zu stehen kommt wie die erste, erhält die zweite betonte Silbe der ersten Gruppe, nämlich die betonte Silbe ihrer Verskadenz, und entsprechend dann auch die zweite betonte Silbe der zweiten Gruppe den doppelten Deklamationswert einer Halben, also einen klingenden Schluß zugeteilt. Auf diese Weise ist aus der Ungeradzahligkeit der sieben Silben die Geradzahligkeit von acht Vierteln hergestellt (das gilt auch für die zweite Gruppe, wenn in diesem Zusammenhang ihre letzte Note, die zum Anschluß an den nächsten Abschnitt gedehnt ist, als Viertel betrachtet wird). Außerdem wird jeweils der zweite Wert, der die erste betonte Silbe trägt, um die Hälfte gedehnt, der dritte Wert entsprechend auf die Hälfte gekürzt.

Die Harmonien wechseln in Halben. Im Verhältnis zur Deklamation des Texts entsteht hier ein Problem. Denn jede der beiden Gruppen beginnt

Notenbeispiel 15

30

I → IV V → VI II → V I IV I

del can-di do li-gu stro più candi da e più bel-la

mit einer unbetonten Silbe und deshalb mit einem geraden Viertel; die erste Gruppe endet auf einem ungeraden Viertel. Die Zäsur zwischen den beiden Gruppen fällt also zwischen ein ungerades und ein gerades Viertel, also mitten in eine Halbe, mitten in eine Harmonie. Um das zu vermeiden und den Wechsel der Harmonien mit der Zäsur zwischen den Gruppen zu koordinieren, wird die Harmonie auf der vorletzten, zur Halben gedehnten Silbe der ersten Gruppe bis in das folgende Viertel der letzten Silbe gedehnt, die nächste Harmonie auf das Viertel der ersten Silbe der zweiten Gruppe beschränkt (hierdurch entsteht der Halbschluß). Entsprechend wird auch die erste Harmonie auf die erste Silbe der ersten Gruppe beschränkt und, um davor eine Pause zu vermeiden, die schließende Harmonie des vorhergehenden Abschnitts ins erste Viertel des Taktes 30 übergeben. Schließlich wird auch noch, um den harmonischen Rhythmus in völlige Korrespondenz zu bringen, die zweite Harmonie um ein Viertel gedehnt, die dritte Harmonie auf ein Viertel beschränkt. In der zweiten Gruppe folgen die Harmonien, nach dem Viertel der ersten Silbe, in unveränderter Halben aufeinander; hier erhält auch die letzte Silbe eine eigene Harmonie. So wird die intellektuelle Anstrengung erkennbar, deren es bedurfte, um der Tradition diese rationale Organisationsform des harmonischen Rhythmus aufzuprägen.

Der deklamatorische Rhythmus der beiden Gruppen stimmt überein. Der harmonische Rhythmus dagegen ist differenziert. In der ersten Gruppe folgt zweimal auf ein Viertel eine punktierte Halbe; in der zweiten Gruppe folgen auf das Viertel des Beginns gleichmäßige Halbe. Da in der zweiten Gruppe auch die letzte Silbe eine eigene Harmonie erhält, stehen dort fünf Harmonien, in der ersten Gruppe dagegen nur vier. Die Divergenz zwischen der Deklamation in zweimal acht Vierteln auf der einen und neun Harmonien in Halben auf der anderen Seite rührt daher, daß das deklamatorische Schema auf einem geraden Viertel, das harmonische Schema

schon auf dem vorhergehenden ungeraden Viertel beginnt und das deklamatorische Schema auf einem ungeraden Viertel, das harmonische Schema erst auf dem folgenden geraden Viertel endet (wenn in diesem Zusammenhang die Dauer der letzten Harmonie, die zum Anschluß an den nächsten Abschnitt gedehnt ist, als Halbe betrachtet wird).

Der Alt ersetzt im zweiten Viertel von T. 31 den Akkordton *d''* durch den Durchgang *c''*, der schrittweise abwärts in den Akkordton *b''* der nächsten Harmonie führt. Dieser Ersatz macht nun auch in der vorhergehenden Harmonie den Wechsel vom Akkordton *c''* in den Akkordton *e''* überflüssig; er ist für den konsonanten Satz nur deshalb anzunehmen, um parallele Oktaven mit dem Schritt *c''-d''* des Tenors zu umgehen. Ein Sprung von dem Akkordton *e''* der einen in den dissonanten Durchgang *c''* der nächsten Harmonie, ohne zuvor deren Akkordton *d''* zu nennen, wäre widersinnig. Vielmehr behält nun der Alt, als Ersatz des Akkordtons *e''*, den Akkordton *c''* bei und bereitet so den Durchgang in der nächsten Harmonie vor. Dieser Ton *c''* im zweiten Viertel von T. 31 bleibt auch im neuen Kontext ein Durchgang und wird, ungeachtet der Vorbereitung, nicht zum Vorhalt. Denn sollte er zum Vorhalt werden, müßte seine Auflösung *b'*, selbst wenn sie erst mit der nächsten Harmonie eintritt, Akkordton der bestehenden Harmonie sein; das ist aber nicht der Fall.

Dem nächsten Abschnitt liegen wieder sieben Silben zugrunde. Der Siebensilbler »*má dè l'áspidò sórdò*« hat drei betonte Silben, beginnt mit einer betonten Silbe und setzt zwischen die erste und zweite Betonung eine, zwischen die zweite und dritte Betonung zwei unbetonte Silben. Die Deklamation steht auf Vierteln (Notenbeispiel 16). Die erste Silbe wird antizipatorisch gedehnt, im Quinto, Alt und Baß auf drei, im Tenor auf fünf, im Canto auf sieben Viertel. Die Folge einer betonten und zweier unbetonter Silben ist hier nicht, wie sonst zuvor, dadurch auf die Geradzahligkeit gebracht, daß die eine betonte Silbe auf eine Halbe gedehnt wird und die beiden unbetonten Silben zwei Viertel behalten; die eine betonte Silbe behält vielmehr diesmal ihr Viertel und die beiden unbetonten Silben werden auf zwei Achtel gekürzt. Die dritte betonte Silbe wird im Sinne eines klingenden Schlusses auf unterschiedliche Dauern zwischen einer Halben und einer dreifachen Ganzen gedehnt.

Der konsonante Satz wird hier imitatorisch obligatisiert. Der Quinto setzt, in den Schlußtakt des vorhergehenden Abschnitts vorgehend, mit der zweiten Halben des Taktes 34 ein, der Alt mit der ersten Halben des Taktes 35, der Baß nicht schon mit der zweiten Halben dieses, sondern erst mit der ersten Halben des nächsten Taktes 36. Gleichzeitig mit dem Baß setzen auch der Tenor und der Canto ein. Werden allerdings als Normalform der antizipatorischen Dehnung der ersten Silbe drei Viertel vorausgesetzt, dann rechnet der Einsatz des Tenors erst von der zweiten Halben des Taktes 36, der Einsatz des Canto erst von der ersten Halben des Taktes 37 an.

Im konsonanten Satz (Akkolade a) beginnt das Subjekt, das der Imitation zugrunde liegt, mit der ersten betonten Silbe auf *g*. Jede folgende betonte Silbe fällt um eine Terz, die zweite auf *e*, die dritte auf *c*. Die auf die erste und zweite betonte Silbe folgenden unbetonten Silben wiederholen den Ton der vorhergehenden betonten Silbe. Die auf die dritte betonte Silbe

Notenbeispiel 16

34

C

A

Q

T

B

I IV VI I IV I

C

A

Q

T

B

I IV VI IV I

-la ma de l'aspido sor - do

-la ma de l'aspido sor - do

-la ma de l'aspido sor - do

-la ma de l'aspido sor - do

ma de l'aspido sor - do

folgenden Endungen differieren; dabei entsprechen sich Alt und Canto auf der einen, Quinto und Tenor auf der anderen Seite. Der Baß steht nicht nur mit seiner Endung, sondern auch mit seinem Einsatz für sich. Er beginnt nicht auf *g*, sondern auf *c*, um einen Quartsextklang der Oberstimmen zu vermeiden. Offensichtlich war es hier nicht möglich, einen Quartsextklang durch die thematische Konsequenz zu begründen. In dem dem Einsatz des Basses vorhergehenden Takt 35 stellt sich angesichts der Dreistimmigkeit des Satzes (der Tenor verlängert seinen Schlußton *g* des vorhergehenden Abschnitts) dieses Problem nicht. Die Harmonie ist hier unvollständig bestimmt. Mit dem nächsten Takt 36 tritt dann die IV. Stufe ein. Der »Leittonwechselklang« der VI. Stufe (wenn dieser Anachronismus erlaubt ist) bleibt auf die erste Hälfte des Taktes 37 beschränkt; in der zweiten Hälfte kehrt schon wieder die IV. Stufe zurück, die auch dem folgenden Takt 38 eigen ist. Hierauf schließt der Abschnitt in T. 39 mit der I. Stufe.

In der Ausarbeitung (Akkolade b) ersetzen die unbetonten Silben den Akkordton der ihnen jeweils vorhergehenden betonten Silbe durch die im Sprung erreichte dissonante untere Wechselnote der folgenden betonten Silbe, eine geschärfte Antizipation. Unter den Bedingungen der Dreistimmigkeit des Taktes 35 ist dadurch die Harmonie als Weitergeltung der I. Stufe vom Schluß des vorhergehenden Abschnitts bestimmt. Hier werden die Töne der unbetonten Silben ebenso wie der Ton der ersten betonten Silbe als harmonieeigen verstanden, der Ton der zweiten betonten Silbe dagegen, obwohl konsonante Sext, als harmoniefremd. Im folgenden Takt 36 ist,

infolge des Einsatzes des Basses auf *c* statt auf *g*, der Ton seiner ersten unbetonten Silbe im letzten Viertel nicht Wechselnote, sondern regelrechter Durchgang. Die beiden hinsichtlich der Endungen einander entsprechenden Stimmen Quinto und Tenor fügen dort Durchgänge ein, der Quinto in T. 36, der Tenor in der ersten Hälfte von T. 38. Infolgedessen stehen in jedem geraden Viertel von der ersten Hälfte des Taktes 36 bis zur ersten Hälfte des Taktes 38 zwei dissonante Töne. Nur im zweiten Viertel des Taktes 37 sind die Wechselnoten, da außer dem Tenor der Baß daran beteiligt ist, keine Dissonanzen, sondern Akkordtöne einer durchgehenden I. Stufe.

Dieser Reichtum an Dissonanzen wird von einem Reichtum an Bindungen der Stimmen in unvollkommenen Konsonanzen begleitet. Zunächst stehen lauter Bindungen in Terzen (oder Dezimen), und zwar zwischen Alt und Quinto T. 35/3-36/3, zwischen Quinto und Baß T. 36/3-37/1, zwischen Tenor und Baß T. 37/1-3, zwischen Canto und Tenor T. 37/3-38/1 und dann in Sexten bis zum Ende des Abschnitts. Von der zweiten Halben des Taktes 35 an ist stets ein Stimmpaar in unvollkommenen Konsonanzen aneinander gebunden. In dem Viertel, in dem der Übergang vom einen zum nächsten Stimmpaar erfolgt, gehört eine Stimme sowohl dem endenden wie dem beginnenden Paar an.

Bei der Komposition des schließenden Elfsilblers des zweiten Teils macht sich Monteverdi, wie schon bei der kompositorischen Gliederung der beiden Elfsilbler des ersten Teils, die Möglichkeit zunutze, zwei aufeinanderfolgende Vokale, die im Vers nur als eine Silbe rechnen, mit Hilfe einer musikalischen Zäsur getrennt deklamieren zu können. So erhält er dreizehn Silben: *è più sórdà – è più fèrà – è più fùgacè* (Notenbeispiel 17). Zunächst trennt er die beiden ersten Glieder ab. Sie stimmen nicht nur in der Zahl von zweimal vier Silben, sondern auch in der Betonungsordnung überein. Diese Übereinstimmung der Textglieder wird in ihrer musikalischen Deklamation fortgesetzt. Die beiden unbetonten Silben zu Beginn erhalten zwei Viertel, die betonte und die schließende unbetonte Silbe als klingender Schluß zwei Halbe.

Mit diesem deklamatorischen Rhythmus stimmt der harmonische Rhythmus überein. Im ersten Glied werden die vier Orte mit den Harmonien I-IV-V-I der Kadenzformel der I. Stufe besetzt. Im zweiten Glied wird diese Kadenzformel auf der IV. Stufe als IV-VII-I-IV wiederholt. Die kontrapunktische Realisation dieser Versetzung in die höhere Quart oder tiefere Quint, die in den konsonanten Satz der Akkolade a eingetragen ist, ist differenziert. Der Baß ist die einzige Stimme, die in sich selbst in die höhere Quart versetzt ist. Der Alt wechselt eine Quint tiefer in den Quinto, der infolgedessen im dritten Ton den Baß unterschreitet. Der Canto und der Tenor sind zwar zunächst in sich selbst in die höhere Quart versetzt; doch dann wechselt nach dem zweiten Ton der Canto in den Alt, der Tenor eine Oktave höher in den Canto. Der Quinto beginnt eine Quart höher im Alt. Der zweite Ton ist von *c'* in die höhere Oktave *c''* versetzt mit Rücksicht auf die Lage des dritten Tons, den der Alt vom Canto übernimmt. Die Stimme, die vordem dem Quinto gehörte, wechselt mit dem dritten Ton in den Tenor. Im vierten Ton ist *g'* durch *e'* ersetzt, um die parallelen Quinten mit dem neuen Quinto zu vermeiden, die hier dadurch aus parallelen Quarten

Notenbeispiel 17

39b

C
A
Q
T
B

I IV V I IV VII I IV I IV V I

e più sor - da e più fe - ra e più fu - gace e più fuga - ce

des ersten Glieds entstünden, daß die Stimme des Alts in die tiefere Quint, die Stimme des Quinto gegenläufig in die höhere Quart versetzt ist.

Am konsonanten Satz nimmt die Ausarbeitung diesmal nur zwei Änderungen vor. Der Alt ist die einzige Stimme, die das zweite Glied mit dem gleichen Ton beginnt, mit dem sie das erste beendet. Um diese Tonwiederholung zu vermeiden, hält der Alt in der letzten Halben des ersten Glieds zunächst noch für ein Viertel den Akkordton *d'* der vorhergehenden Halben fest; dieser Ton ist auch hier harmonieeigen, kann aber nicht der Akkordton des Alts sein, da bei einem Übergang zum Akkordton *g'* des ersten Viertels des zweiten Glieds parallele Quinten zum Baß entstünden. Ein Viertel später wechselt der Alt nach *g'*; der verspätete Akkordton der letzten Halben des ersten Glieds wird aber sogleich in den vorweggenommenen Akkordton des ersten Viertels des zweiten Glieds umgedeutet und dorthin übergebunden. Auf diese Weise ist nicht nur die Tonwiederholung des Alts vermieden, sondern die offene Zäsur aller Stimmen zwischen den beiden Gliedern überbrückt.

Außerdem wird als affektive Betonung in der vorletzten Halben des zweiten Glieds das *g''* des Canto, das zum Baß eine Sext, zum Quinto, der hier tiefsten Stimme, eine Oktave bildet, durch den dissonanten Durchgang *f''* ersetzt, der zum Baß eine verminderte Quint, zum Quinto eine kleine Sept bildet. Allerdings ist diesmal, wie früher erwähnt, der Ersatzton im vorhergehenden Viertel eine Oktave tiefer durch den Tenor vorbereitet. Die Einführung des dissonanten Ersatztons ist, ebenso wie die Versetzung in die höhere Quart, eine Steigerung des zweiten Glieds gegenüber dem ersten Glied.

Wieder besteht eine reichhaltige Bindung zwischen Stimmpaaren in unvollkommenen Dissonanzen, hauptsächlich der Terz, und zwar im ersten Glied zwischen Canto und Tenor T. 39/3-4 (dies als Fortsetzung der Bindung am Ende des vorhergehenden Abschnitts), zwischen Quinto und Baß sowie, in Sexten, zwischen Tenor und Baß T. 39/4-40/2, hierauf im Übergang der Glieder, allerdings nicht schritt-, sondern sprungweise, zwischen Tenor und Baß T. 40/3-41/1, dann gesteigert im zweiten Glied zwischen Canto und Tenor T. 41/1-4, zwischen Alt und Baß T. 41/2-4, zwischen Tenor und Baß sowie zugleich (im Zusammenhang mit der Einführung des Ersatztons im Canto) zwischen Canto und Alt T. 41/3-42/2.

Das dritte Glied des schließenden Elfsilblers des zweiten Teils wird doppelt gesetzt: »è più fùgac' è più fùgacè«. Die Deklamation erfolgt hier in Achteln; nur die beiden Silben der schließenden Kadenz sind, wieder als klingender Schluß, auf Viertel gedehnt. Die drei unbetonten Silben am Beginn stehen als Auftakt, so daß die erste betonte Silbe in den Niederschlag, die betonte Silbe der Wiederholung ins dritte Viertel fällt. Die drei Achtel des Auftakts halten noch die IV. Stufe, die schließende Harmonie der Kadenz des zweiten Glieds, fest. Dann wechseln die Harmonien I-IV-V-I der Kadenzformel der I. Stufe in Vierteln.

Der Tenor verläßt schon im zweiten Achtel des ersten Viertels von T. 43 seinen Akkordton *b* und antizipiert den Akkordton *g* des folgenden Viertels, der auch hier harmonieeigen ist, um parallele Oktaven mit dem Alt zu vermeiden. In beiden Achteln der Viertel, die den beiden betonten Silben vorhergehen, sind Akkordtöne durch Dissonanzen ersetzt; diese Dissonanzen sind nach vorn und hinten in Schritten gebunden. Davon sind, wie im Exordium, Canto, Alt und Baß, nicht dagegen Quinto und Tenor betroffen, und wie dort sind Canto und Alt durchgängig in der unvollkommenen Konsonanz der Terz gebunden. Im siebten Achtel des Taktes 42 ersetzt der Canto den Akkordton *e''* durch den Vorhalt *f''*, der Alt den Akkordton *c''* durch den Vorhalt *d''*; im achten Achtel, in dem Canto und Alt ihre Akkordtöne *e''* und *c''* erreichen, verläßt der Baß seinen Akkordton *e* und ersetzt ihn durch den Durchgang *f* zum folgenden Akkordton *g*. Im dritten Achtel des Taktes 43 ersetzt der Alt den Akkordton *g'* durch den Vorhalt *a'*; im vierten Achtel, in dem der Alt seinen Akkordton *g'* erreicht, verläßt der Canto seinen Akkordton *c''* und ersetzt ihn durch den Durchgang *b'* zum folgenden Akkordton *a'*. Die Einführung eines Durchgangs im Augenblick der Auflösung eines Vorhalts treibt den Satz weiter zur vollen Konsonanz auf der folgenden betonten Silbe.

Die satztechnische Analyse des ersten und zweiten Teils belegt die außerordentliche Sorgfalt, die Monteverdi in jedem Detail walten läßt. Hier steht keine Note, die nicht durch intensive Überlegung begründet ist. Es ist wirklich, wie er selbst beansprucht, nichts *a caso*, nichts aufs Geratewohl gemacht. Die Ausarbeitung basiert tatsächlich auf einem durchaus konsonanten Satz Note gegen Note, der rekonstruiert werden kann und musikalisch in sich sinnvoll ist. Die erschlossenen Regeln für die Bearbeitung dieses Satzes sind zutreffend, allerdings in zwei Punkten zu modifizieren. Die Tonorte des konsonanten Satzes können nicht nur durch Dissonanzen, sondern auch durch Konsonanzen (nämlich die Quint durch die Sext)

ersetzt werden. Das bedeutet, daß in der Ausarbeitung (nicht dagegen im konsonanten Satz) der Unterschied von Konsonanz und Dissonanz insoweit aufgehoben ist. Und: die dissonanten Töne brauchen nicht die doppelte satztechnische Rechtfertigung durch die Einbindung in einen schrittweisen melodischen Zusammenhang und die gegenseitige Bindung zweier Stimmen in einer unvollkommenen Konsonanz; es genügt, wenn von Fall zu Fall nur eine dieser Bedingungen erfüllt ist.

Monteverdi hat im ersten und zweiten Teil die Möglichkeiten seines neuen Verfahrens für die Bearbeitung eines durchaus konsonanten Satzes Note gegen Note demonstriert. Er hat einen anderen Gesichtspunkt für die Beziehung der Dissonanzen zu den Konsonanzen gefaßt und von daher neue Regeln für die Einführung von Dissonanzen in den konsonanten Satz entwickelt. Im dritten Teil zeigt er nun den Vorteil, den das neue Verfahren angesichts einer genuin imitatorischen Satzkonzeption bietet. Es liegt auf der Hand, daß es kaum erfolgversprechend ist, aus einem genuin imitatorischen Satz einen durchaus konsonanten Satz Note gegen Note konkret rekonstruieren zu wollen. Wohl aber ist es möglich, die harmonische Basis des Satzes anzugeben und, bezogen auf diese Basis, die satztechnische Qualität der einzelnen Töne zu bestimmen. Insofern bedeutet der dritte Teil eine Steigerung gegenüber dem ersten und zweiten Teil. Denn dort liegt der konsonante Satz als konkreter Bezugspunkt, hier dagegen liegen seine Harmonien nur mehr als Vorstellung zugrunde. Diese Abfolge ist eine methodische Steigerung, der ein didaktisches Moment innewohnt.

Angesichts dieser Voraussetzungen genügt es, eine Partitur der Doppelfuge des dritten Teils zu geben, in die die vorzustellenden Harmonien und die darauf bezogene Bestimmung der satztechnischen Qualität der einzelnen Töne eingetragen sind (Notenbeispiel 18). Nur einige Einzelfälle sind eigens zu diskutieren.

Zunächst ist die Bildung der Kadenzen zu betrachten, insoweit daran das erste Subjekt beteiligt ist. Diese Kadenzen sind durch das Imitationsmodell des ersten Subjekts bestimmt. Stets endet der führende Einsatz des ersten Subjekts, der die Kadenzstufe bestimmt, in einer Diskantklause

Notenbeispiel 18

44

C: *poi che col dir t'offen - do i' mi mor - rò ta - cen - do*

A: *poi che col dir t'offen - do i' mi mor - rò*

Q: *poi che col dir t'offen - do i' mi mor - rò*

T: *poi che col dir t'offen - do i' mi mor - rò*

B: *poi che col dir t'offen - do i' mi mor - rò*

Figured Bass: V II #IV (II) V IV I

50

C: *do i' mi mor - rò ta - cen - do*

A: *i' mi mor - rò i' mi mor - rò ta - cen - do poi*

Q: *do i' mi mor - rò poi che col dir t'offen - do i' mi mor -*

T: *do poi che col dir t'offen - do*

B: *do i' mi mor - rò ta - cen - do*

Figured Bass: IV II V II 6/4 5/3 V

56

C: *poi che col dir t'offen - do poi che col dir t'offen -*

A: *che col dir t'offen - do i' mi mor - rò poi che col dir t'offen -*

Q: *rò ta - cen - do poi che col dir t'offen - do*

T: *i' mi mor - rò i' mi mor - rò*

B: *i' mi mor - rò*

Figured Bass: #VII (V) I I VII IV I

62

C: *fen - do i' mi mor - rò i' mi mor - rò ta - cen - do*

A: *do i' mi mor - rò i' mi mor - rò ta - cen - do*

Q: *i' mi mor - rò i' mi mor - rò ta - cen - do*

T: *i' mi mor - rò i' mi mor - rò ta - cen - do*

B: *i' mi mor - rò i' mi mor - rò ta - cen - do*

Figured Bass: III (I) IV I V I

(T. 44-47 Baß, T. 47-50 Tenor, T. 55-58 und T. 60-62 Alt); in den Takten 52-55, wo der führende Einsatz des ersten Subjekts fehlt, steht die Diskantklause im Alt. Die Stimme, die den führenden Einsatz des ersten Subjekts

in der höheren Terz begleitet, endet in einer Tenorklausel (T. 44-47 Tenor, T. 47-50 Quinto). In den Takten 52-55 ist der Quinto als die Stimme zu betrachten, die den führenden Einsatz des ersten Subjekts, der fehlt, in der höheren Terz begleitet. Der Quinto führt zwar mit seinem vorletzten Ton in den vorletzten Ton *e'* der Tenorklausel, nicht aber mit seinem letzten Ton in deren letzten Ton *d'*. Die Tenorklausel wird vielmehr eine Oktave höher vom Canto übernommen auf das Motiv des Texts »*tacendo*«. In der folgenden Kadenz T. 55-58 fehlt eine den führenden Einsatz des ersten Subjekts in der höheren Terz begleitende Stimme. Auch hier wird die Tenorklausel auf das Motiv des Texts »*tacendo*« übernommen, diesmal vom Quinto. In der hierauf folgenden Kadenz T. 60-62 fällt die Tenorklausel aus; ihr vorletzter Ton *d* erscheint im zweiten Viertel des Taktes 62 im Baß, wird aber nicht abwärts nach *c*, sondern, gemäß dem zweiten Subjekt »*i' mi morrò*«, aufwärts nach *e* weitergeführt. Dadurch entsteht hier die *cadenza fuggita*.

Die kadenziale Funktion der Stimme, die das erste Subjekt im Abstand einer Halben in der höheren Quint imitiert, sei zunächst am ersten Abschnitt T. 44-47 betrachtet. Diese Stimme (der Alt) hat ihre Imitation in T. 46, in dem die führende Stimme (der Baß) in die Diskantklausel eintritt, noch nicht beendet. Gemäß der Imitation begleitet sie den Schritt *cis'-d'* der führenden Stimme in der höheren Terz mit dem Schritt *e'-f'*. Weiterhin gemäß der Imitation schreitet sie danach, während die führende Stimme das *d'* festhält, eine Stufe aufwärts ins *g'*. Dadurch entsteht eine Quart. Die führende Stimme schreitet, solange die imitierende Stimme das *g'* festhält, eine Stufe abwärts ins *cis'* und löst dadurch die Quart gemäß der Regel in eine verminderte Quint auf. Weiterhin der Regel folgend, schreiten die führende Stimme als Diskantklausel von *cis'* nach *d'*, die imitierende Stimme als modifizierte Altklausel von *g'* nach *f'* in ihre Schlußtöne der Kadenz.

Dieser kontrapunktische Satz gilt auch in den Takten 55-58 und 60-62 und ist solange unproblematisch, solange weniger als vier Stimmen beteiligt sind. Wenn aber das Imitationsmodell in eine vier- oder fünfstimmige Kadenz eingefügt wird und dadurch die Baßklausel hinzutritt, wird die Führung der imitierenden Stimme problematisch (T. 48-50 Canto und 53-58 Tenor). Denn ihr vorletzter Ton bildet nun eine Sept zum Baß, die aber nicht schrittweise abwärts von der Oktave, sondern schrittweise aufwärts von der Quint über eine durchgehende Sext erreicht wird. Rein kontrapunktisch betrachtet ist das die Situation des Taktes 19 in der Lesart, die Artusi als erste Ganze des Beispiels 2 zitiert. Dort bietet, auf derselben Stufe wie in T. 49 und eine Stufe tiefer als in T. 54, gegenüber dem *g* des Basses der Quinto in der ersten Halben die Quint *d'*, in der zweiten Halben die Sept *f'*, die Ersatz für die Oktave *g'* ist. In der Druckfassung setzt Monteverdi ins dritte Viertel als zwei Achtel die *esclamazione d'-e'*; dadurch wird der Eintritt der Sept *f'* ins vierte Viertel verschoben. Monteverdi hätte statt dessen auch die Quint *d'* aufs erste Viertel beschränken und im zweiten Viertel die Sext *e'* einfügen können; dann bestünde hier zwischen Quinto und Baß kontrapunktisch dieselbe Situation wie in T. 49 zwischen Canto und Baß und (von Artusi als zweite Ganze des Beispiels 7 zitiert) in T. 54 zwischen Tenor und Baß. Trotzdem könnte an diesen beiden Stellen nicht,

wie in T. 19, die durchgehende Sext ausgelassen und anstelle der Sept die Oktave restituiert werden. Denn die Folge von Quint, Sext und Sept ist durch die Imitation des ersten Subjekts festgelegt und kann deshalb nicht geändert werden.³¹

An diesen beiden Stellen, an denen das Imitationsmodell in eine vier- oder fünfstimmige Kadenz eingefügt wird, ist ein neues Argument für die Einführung einer Dissonanz kräftig, das allgemein mit der genuin imitatorischen Satzkonzeption verbunden ist. Dieses neue Argument der Rechtfertigung heißt thematische Entsprechung. Die thematische Entsprechung ist eine Erweiterung der Einbindung in einen schrittweisen melodischen Zusammenhang. Denn die Einbindung in einen schrittweisen melodischen Zusammenhang bezieht sich stets nur auf die einzelne Stelle. Die thematische Entsprechung dagegen rechtfertigt die einzelne Stelle nicht so sehr aus sich selbst, sondern mehr noch durch die Beziehung auf eine schon dagewesene Stelle des gleichen, aber dort unproblematischen melodischen Zusammenhangs. Denn nachdem ein melodischer Zusammenhang als unproblematisch bekannt ist, erscheint er durch diese Vorgabe, auch wo er problematisch ist, als begründet.

Diese Möglichkeit, Dissonanzen zu rechtfertigen, ist auf der Grundlage des konsonanten Satzes nur ausnahmsweise gegeben, nämlich dann, wenn er obligatisiert und dadurch geöffnet ist. Das ist im Abschnitt »*ma de l'aspidosordo*« der Fall. In der Ausarbeitung dieses Abschnitts sind unproblematisch die Einsätze des Anfangs bis zum ersten Klang der Vollstimmigkeit und der Einsatz des Basses, dazu der Einsatz des Tenors bis zum Ende seiner Terzbindung an den Baß. Die unproblematischen Einsätze oder Teile von Einsätzen machen die Melodiegestalt des thematischen Subjekts unangefochten bekannt; diese Bekanntheit der Melodiegestalt gibt Halt in den kontrapunktischen Anfechtungen, die die Dissonanzen der anderen Einsätze oder Teile von Einsätzen mit sich bringen. Gegenüber dem schrittweisen melodischen Zusammenhang gewährt die thematische Entsprechung erweiterte Möglichkeiten für die Melodiegestalt der thematischen Subjekte; wie hier zu sehen, braucht sie sich nicht auf Schritte zu beschränken, sondern kann sich auch der Sprünge bedienen. Die Rechtfertigung von Dissonanzen durch thematische Entsprechung hat die Arbeit mit thematischen Subjekten zur Voraussetzung; deshalb ist diese Art der Rechtfertigung in der genuin imitatorischen Satzkonzeption zu Hause.

Die Rechtfertigung durch thematische Entsprechung gilt vor allem an den Stellen, an denen eines der beiden Subjekte auf einem harmoniefremden Ton eintritt (der allerdings nicht in jedem Fall dissonant sein muß). Das geschieht zum erstenmal in T. 52. Das zweite Subjekt »*i' mi morrò*« setzt in den drei aufeinanderfolgenden Takten 50, 51 und 52 dreimal hintereinander ein; die drei Einsätze stehen jeweils im zweiten Viertel und beginnen auf *e* der drei verschiedenen Oktavlagen, nacheinander im Quinto auf dem mittleren *e'*, im Canto auf dem hohen *e''*, im Baß auf dem tiefen *e*. Das *a''*,

³¹ Da die Sept hier nicht anstelle der Oktave eintritt, entbehrt ihre Bezeichnung als Durchgang der Grundlage; statt dessen ist die durch die Imitation festgelegte Folge mit den Intervallzahlen 5, 6, 7 markiert. Die weniger als vierstimmigen Kadenzen (T. 46/47, 57/58 und 61/62) erhalten in Klammern die Bezeichnungen, die sie erhielten, wenn die Baßklausel ergänzt wäre.

womit der Einsatz des Canto im Niederschlag des Taktes 52 schließt, ist der einzige Ton, der im ersten Viertel des Taktes erklingt; er wird bis zum Ende des nächsten Taktes ausgehalten. Durch die im dritten Viertel des Taktes 52 erklingenden Töne – Canto *a''*, Alt *d''*, Quinto *f'*, Baß *f* – ist die V. Stufe als gültige Harmonie des ganzen Taktes bestimmt. Demgegenüber setzen im zweiten Viertel, aus der Pause des ersten Viertels heraus, der Baß auf der dissonanten Sekund *e* (dem Durchgang zwischen *d* und *f*), der Alt, der den Einsatz des Basses in der um eine Oktave geweiteten höheren Sext begleitet, auf der dissonanten Sept *c''* (der unteren Wechselnote von *d''*) ein. Hierbei bilden der Einsatzton *e* des Basses und der Einsatzton *c''* des Alts mit dem ausgehaltenen Schlußton *a''* des Canto einen Quartsextklang. Die Bedingungen des genuin imitatorischen Satzes machen also möglich, was der konsonante Satz selbst dort ausschließt, wo er, wie in dem Abschnitt *«ma de l'aspido sordo»*, imitatorisch obligatisiert ist, nämlich einen frei eintretenden Quartsextklang durch die thematische Konsequenz zu begründen.

Dieser erste Einsatz eines Subjekts überhaupt und des zweiten Subjekts im besonderen, der auf einem harmoniefremden Ton erfolgt, ist sorgfältig vorbereitet. Es ist die erste Stelle, wo mehr als zwei Einsätze eines Subjekts aufeinanderfolgen. Die drei Einsätze sind an ein und dieselbe Stufe *e* gebunden und besetzen nacheinander die drei Oktavlagen, die für diese Stufe zur Verfügung stehen. Nachdem der erste und der zweite Einsatz, in denen der Einsatzton *e* harmonieeigen ist, die eingestrichene und die zweigestrichene Oktave besetzt haben, bleibt dem letzten Einsatz keine andere Wahl als die kleine Oktave, ungeachtet dessen, daß sein Einsatzton *e* unter dem Schlußton *a''* des Canto eine Quart bildet und gegenüber der gültigen Harmonie dissonant ist. Die Folgerichtigkeit der Konstruktion rechtfertigt die Dissonanz des dritten Einsatzes.

Nachdem das zweite Subjekt vorangegangen ist, folgt nun auch das erste Subjekt mit einem Einsatz auf einem harmoniefremden Ton, seinem einzigen Einsatz dieser Art. In der Kadenz des Taktes 55 erreicht der Baß mit dem Niederschlag die Schlußnote *d*, die er diesen und den folgenden Takt 56 hindurch aushält. Der Alt springt von seiner Schlußnote *d''* in der ersten Halben des Taktes 55 eine Quint abwärts ins *g'*, womit in der zweiten Halben das erste Subjekt einsetzt. Dieses *g'* bildet zum *d* des Basses eine Quart, die im dritten Achtel des folgenden Taktes in die Terz *f'* aufgelöst wird. Die Fortschreitung der Stimme rechtfertigt nachträglich die Quart als thematischen Einsatz des ersten Subjekts. Doch schon in dem Augenblick, in dem der Alt die gegen den Baß dissonierende Quart im Sprung erreicht, ist sie in den Satz eingebunden. Denn das *g'* der zweiten Halben kann als obere Wechselnote der Terz *fis'* verstanden werden, die in der ersten Halben die Schlußnote des Tenors bildet. Außerdem tritt der Quinto unterstützend hinzu. Denn sein Schritt vom *a* des zweiten zum *b* des dritten Viertels, der Teil eines Einsatzes des zweiten Subjekts ist, begleitet den Übergang vom *fis'* des Tenors zum *g'* des Alts in der unvollkommenen Konsonanz der tieferen Sext.

In dem neuen kontrapunktischen Imitationsmodell, das in T. 58 eintritt, wird der Einsatz des zweiten Subjekts im Abstand einer Halben in der höheren Quint imitiert, das zweite Subjekt nun mit sich selbst enggeführt.

In T. 58 ist der Einsatzton des führenden Tenors eine harmonieeigene Quint, der Einsatzton des folgenden Alts eine harmoniefremde dissonante Sekund oder Non, die allerdings als regulärer Durchgang von einer vorhergehenden Oktave ausgeht. In T. 59/60 ist der Einsatzton des führenden Basses der harmonieeigene Grundton, der Einsatzton des folgenden Tenors eine konsonante, aber harmoniefremde Sext, die allerdings zur Quint des Alts dissoniert und hier aus einer Pause heraus einsetzt. Die Einsatztöne der führenden Stimmen sind also harmonieeigen, die Einsatztöne der folgenden Stimmen harmoniefremd. Der Rechtfertigungsgrund für die harmoniefremden Einsatztöne der folgenden Stimmen ist wieder die thematische Entsprechung. Außerdem aber sind diese Einsätze der folgenden Stimmen in der unvollkommenen Konsonanz der Terz an die Einsätze der führenden Stimmen gebunden, T. 58/4-59/1 und, infolge der vorhergehenden Oktave, schon T. 58/3 der Alt an den Tenor, T. 60/2-3 der Tenor an den Baß; ferner sind T. 59/4-60/1 Quinto und Baß in Sexten gebunden.

Im Schlußabschnitt, wo das zweite Subjekt allein übrigbleibt und zusammen mit seiner Gegenbewegung verarbeitet wird, häufen sich die Einsätze auf harmoniefremden Tönen, die durch die thematische Entsprechung legitimiert sind. Der erste Einsatz des Basses tritt im zweiten Viertel des Taktes 62 mit *d* in die Kadenz von Canto und Alt als dritte Stimme ein. Wäre die Harmonie der I. Stufe im vierstimmigen Satz vollständig bestimmt, setzte der Baß auf der Quint dieser Harmonie ein; diese Quint wäre im Fundament dissonant. So aber ist sein Einsatzton kontrapunktisch korrekt. Alle folgenden Einsätze oder Einsatzgruppen sind im Abstand von zwei Vierteln enggeführt und treten, mit Ausnahme von zwei Einsätzen der Gegenbewegung, auf harmoniefremden Tönen ein. In der zweiten Hälfte von T. 62 gilt die Harmonie der IV. Stufe. Im vierten Viertel dieses Taktes setzt der Tenor mit dem zweiten Subjekt auf der zwar konsonanten, aber harmoniefremden Sext *a* ein. Dazu tritt ein Einsatz der Gegenbewegung im Quinto auf der harmonieeigenen Oktave *c'*. Vom Beginn des Taktes 63 bis ins zweite Viertel des Taktes 64 gilt die Harmonie der I. Stufe. Im zweiten Viertel des Taktes 63 setzt der Canto mit dem zweiten Subjekt auf der dissonanten Sekund *a* ein. Diese dissonante Sekund ist als *A* auch der Ton, auf dem der Baß im vierten Viertel dieses Taktes mit dem zweiten Subjekt einsetzt. Dieser Einsatz des zweiten Subjekts wird von einem Einsatz seiner Umkehrung im Alt auf der Quart *c''* begleitet. Im zweiten Viertel des Taktes 64 setzt der Canto auf der zwar konsonanten, aber harmoniefremden Sext *e'* mit dem zweiten Subjekt ein. Dazu tritt ein Einsatz der Gegenbewegung im Tenor auf der harmonieeigenen Oktave *g'*.

Der Baß erreicht seinen Einsatzton *A*, der Canto seinen Einsatzton *e'* durch den Sprung einer kleinen Sept abwärts. Dieser Wechsel der Oktavlage durch den Sprung einer kleinen Sept abwärts war hier, in einer genuin imitatorischen Satzkonzeption, durch die thematische Entsprechung gerechtfertigt, war dagegen bei der Bearbeitung des konsonanten Satzes des Exordiums unbegründet; deshalb wurde in der ersten Halben von T. 2 und dann von T. 6 für den Baß die Lösung des Ersatztons gewählt, eine Lösung, die hier wegen der thematischen Entsprechung von vornherein ausgeschlossen war. Hand in Hand mit der Häufung der Einsätze auf harmonie-

fremden Tönen geht die Häufung der Bindung von Stimmpaaren in unvollkommenen Konsonanzen. Solche Bindungen bestehen T. 62/4-63/1 zwischen Tenor und Baß in Terzen, T. 63/2-3 zwischen Canto und Tenor in Sexten, T. 63/4-64/3 zwischen Canto und Baß in Terzen, T. 64/2-65/2 zwischen Alt und Tenor in Terzen, T. 65/2-3 zwischen Alt und Quinto in Sexten.

Die Einsätze des zweiten Subjekts stehen in unterschiedlichen Zusammenhängen des Tonsatzes. Jeder der drei in Vierteln aufsteigenden Töne dieses Subjekts, also jeder seiner vier Töne außer dem letzten, kann sowohl harmonieeigen als auch harmoniefremd sein. Es kommen fünf Verteilungen vor; dabei bedeutet x einen jeden der vier Töne des zweiten Subjekts, d einen harmoniefremden und dissonanten, (d) einen harmoniefremden und konsonanten Ton³²:

x	x	x	x
-	-	d	-
-	(d)	d	-
-	d	-	-
d	-	d	-
(d)	-	d	-

Diese Variabilität zeigt, daß es nicht die wesentliche Eigenschaft der Töne eines Subjekts ist, konsonant oder dissonant, harmonieeigen oder harmoniefremd zu sein; diese Eigenschaft wird vielmehr den Tönen des Subjekts erst durch den Kontext des Tonsatzes zugewiesen. Die Möglichkeit, ein und denselben Ton im Tonsatz in unterschiedlicher Qualität zu verwenden, ist die Voraussetzung dafür, daß von der Rechtfertigung der Dissonanzen durch thematische Entsprechung überhaupt Gebrauch gemacht werden kann.

Der dritte Teil unterscheidet sich durch die genuin imitatorische Satzkonzeption vom ersten und zweiten Teil, die auf dem durchaus konsonanten Satz Note gegen Note beruhen. Die Arbeit mit thematischen Subjekten führt dazu, daß die Rechtfertigung der Dissonanzen durch die Einbindung in einen schrittweisen melodischen Zusammenhang erweitert wird zu ihrer Rechtfertigung durch thematische Entsprechung. Die thematische Entsprechung rechtfertigt den Einsatz eines Subjekts auf einem harmoniefremden, und zwar nicht nur konsonanten, sondern auch dissonanten Ton, selbst aus einer Pause heraus; sie rechtfertigt einen frei eintretenden Quartsextklang und den Sprung einer kleinen Sept abwärts. Der Vorteil, den das neue Verfahren angesichts einer genuin imitatorischen Satzkonzeption bietet, liegt in den erweiterten Möglichkeiten, die thematischen Subjekte innerhalb des Tonsatzes zu verwenden. Diese erweiterten Möglichkeiten gründen darin, daß die satztechnische Qualität der Töne eines Subjekts nicht als vorgegeben und damit feststehend, sondern als aktuell interpretierbar betrachtet wird.

³² Hier die Nachweise im einzelnen: harmoniefremd und dissonant ist der dritte Ton (T. 47, 59/60 und 62, stets Baß); harmoniefremd und konsonant ist der zweite, dazu harmoniefremd und dissonant der dritte Ton (T. 48 Alt, T. 50 Alt, T. 51 Canto, T. 55 Quinto, T. 58 Tenor); harmoniefremd und dissonant ist der zweite Ton (T. 50 Quinto); harmoniefremd und dissonant sind der erste und der dritte Ton (T. 52 Alt und Baß, T. 58/59 Alt, T. 63 Canto, T. 63/64 Baß); harmoniefremd und konsonant ist der erste, dazu harmoniefremd und dissonant der dritte Ton (T. 60 Tenor, T. 62/63 Tenor, T. 64 Canto).

Auch die Töne des ersten Subjekts können in dieser Hinsicht verschieden interpretiert werden. Allerdings ist für seinen Einsatzverbund zunächst eine Norm gültig; sie liegt vor in den Abschnitten T. 44-47, 47-50 und 55-58 (hier mit Ausnahme des ersten Tons der führenden Stimme im Augenblick des Einsatzes in der zweiten Halben des Taktes 55). Eine Umdeutung erfolgt dagegen in dem neuen kontrapunktischen Kombinationsmodell, das in T. 58 eintritt. Außerdem zeigt T. 53, wo im Einsatzverbund des ersten Subjekts der führende Einsatz fehlt, eine besondere Deutung. Dort bestimmt das *f'* des Alts gegenüber dem *a* des Basses, nämlich der letzte Ton der Begleitung des Einsatzes des zweiten Subjekts in der um eine Oktave geweiteten höheren Sext gegenüber dem letzten Ton des Einsatzes selbst, die Harmonie; sie ist als Quartsextvorhalt vor der II. Stufe, also als Fortdauer der im vorhergehenden Takt vorbereiteten Harmonie zu verstehen. Für die satztechnische Qualität der einzelnen Töne ist deshalb in diesem Takt nicht schon der Grundton *a*, sondern weiterhin der Grundton *d* maßgebend. Das Notenbeispiel 19 gibt, als Folie für Monteverdis aktuelle Variation, eine Ausarbeitung des Abschnitts, in der für die Takte 52-54 die Takte 47-49 als Vorbild dienen; sie sind hier unter Vertauschung einzelner Stimmlagen eine Stufe aufwärts versetzt.³³

Notenbeispiel 19

Notenbeispiel 19 zeigt die musikalische Notation für fünf Stimmen (Canto, Alto, Quinto, Tenor, Bass) über vier Takte (50-54). Die Stimmen sind mit den Buchstaben C, A, Q, T, B beschriftet. Die Bassstimme enthält unterhalb der Notation die Romanerzeichen IV, II, V, II, V. Die Canto-Stimme hat die Lyrik: - do (d) d i' mi mor-rò i' mi mor-rò ta-cen-do. Die Alto-Stimme hat: (d) d i' mi mor-rò poi che col dir t'of-fen - - do poi (d) d. Die Quinto-Stimme hat: - do i' mi mor-rò poi che col dir t'of-fen - - do i' mi mor-. Die Tenor-Stimme hat: - do d d poi che col dir t'of-fen - do. Die Bass-Stimme hat: - do i' mi mor-rò ta-cen-do. Über dem Canto-Staff sind die Harmonien (d) d und (d) d markiert. Über dem Alto-Staff sind die Harmonien 3, 6, 3, 4, 3 markiert. Über dem Quinto-Staff sind die Harmonien d, d, 5, 6, 7 markiert. Über dem Tenor-Staff sind die Harmonien d, d markiert. Über dem Bass-Staff sind die Harmonien IV, II, V, II, V markiert.

Gegenüber dem Vorbild nimmt Monteverdi zwei Änderungen vor. Er tilgt den imitierenden Einsatz des zweiten Subjekts im Canto vom zweiten Viertel des Taktes 53 bis zum ersten Viertel des Taktes 54. Dieser Einsatz wäre nur eine Wiederholung des Einsatzes T. 51-52 und ist deshalb entbehrlich. An seiner Stelle wird der Schlußton dieses vorhergehenden und, im Hinblick auf das Vorbild, vorweggenommenen Einsatzes über den Takt 52 hin bis zum Ende des Taktes 53 ausgehalten; im ersten Viertel des Taktes 54 steht eine Pause. Diese Tilgung schuf außerdem die kontrapunktische Voraussetzung für die zweite Änderung. Im Alt der Takte 52 und 53 erhält die Begleitung des Einsatzes des zweiten Subjekts in der um eine Oktave ge-

³³ Vom dritten Viertel des Taktes 48 bis zum ersten Viertel des Taktes 49 ist der imitierende Einsatz des zweiten Subjekts im Alt in Sexten an den führenden Einsatz des ersten Subjekts im Tenor gebunden.

weiteten höheren Sext Vorrang vor dem führenden Einsatz des ersten Subjekts. Beide Änderungen zusammen haben zur Folge, daß der Takt 53 von thematischem Material entlastet und aufgelichtet ist. Offensichtlich genügte es, daß die volle thematische Komplexität in den Takten 47-49 einmal vorgestellt war. Danach konnte auf eine schematische Wiederholung verzichtet werden und die Andeutung für das Ganze stehen:

Übersicht

Taktzahlen der Abschnitte	Kadenz- und Bezugsstufe	Stufenfolge vor der Kadenz	in der Kadenz
1 - 4	I		I V I
5 - 8	IV		I V I
9 - 14a	IV	I V VI #IV V	I V I
14b - 21a	IV	I V VI #IV V	I V I
21b - 25	I		IV I V I
26 - 27	V		VII I V I
28 - 29	V		VII #VI V I
30 - 34	I	$\begin{array}{cccc} \text{I} & \text{IV} & \text{V} & \text{VI} \\ \hline \text{I} & \text{IV} & \text{I} & \text{V} \text{ II} \end{array}$	
35 - 39a		I IV I	
39b - 40			I IV V I
41 - 42a	IV		I IV V I
42b - 43	I		IV I IV V I
44 - 47a	V		I V I
47b - 50	IV		I V I
51 - 55	V		V I V I
56 - 59	I		V I
60 - 62	IV		IV I V I
63 - 67	I		I V I

Das neue Verfahren geht von einer harmonischen Basis aus, sei es, daß diese Basis, wie im ersten und zweiten Teil, als durchaus konsonanter Satz Note gegen Note konkret rekonstruiert werden kann, sei es, daß sie, wie im dritten Teil, nur in der Vorstellung existiert. Die Organisationsform dieser

Basis wird deutlich, wenn, wie in der beigegeführten Übersicht, die Abfolge der harmonischen Stufen eines Abschnitts jeweils auf die Stufe der Kadenz am Schluß des Abschnitts bezogen wird. Dann zeigt sich, daß die Harmoniefolge eines Abschnitts häufig überhaupt nur aus einer Kadenzformel besteht, selten dieser Kadenzformel eine andere Harmoniefolge vorausgeht. Als Kadenz- und somit Bezugsstufen fungieren, wie früher gezeigt, die I., IV. und V. Stufe, die Grundstufe, die Unterquint und die Oberquint.

Im ersten Teil schließen alle fünf Abschnitte mit der Kadenzformel I-V-I. Diese Formel ist die ganze Harmoniefolge des ersten und zweiten Abschnitts; im letzten Abschnitt ist ihr eine IV. Stufe vorangestellt. Nur im dritten und vierten Abschnitt, die harmonisch übereinstimmen, geht eine andere Harmoniefolge voraus, nämlich I-V-VI-#IV-V. Wenn in dieser Harmoniefolge die VI. Stufe als Vertretung der I. Stufe und die Erhöhung der IV. Stufe als eine akzidentelle Schärfung zur nachdrücklichen Einführung der V. Stufe betrachtet werden, ergibt sich als Grundlage die Harmoniefolge I-V-I-IV-V, also wieder eine Kadenzformel; ihr offener Halbschluß auf der V. Stufe wird durch die den Abschnitten gemeinsame Kadenzformel I-V-I geschlossen.

Der erste Abschnitt des zweiten Teils greift diese gemeinsame Kadenzformel I-V-I des ersten Teils auf und stellt ihr eine VII. Stufe voran. Diese Eröffnung ist ungewöhnlich; denn meistens steht am Anfang eines Abschnitts die I., sonst die IV. oder V. Stufe.³⁴ Die ungewöhnliche Eröffnung des ersten Abschnitts des zweiten Teils ist übergeordnet begründet, und zwar doppelt: erstens ist dem zweiten Teil der Einsatz auf der Harmonie C-Dur als IV. Stufe der Grundstufe zgedacht; zweitens läßt der thematische Stabreim die V. Stufe a-moll der Bezugsstufe, für die hier ihre VII. Stufe C-Dur steht, nicht zu. Der zweite Abschnitt wiederholt den ersten Abschnitt, läßt aber variativ die I. Stufe, die auf die VII. folgt, durch die erniedrigte VI. Stufe vertreten.

Vor der nächsten schlußkräftigen Kadenz stehen zwei formale Abschnitte, die harmonisch auf diese Kadenz bezogen sind. Der erste dieser Abschnitte steigt nach einem Quintfall I-IV stufenweise über V nach VI an und geht dann diesen Weg zurück, aber so, daß er jede Stufe abwärts in zwei Quintfälle, nämlich II-V und I-IV, unterteilt und dann mit einem Quintanstieg nach I halbschlüssig endet; er vollzieht also eine modifizierte Pendelbewegung. Der zweite dieser Abschnitte greift die vorhergehende I. Stufe auf, fällt erneut eine Quint zur IV. und endet dann ebenfalls halbschlüssig mit einem Quintanstieg zurück zur I. Stufe; er pendelt sozusagen mit minimalem Ausschlag nach. Die IV. Stufe wird im konsonanten Satz dieses Abschnitts von der VI. unterbrochen, auf die in der Bearbeitung vor der Rückkehr zur IV. Stufe auch noch die I. folgt. Diese Unterbrechung der IV. Stufe hängt damit zusammen, daß das Subjekt im Satzfundament steht; sie hat also einen kontrapunktischen Anlaß und ist deshalb in der Über-

³⁴ Und zwar können beginnen die Abschnitte, die die I. Stufe zum Ziel haben, mit deren I., IV. und V. Stufe; die Abschnitte, die die IV. Stufe zum Ziel haben, mit deren I. und IV. Stufe; die Abschnitte, die die V. Stufe zum Ziel haben, mit deren I. und V. Stufe. Auf diese Weise werden die möglichen Eröffnungen der Abschnitte über die drei möglichen Bezugsstufen hinaus ausgeweitet auf die Unterquint der Unterquint und die Oberquint der Oberquint. Dagegen übergehen die Eröffnungen der Abschnitte, die die IV. Stufe zum Ziel haben, deren V. Stufe, der Abschnitte, die die V. Stufe zum Ziel haben, deren IV. Stufe. Die Abschnitte, die nicht die Grundstufe zum Ziel haben, werden also auch nicht mit der Grundstufe eröffnet.

sicht der Stufenfolgen nicht vermerkt. Nach dieser Vorbereitung folgt die Kadenzformel I-IV-V-I. Sie wird sogleich wiederholt und beschließt mit einem dritten Eintritt, dem die IV. Stufe vorangestellt ist, den Teil.

Die Abschnitte des dritten Teils bestehen ausschließlich aus einer geringfügig variierten Kadenzformel. Die Grundlage ist, wie im ersten Teil, I-V-I. Im dritten Abschnitt wird eine V., im fünften Abschnitt eine IV. Stufe vorangestellt, im vierten Abschnitt die an erster Stelle stehende I. Stufe getilgt. Hier zeigt sich, daß die *cadenza fuggita* in T. 62 volle formale Gültigkeit besitzt.

Die harmonische Basis ist weitgehend von Kadenzformeln bestimmt. Das ist der Grund, daß die Kadenzstufe eines jeden Abschnitts die Bezugsstufe für seine Harmoniefolge insgesamt ist. Diese Beziehung der Harmoniefolgen auf die wechselnden Kadenzstufen der Abschnitte ist keine Modulation; denn die Skala wird nicht verändert. Aber doch bestehen verschiedene harmonische Bezugspunkte, eben außer der Grundstufe die Unterquint und die Oberquint. Damit ist die ausschließliche Beziehung auf die eine Finalis gelöst und der erste Schritt auf dem Weg zur Modulation getan. Dieser Schritt erfolgt im Zusammenhang mit der Ordnung der Kadenz- und Bezugsstufen nach Quintverwandtschaften. Der Zusammenhang ist konsequent; denn das eine wie das andere Ziel, funktionales Dur-Moll-System und Modulation, gehören zusammen.

Die drei Kadenzstufen, die die drei harmonischen Bezugspunkte bilden, sind im Hinblick auf die Gliederung des Stücks klar geordnet. Im ersten Teil umrahmt die I. Stufe der beiden äußeren Abschnitte die IV. Stufe der drei inneren Abschnitte. Diese Folge I-IV-I, die den ganzen ersten Teil ausmacht, kehrt in den drei letzten Abschnitten sowohl des zweiten wie des dritten Teils wieder. In jedem dieser beiden Teile gehen zwei Abschnitte der V. Stufe voran. Sie sind im dritten Teil von einem Abschnitt der IV. Stufe unterbrochen. Doch folgt dieser Einschub zwischen die beiden Abschnitte der V. Stufe aus dem ersten Kombinationsmodell der beiden Subjekte der Doppelfuge.

Der erste Einsatz eines jeden der beiden Subjekte steht auf *d*, nämlich der erste Einsatz des ersten Subjekts im ersten Abschnitt, der erste Einsatz des zweiten Subjekts im zweiten Abschnitt. Soll mit dem ersten Einsatz des zweiten Subjekts ein Einsatz des ersten Subjekts kombiniert werden, kommt dafür nach dem Modell nur ein Einsatz auf *c* in Frage. Da weiter die Einsatzstufe des ersten Subjekts die Kadenzstufe bestimmt, ist mit dem Einsatz des zweiten Subjekts auf *d*, wenn damit ein Einsatz des ersten Subjekts kombiniert wird, die IV. Stufe *C* als Kadenzstufe des Abschnitts gegeben. Diese Unterbrechung der V. Stufe ist also eine Folge der kontrapunktischen Konstruktion und kann deshalb unter dem Gesichtspunkt der harmonischen Disposition außer Betracht bleiben.

Der zweite und der dritte Teil haben so die gemeinsame Disposition V-V-I-IV-I. Für den ersten Teil kommt diese Disposition nicht in Frage. Denn das Stück und der erste Teil können nicht mit zwei Abschnitten beginnen, deren Ziel die V. Stufe ist. Deshalb werden diese beiden Bezugsstufen des Beginns gestrichen und zum formalen Ausgleich im Anschluß an den vorhandenen Abschnitt, dessen Ziel die IV. Stufe ist, zwei Abschnitte mit

dem gleichen Ziel eingefügt: I-IV+IV+IV-I. Somit lautet der harmonische Plan der drei Teile des Stücks:

I - IV - I
V - I - IV - I
V - I - IV - I

Kriterium sind die Positionen der IV. und der V. Stufe. Demnach ist dieser harmonische Plan, einem Werktitel Helmut Lachenmanns folgend, eine dreifache *Kontrakadenz*.

IV

Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli* ist ein exceptionelles Stück, ein Stück an der Grenze. Wird es als musiktheoretischer Text gelesen, ist es zunächst ein Kompendium der *seconda pratica*. Es expliziert deren kompositorische Möglichkeiten und Verfahren in einem Umfang und einer Konsistenz, die bei der Beschränkung auf Artusis Beispiele verborgen bleiben. Denn einmal abgesehen davon, daß diese Beispiele vereinzelte Abschnitte sind, die das Ganze und seinen Zusammenhang nicht erkennen lassen, hat Artusi eine kategoriale Auswahl getroffen. Zitiert werden nur solche Stellen, die im ersten und zweiten Teil den Ersatz einer Konsonanz durch eine Dissonanz, im dritten Teil die steigende Einführung der kleinen Sept in einer Kadenz belegen; übergangen sind dagegen alle die Stellen, die im ersten und zweiten Teil die begrenzte Auflösung der zeitlichen Koordination des Satzverbunds, im dritten Teil Einsätze der Subjekte, zumal des zweiten, auf dissonanten Tönen belegen. Vermutlich wählte Artusi seine Beispiele aus der ersten Gruppe, weil sich daran seine Polemik schlagkräftig formulieren ließ.

Die neuen kompositorischen Möglichkeiten und Verfahren sind indessen nicht, wie Monteverdi vorgibt, reine Praxis; sie haben vielmehr eine theoretische Grundlage, ein Prinzip, sie sind neu. Auch über diese neue Grundlage, dieses neue Prinzip gibt das Stück Auskunft. Wenn bei der Bearbeitung eines durchaus konsonanten Satzes Note gegen Note ein Akkordton durch einen dissonanten Ton ersetzt wird, ist dadurch der durchaus konsonante Satz Note gegen Note, wenn auch nur in einem einzigen Punkt, als Realität aufgehoben. Das ist sogar dann der Fall, wenn der ursprüngliche Akkordton durch einen konsonanten Ton ersetzt wird. Obwohl aber der durchaus konsonante Satz Note gegen Note als Realität aufgehoben ist, behält er als Bezugsrahmen Gültigkeit. Der aktuelle Satz ist nur in Beziehung auf diesen Rahmen verständlich. Diese Differenz zwischen dem aktuellen Satz und seinem Bezugsrahmen wächst, wenn von der Möglichkeit der Verschiebung von Zeitorten Gebrauch gemacht wird. Die Differenz bekommt eine neue Qualität unter den Bedingungen der genuin imitatorischen Satzkonzeption, der allgemeinen Arbeit mit thematischen Subjekten. Denn hier ist es nicht mehr möglich, den Bezugsrahmen für den aktuellen Satz konkret zu formulieren; hier besteht dieser Bezugsrahmen nur mehr in der Vorstellung. Dennoch ist auch hier der aktuelle Satz nur in Beziehung auf den Bezugsrahmen verständlich.

Die Trennung des notierten und erklingenden aktuellen Satzes und seines nicht notierten und nicht erklingenden Bezugsrahmens, ohne den dieser aktuelle Satz unverständlich bleibt, ist das neue Prinzip. Es ist die Trennung des bis dahin einheitlichen Tonsatzes in zwei Schichten, in die Schicht des melodischen Vordergrunds und des harmonischen Hintergrunds, in die harmonische Grundlage und ihre melodische Darstellung. Vordem bestand der Zusammenhang des Satzes in der kontrapunktischen Koordination seiner Stimmen untereinander. Jetzt kann diese kontrapunktische Koordination der Stimmen in einem definierten Umfang gelöst werden. Ist die Koordination der Stimmen untereinander gelöst, besteht der Zusammenhang des Satzes in der Beziehung jeder einzelnen Stimme für sich auf den allen Stimmen gemeinsamen Bezugsrahmen des harmonischen Hintergrunds. Die Rechtfertigung des Tonsatzes geht also von der Beziehung der Stimmen untereinander zur Beziehung der Stimmen auf den harmonischen Hintergrund über. Das neue Prinzip verleiht der Führung der einzelnen Stimmen des aktuellen Satzes eine neue Beweglichkeit, die zu neuen Zusammenklängen führt und damit zu neuen Affekten; es ermöglicht, wie Ottuso sagt (II, S. 14), eine neue Führung der Stimmen, voll des neuen Affekts, um damit nachzuahmen die Natur des Verses (nämlich seine formalen Qualitäten) und richtig darzustellen den wahren Sinn des Dichters (nämlich den Inhalt, die Bedeutung des Texts).

Das neue Prinzip der Zweischichtigkeit des musikalischen Satzes legt die Versuchung nahe, das Schlagwort *seconda pratica* nicht so sehr als zweites kompositorisches Verfahren zu verstehen, sondern als Ausarbeitung einer zweiten Schicht des Satzes. Der Bezugsrahmen, die erste Schicht des Satzes, ist als *harmonia propria*, als *concerto* bestimmt, auch wo er nur in der Vorstellung existiert. Diese *harmonia propria* war für Artusi die Substanz des Satzes; in diesen durchaus konsonanten Satz Note gegen Note traten die Dissonanzen nur als Akzidenz ein. Die *harmonia propria* war für Artusi das Einzige und alles. Nun ist sie nur ein Erstes, eine erste Ausarbeitung, eine *prima pratica*, die zwar immer noch für sich allein Bestand hat, aber ebensowohl durch ein Zweites, eine zweite Ausarbeitung, eine *seconda pratica*, aufgehoben und in den Hintergrund verwiesen werden kann. Die *seconda pratica* stellt sich nicht als neue Möglichkeit, als *nova pratica*, neben die *prima pratica*. Die *seconda pratica* baut auf der *prima pratica* auf, nimmt sie zur Grundlage ihrer eigenen Existenz und führt sie weiter, ist also auf sie angewiesen. Zugleich schließt die Ausarbeitung einer zweiten Schicht des Satzes die Relativierung der ersten Schicht des Satzes in sich, die bis dahin das Einzige und Allgemeingültige war.

Diese Ausarbeitung einer zweiten Schicht des Satzes war nicht in derselben Weise lehrbar wie die Ausarbeitung seiner ersten Schicht. Denn der Ersatz von Tonorten und die Verschiebung von Zeitorten, der Rekurs auf die thematische Entsprechung waren Verfahren, die zwar nicht beliebig waren, aber auch keinen bestimmten Anweisungen unterlagen. Die Ausarbeitung einer zweiten Schicht des Satzes auf der Grundlage seiner ersten Schicht war eine Eröffnung von Möglichkeiten. Von diesen Möglichkeiten konnte so oder so Gebrauch gemacht werden. Deshalb konnte es »andere zweite Sachen« geben. Die *seconda pratica* bot in einer prinzipiell anderen

Weise als zuvor der Individualität des Komponisten Raum zur Entfaltung. In der Ausarbeitung der zweiten Schicht des Satzes konnte er seinen individuellen Gesichtspunkt, seine spezielle Perspektive auf das Problem der Beziehung von Konsonanzen und Dissonanzen zur Geltung bringen.

Seconda pratica bedeutet also nicht, daß es nun zwei lehrbare Arten zu setzen gegeben hätte, sondern daß auf der Grundlage der ersten Schicht, deren Eindimensionalität sie für die Lehre prädestinierte, eine zweite Schicht ausgearbeitet wurde. Diese zweite Schicht war eine melodische Darstellung der harmonischen Grundlage; sie war ein Darstellungsmodus der ersten Schicht. Welcher Darstellungsmodus gewählt, wie das Verhältnis der zweiten zur ersten Schicht angelegt und die Zweidimensionalität bestimmt wurde, war der individuellen Entscheidung anheimgegeben. Monteverdi hat nicht eine Dualität von Stilen im Sinne bestimmter Setzweisen begründet, sondern die Dualität der Ausarbeitung. Darin lag für ihn die Schwierigkeit, sein Buch zu schreiben. Denn wo war die musiktheoretische Tradition, die nicht verbindliche Regeln gegeben, sondern ein Feld offener Möglichkeiten beschrieben hätte?

Vielleicht hatte Monteverdi aber auch noch einen anderen Grund, sein Buch zwar anzukündigen und auf dieser Ankündigung zu beharren, es aber niemals wirklich zu schreiben. Die Trennung des musikalischen Satzes in zwei Schichten war die einschneidendste Veränderung seiner Verfassung seit der Rationalisierung der Mehrstimmigkeit. Sie war eine Revolution. Die Beschreibung des Verhältnisses der ersten zur zweiten Schicht als *oratio propria* und *oratio figurata*, als gewöhnliche und geschmückte Rede, oder als Regel und Ausnahme war der Versuch, die Revolution, nachdem nichts mehr daran zu ändern war, in vertraute Denksysteme, ins Schema der Rhetorik oder der scholastischen Logik, zurückzuholen und das Individuum zu vergesellschaften.

Artusi hat die revolutionäre Sprengkraft, die in der *seconda pratica* lag, erkannt. Er sah, daß die *seconda pratica* eine neue Verfassung der Musik setzte und rief als Verfassungsgericht Zarlino an. Aber die *seconda pratica* hatte dieses Verfassungsgericht abgesetzt. Artusi wählte sich mit Grund Monteverdi zum Ziel und keinen anderen. Denn Monteverdi war der Revolutionär, Monteverdi hatte den musikalischen Satz in zwei Schichten getrennt. Artusi hat diesen entscheidenden Punkt nicht benannt. Denn es war nicht seine Aufgabe, das Programm der Revolution zu verkünden, wenn nicht Monteverdi selbst es tat. Er brandmarkte den Verfassungsbruch auf der Grundlage der alten Verfassung und nach ihren Artikeln. Das hat auch seine Auswahl der Beispiele bestimmt. Aber er drängte Monteverdi dazu, sich zu seinem Verfassungsbruch zu bekennen. Monteverdi ist auf dieses Drängen nicht eingegangen. Er entzog sich mit gutem Grund.

Um diese Seite der Kontroverse zwischen Artusi und Monteverdi zu beleuchten, erinnere ich an den Kardinal Pompeo Arigoni, den Widmungsträger von Artusis erstem Buch. Ihm wird, wie berichtet, nachgesagt, daß er die Irrtümer der Welt besiege und bezwinde, daß er sein hohes Amt erhalten habe, damit die Welt von ihrem Irrtum sich bessere. Pompeo Arigoni, 1552 in Rom geboren, war als Jurist und Verwaltungsmann in der Kurie tätig und ist 1589, unter Sixtus V., als Auditor der Rota, als Richter am

höchsten kirchlichen Gerichtshof, bezeugt. Es sei erlaubt, hier die Charakteristik Rankes einzufügen: »Unter den Mitgliedern des höchsten Gerichtshofes, den Auditori di Rota, taten sich damals besonders zwei hervor, zwar von entgegengesetztem Charakter: Mantica, der nur zwischen Büchern und Akten lebte, durch seine juridischen Werke dem Forum und der Schule diene und sich kurz, ohne viele Umstände, auszudrücken pflegte, und Arigone, der seine Zeit nicht so sehr den Büchern als der Welt, dem Hofe und den Geschäften widmete, Urteil und Geschmeidigkeit zeigte: aber beide gleich bemüht, sich den Ruf der Unbescholtenheit und Religiosität zu erhalten.«³⁵

Auf Sixtus V., der im August 1590 starb, folgten drei Päpste, von denen jeder nur kurze Zeit regierte. Daraufhin wurde Anfang 1592 Ippolito Aldobrandini, Jahrgang 1536, gewählt, der sich Clemens nannte und der VIII. seines Namens war. Dieser Papst griff in die Politik der damaligen Welt ein; er erteilte Heinrich IV. von Frankreich im Dezember 1595 die Absolution. Das machte sich alsbald bezahlt. Denn die Hilfszusage des französischen Königs an Clemens VIII. beraubte Cesare d'Este, den illegitimen Erben des am 27. Oktober 1597 verstorbenen Herzogs Alfonso II., aller Verbündeten und erlaubte es dem Papst, ohne großen Aufwand seine Ansprüche auf Ferrara und Comacchio durchzusetzen und diesen Teil des Herzogtums dem Kirchenstaat einzuverleiben.³⁶ Clemens VIII. reiste in seinen eingezogenen Besitz und besuchte vom 8. Mai bis 26. November 1598 Ferrara. Hier machte ihm Anfang Juni auch der Herzog Vinzenzo I. Gonzaga von Mantua seine Aufwartung. Er erschien mit einem Gefolge von 1200 Personen. Ob Monteverdi sich unter ihnen befand?

Auf dieser Reise des Papstes gehörte Arigoni zur engsten Begleitung. Er war am 5. Juni 1596 zum Kardinal erhoben worden und ist Anfang 1598 als Mitglied der wichtigsten der neun allgemeinkirchlichen Kongregationen bezeugt; der Papst leitete diese Kongregation persönlich. Pompeo Arigoni war Mitglied des Heiligen Offiziums, der *Congregatio Romanae et universalis inquisitionis*.

Diese Tatsache läßt Artusis Kontroverse mit Monteverdi in einem neuen Licht erscheinen. Artusi hat seine *Unvollkommenheiten der modernen Musik* dem Kardinal, als dieser sich zusammen mit Clemens VIII. in Ferrara aufhielt, versprochen. Wahrscheinlich geschah das weniger aus eigenem Antrieb, eher als Antwort auf einen Auftrag des Kardinals. Artusi lebte in Bologna, einer Stadt, die seit Beginn des 16. Jahrhunderts zum Kirchenstaat gehörte; er war Geistlicher, Musiktheoretiker und Komponist zugleich. Arigoni hat Artusi den Auftrag erteilt, weil er bei ihm Zuverlässigkeit in kirchlichen und Kompetenz in musikalischen Dingen vereint fand; deshalb bediente er sich seiner. Als Artusi den Auftrag zwei Jahre später erfüllt hatte, erschien das Buch mit dem Wappen des Kardinals auf dem Titelblatt.

³⁵ Zu Pompeo Arigoni vgl. bei Ludwig Freiherr von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* 10, Freiburg i. Br. 1926, 11 u. 12, ebda. 1927, vor allem die in den Registern nachgewiesenen Stellen; außerdem Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon* 1, Leipzig 1750, Sp. 532. Das Zitat bei Leopold von Ranke, *Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten* (wegen der Vielzahl der Ausgaben, hier der Nachweis des Kapitels: IV. Buch, »Die Kurie«, 6. Absatz).

³⁶ Dazu Pastor 11, S. 587-603, auch Ranke, VI. Buch, »Ferrara unter Alfonso II.« und »Eroberung von Ferrara«.

Das ist der Hinweis auf den Auftraggeber, der dann folgerichtig auch der Widmungsträger war; das ist der Hinweis auf das kuriale Interesse. Artusis Schrift von 1600 ist die informelle, aber unmißverständliche Aufforderung an Monteverdi, den Irrtum seines neuen Kompositionsverfahrens aufzugeben; sie ist die Aufforderung zum Widerruf, ja die Androhung eines Inquisitionsprozesses.

Monteverdi verhielt sich klug. Er schieg und vermied eine Festlegung, eine Kodifikation. Denn auf der Grundlage seiner Kompositionen konnte ein Prozeß nicht angestrengt werden. Das ist der Grund, warum Artusi so sehr darauf drängte, eine in Worten formulierte schriftliche Äußerung Monteverdis zu erhalten, warum er so gereizt auf Monteverdis Zurückhaltung reagierte. Er hoffte, aus einer schriftlich formulierten Äußerung den Widerspruch zu Zarlino beweisen zu können. Der Anklagepunkt wäre allerdings nicht das neue Kompositionsverfahren an sich gewesen, sondern der Angriff auf die kirchlich kanonisierte scholastische Philosophie, die es bedeutete.

Monteverdi wurde nach Benedetto Pallavicinos Tod am 26. November 1601 dessen Nachfolger als Kapellmeister am Mantuaner Hof. Diese Position gab ihm den Rückhalt, wieder an die Öffentlichkeit zu treten und 1603 sein viertes Buch der Madrigale zu veröffentlichen. Er widmete es den *Signori Accademici Intrepidi di Ferrara*. Die Dedikation ruft die Erinnerung an die Zeiten wach, als die Stadt noch selbständig war. Monteverdi hätte in den vergangenen Jahren dem Herzog Alfonso gern einige seiner handschriftlichen Madrigale überreicht, konnte das aber wegen dessen Todes nicht tun. Nun aber sei dieser Stadt ein Fürst und Haupt auferstanden in einer vornehmen Schar von Rittern, versammelt in einer zahlreichen Akademie. Er versichert sie seiner dankbaren Ergebenheit, wolle auch seinerseits die Stadt, der er sehr zugeneigt sei, nicht im Stich lassen. Deshalb widme er ihnen den Druck eben der Madrigale, die Alfonso handschriftlich zgedacht gewesen seien, und füge andere, neue hinzu.

Diese Dedikation konnte den Mitgliedern der 1600 gegründeten Akademie der Unerschrockenen schmeicheln; gegenüber Clemens VIII. war sie reichlich dreist. Denn schließlich war es Alfonso II., sein Vasall, gewesen, der ihm, dem Lehensherrn, dadurch Schwierigkeiten bereitete, daß er den illegitimen Cesare als Erben eingesetzt hatte. Und bestimmt betrachtete Clemens VIII. sich selbst als Fürsten und Haupt von Ferrara und nicht die Herren der Akademie, die von Monteverdi als Nachfolger des verstorbenen Herzogs hingestellt wurden. Diese Dedikation tat Monteverdis Meinung über diesen Papst und die Annexion Ferraras mit einer Unerschrockenheit kund, die dem Namen der Widmungsträgerin alle Ehre machte; sie war allerdings auch mit soviel stilistischer Vorsicht abgefaßt, daß Monteverdi dafür nicht belangt werden konnte.

Artusis zweites Buch ist kaum die Antwort auf diese Dedikation. Denn die Dedikation von Monteverdis viertem Buch der Madrigale ist am 1. März, die Dedikation von Artusis zweitem Buch noch im selben Monat am 25. März 1603 unterzeichnet. Diese Zeitspanne ist für die Abfassung des Texts und seinen Druck doch wohl zu kurz, selbst wenn die zweite Einheit, die *Considerationi musicali*, die ja übrigens auch auf Monteverdi Bezug neh-

men, schon fertiggestellt gewesen sein sollten. Eher war es die Ernennung Monteverdis zum Kapellmeister. Denn Artusis erstes Buch von 1600 sollte Monteverdis Arbeitsmöglichkeiten einschränken; nun war er zu einer Leitungsfunktion aufgestiegen. Der wichtigste Anlaß für Artusis zweites Buch lag vermutlich darin, daß Monteverdi das Schlagwort *seconda pratica* geprägt hatte. Artusi wollte ihm diese Waffe der Verteidigung aus der Hand schlagen, noch ehe Monteverdi sie öffentlich gebraucht hatte.

Monteverdis viertes Buch der Madrigale enthält nur eines der von Artusi erwähnten Stücke, und zwar das, aus dem zwei Beispiele bloß zitiert sind, ohne daß sie im einzelnen diskutiert würden. Die wirklich zensierten Stücke dagegen hielt Monteverdi zurück, bis Clemens VIII. am 3. März 1605 gestorben war. Als er die Dedikation des fünften Buchs seiner Madrigale am 30. Juli des Jahres unterzeichnete, regierte allerdings schon der übernächste Papst. Denn Leo XI., am 1. April gewählt, starb am 27. desselben Monats. Auf ihn folgte am 16. Mai als Paul V. Camillo Borghese. Er war, wie Arigoni, 1552 in Rom geboren, in derselben Promotion vom 5. Juni 1596 wie dieser zum Kardinal erhoben worden und wie dieser Mitglied des Heiligen Offiziums. Angesichts dieser gemeinsamen Karriere ist es folgerichtig, daß Arigoni unter Paul V. seine Stellung behielt; er war damals übrigens nicht nur Mitglied der Inquisition, sondern unter anderem auch der Indexkongregation, ja in den ersten Jahren des Pontifikats Berater des Papstes. Im Frühjahr 1607 wurde Arigoni Erzbischof von Benevent, blieb aber der Kurie bis zu seinem Tod am 4. April 1616 zumindest als Mitglied der Kardinalskongregation, nämlich Baukommission für St. Peter verbunden.

Die Usurpation des Schlagworts *seconda pratica* durch Artusi nötigte Monteverdi, sein Schweigen zu brechen. Nach dem Tod Clemens' VIII. glaubte er, es wagen zu können, die Sache in die Öffentlichkeit zu bringen, beobachtete dabei aber immer noch große Zurückhaltung. Er legte die von Artusi zensierten Madrigale vor. Die Publikation dieser Beweisstücke begleitete er mit einer Erläuterung; sie war knapp, allgemein, diplomatisch und konziliant. Monteverdi minimierte den Gegensatz nach Kräften und bekannte sich zur *harmonia propria* als der unverbrüchlichen Wahrheit, die auch sein Kompositionsverfahren zur Grundlage habe. Er verschaffte sich für die Zukunft Luft, indem er eine umfassende Verteidigung ankündigte, die er jedoch nie wirklich vorlegte. Giulio Cesare versuchte dann, die Diskussion auf ein unverfänglicheres, durch Plato autorisiertes Thema zu verschieben und beteuerte, daß es seinem Bruder nicht um die Theorie und so Großartiges wie *Institutioni*, also nicht um Gesetze und Regeln, nicht um eine neue Verfassung gehe, sondern nur um einen anderen Gebrauch in der Praxis.

Die Angelegenheit kam damit jedoch nicht zur Ruhe. Denn nun erhob der Pseudonymus Braccini oder Braccino da Todi seine Stimme; er äußerte sich auf Monteverdis Brief an die Leser, der dem fünften Buch der Madrigale beigelegt war, ein erstes Mal, auf die Erklärung dieses Briefs, die Monteverdis Bruder den *Scherzi musicali* beigegeben hatte, ein zweites Mal. Weder mit Schweigen noch mit Reden war der Sache beizukommen. So entschloß sich Monteverdi, eine Entscheidung der höchsten Stelle herbeizuführen; er widmete Messe und Vesper am 1. September 1610 Papst Paul V.

Monteverdi hatte damals die Aufführung und den Druck seiner Oper *L'Orfeo*, die Aufführung seiner Oper *L'Arianna* im Rücken. Er konnte auch in Anschlag bringen, daß Arigoni nun von Rom entfernt in Benevent residierte. Doch das reichte nicht hin, daß er sich eine Chance hätte ausrechnen können. Was die Situation zu seinen Gunsten verändert hatte, war die Erhebung von Ferdinando Gonzaga, dem zweiten Sohn des regierenden Herzogs Vincenzo I. von Mantua, zum Kardinal; sie hatte am 10. Dezember 1607 stattgefunden.³⁷ Nun war der Papst auch der Seite Monteverdis verpflichtet.

Allerdings ist »die bedächtige Umsicht, mit der Paul V. in allen Angelegenheiten vorzugehen liebte«, bekannt. So hatte er kurz zuvor in einer Sache von vordringlicher Wichtigkeit gezeigt, wie er sich verhielt, wenn er sich zwei Seiten verpflichtet fühlte. In dem sogenannten Gnadenstreit zwischen Dominikanern und Jesuiten befand er, daß eine Definition von Glaubenssätzen im Augenblick nicht erforderlich sei und die Sache hinausgeschoben werden könne, damit die Zeit das Ihrige tue. Ebenso umging er im Falle Monteverdis eine Entscheidung. Mit Rücksicht auf Ferdinando Gonzaga nahm er die Widmung zwar an. Aber auf der anderen Seite vermied er es, Clemens VIII., Arigoni und Artusi zu desavouieren. Deshalb versagte er sich dem konkreten Ziel, das Claudio Monteverdis Widmung, mit einem doppelten Wortspiel zuerst des Familien-, dann des Taufnamens, nennt: »*quo suprema impertita benedictione mons exiguus ingenij mei magis, ac magis virescat in dies, & claudantur ora in Claudium loquentium iniqua*«, daß durch die Erteilung des allerhöchsten Segens der niedere Berg seiner Begabung von Tag zu Tag mehr grüne und die Mäuler derer, die gegen ihn unrecht redeten, verschlossen werden. Die Audienz beim Papst wurde nicht gewährt, der Segen nicht erteilt. Monteverdis Versuch, die Protektion des Lehramts zu erhalten, war fehlgeschlagen. Die Sache blieb in der Schwebelage; sie war stillgestellt, konnte aber jederzeit wieder aufbrechen.

Unter diesen Umständen mußte es Monteverdi willkommen sein, daß er 1613 als Kapellmeister an San Marco nach Venedig berufen wurde, nicht nur wegen des Gehalts, der Arbeitsmöglichkeiten und der Anerkennung, die er dort für seine Arbeit erhalten konnte. Es war nur wenige Jahre her, daß die Republik es gewagt hatte, dem Papst zu trotzen, und relativ unbeschädigt aus dem Konflikt hervorgegangen war. Die Republik gewährte ihren Untertanen Schutz gegenüber Rom und hat Monteverdi, nach dem politischen Bekenntnis der Dedikation des vierten Buchs seiner Madrigale, gewiß gern in ihre Dienste genommen.

Doch könnte es sein, daß in späteren Jahren der Konflikt noch einmal aufzubrechen drohte. Einen Hinweis gibt der Brief Monteverdis vom 22. Oktober 1633, der mit großer Wahrscheinlichkeit an Giovanni Battista Doni gerichtet ist. Doni genoß das Patronat des Kardinalnepoten Urbans VIII. Francesco Barberini und war seit 1629 Sekretär des Kardinalskollegiums. Er hatte mit Monteverdi Verbindung aufgenommen durch Vermittlung des Generalvikars von San Marco und des Bischofs von Padua, der

³⁷ Zu Ferdinando Gonzaga als Kardinal sh. Pastor (Anm. 35) 12, S. 233 (dort auch das folgende Zitat) und 238, ferner S. 190 f. und 297 f.

vorher ebenfalls an San Marco tätig gewesen war. Diese beiden venezianischen Geistlichen hätten es für angezeigt gehalten, Monteverdi Schutz zu verschaffen, und dafür die Verbindung zu Doni hergestellt, weil er an musikalischen Fragen interessiert war und Zugang zu den Kardinälen hatte. Die zeitliche Nähe zum 22. Juni 1633, an dem Galileo Galilei nach der Verurteilung durch die Inquisition abgeschworen hatte, stimmt nachdenklich. Vielleicht wurden damals neue Kompositionsverfahren auf einer Ebene mit neuen Weltsystemen verhandelt und verdächtigt.

Begreiflicherweise war Monteverdi über Donis Brief, das darin enthaltene Lob und die Annahme als untertänigster Diener Donis erfreut. Die Frage Donis nach Monteverdis Buch wäre indessen gar nicht so sehr aus musikalischem, sondern aus kirchlichem Interesse erfolgt, als vorbeugende Prüfung, was es denn mit dieser *seconda pratica* auf sich habe. Sollte diese Vermutung zutreffen, wäre die merkwürdige Äußerung Monteverdis verständlich, daß er sich schließlich damit zufrieden geben wolle, eher wenig für die neue als viel für die übliche Schreibart gelobt zu werden, eine Äußerung, für deren Kühnheit er - auch das ist merkwürdig - um Verzeihung bittet. Und Monteverdis Behauptung, Artusi habe sich auf die Erklärung seines Bruders hin beruhigt und den Streit nicht weiter getrieben, sondern die Feder zu seinem Lob gewandt und angefangen, ihn zu lieben und zu schätzen, wäre Teil der Verteidigung. Sie beruhte gar nicht auf Tatsachen, sondern diente dem Zweck, die Angelegenheit so darzustellen, als sei sie noch zu Lebzeiten Artusis bereinigt worden und somit abgeschlossen. Die Behauptung war ungefährlich; denn die Chance war gering, daß sie 20 Jahre nach Artusis Tod widerlegt werden konnte. Das Ergebnis der Prüfung, die Doni Monteverdis musiktheoretischen Bemühungen angeeignet ließ, ist vernichtend, verhinderte aber endgültig ein Wiederaufleben der Affäre; es ist in Donis Brief an Marin Mersenne vom 7. August 1638 überliefert und lautet: »*curieusesitez*« - Kuriositäten.³⁸

Die Trennung des musikalischen Satzes in die zwei Schichten des harmonischen Hintergrunds und des melodischen Vordergrunds, seine perspektivische Tiefenstaffelung schuf die Grundlage für die Kompositionsgeschichte der nächsten 300 Jahre und mehr. Sie ist die Voraussetzung für Bachs Tonsatz, für das obligate Accompagnement der Wiener Klassik, für Wagners *Tristan*-Vorspiel, das als ein einziger großer Durchgang verstanden werden kann. Die freie Atonalität hat das Ende dieser Zweidimensionalität des musikalischen Satzes eingeleitet; die serielle Musik hat es besiegt, jedoch vielfältige Versuche unternommen, trotzdem nicht in die Verarmung der Eindimensionalität zu verfallen. Aber noch ein Stück wie Ligetis *Atmosphères*, das kompositorisch den Vordergrund im Hintergrund aufgehen läßt, ist undenkbar ohne die Trennung des musikalischen Satzes in zwei Schichten. Monteverdis *seconda pratica* ist kein leeres Schlagwort; sie ist ein satztechnisches Programm von historischer Tragweite.

³⁸ Zitiert nach Cornélias de Waard, *Correspondance du P. Marin Mersenne religieux minime*, Paris 1945-1977, Bd. 8, S. 18, bei James H. Moore in seiner Besprechung von Denis Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi*, Cambridge 1980, in: *Journal of the American Musicological Society* 35, 1982, S. 554-565, hier 562 f.