
Title: Der Diskurs um den Sologesang vor 1600 : Theoretische und ideengeschichtliche Hintergründe

Author(s): Sabine Ehrmann-Herfort

Source: *Gesang zur Laute*, ed. by Nicole Schwindt; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2003, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 2), p. 43–58.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20022978>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Sabine Ehrmann-Herfort

Der Diskurs um den Sologesang vor 1600 – Theoretische und ideengeschichtliche Hintergründe

In seinem Traktat *Il musico testore* stellt Zaccaria Tevo 1706 rückblickend fest, er habe keine Musiktheoretiker ausfindig machen können, die Regeln für die Komposition des Sologesangs vorgegeben hätten.¹ Der Sologesang, obwohl in der Praxis des Seicento weit verbreitet, wird von den Theoretikern dieser Zeit so gut wie nicht behandelt. Die ersten Opernversuche in der zweiten Hälfte des Cinquecento und im frühen Seicento wurden allerdings von einem Diskurs über die Potenziale des Sologesangs, insbesondere und vorrangig im Hinblick auf die dramatische Musik, flankiert, der durch einige häufig wiederkehrende Argumente gekennzeichnet ist. Im Folgenden werden die wichtigsten Plädoyers für die »compositione à voce sola« paraphrasiert und die musiktheoretischen und ideengeschichtlichen Hintergründe dieser mit einem Schlage so erfolgreichen Kompositionsart skizziert. Dabei zeigt sich, dass selbst Kontrapunktiker wie Gioseffo Zarlino dem Sologesang und der einstimmigen Gesangsart eine hohe Wertschätzung entgegenbringen.

Im Zuge der Rückbesinnung auf die Antike, die im Bereich der Musiktheorie im 16. Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht, richtet sich das Interesse humanistischer Gelehrter in Italien auf die Monodie, den solistischen Tragödiengesang, der den antiken Theateraufführungen jene vielfach berichteten wunderbaren Wirkungen verliehen haben soll. Die Monodie wird in dieser Zeit zum Leitbild der Dichter-Musiker, die sich mit ihren lautenbegleiteten Solovorträgen eigener Dichtung ihren antiken Vorbildern nahe fühlen. Der Erfolg ihrer Dichtkunst »more antiquo« wird vor allem der »dolcezza« und der »semplicità« ihrer Dichtungs- und Darbietungsart zugeschrieben, zwei ästhetischen Prinzipien, die bei den Autoren wie beim Publikum hoch im Kurs stehen, gegen die aber die kontrapunktische Musik jener Zeit zu verstoßen scheint. So formiert sich ein Musikverständnis, das im Sologesang zur Instrumentalbegleitung den einen, richtigen Weg sieht, auf dem die Musik ihre positiven Wirkungen entfalten kann. Auch hierin fühlte man sich durch Platon bestätigt, der in seinen Überlegungen zur Musik dem vorgetragenen Text den höchsten Stellenwert beimaß. Als einzig angemessenes, der Rede und dem

1 Zaccario Tevo, *Il musico testore*, Venedig 1706, S. 285: »Non hò ritrovato Scrittori Armonici, che habbino dato regole per la compositione à voce sola«.

Sprechen nahes musikalisches Medium der Textvermittlung wird der Sologesang gesehen. Insbesondere wird die kontrapunktische Musik als Mittel der Affektdarstellung für ungeeignet gehalten, ja als kontraproduktiv beschrieben. In diese Ablehnung des Kontrapunkts mischt sich ein nationales Ressentiment. Kontrapunktische Musik empfindet man in dieser Zeit in Italien vielfach als etwas Fremdes, aus dem Norden Importiertes, während im Sologesang auch die adäquate Möglichkeit zu musikalischer Eigenleistung gesehen wird.

»More antiquo«: Ursprung und Rezeption des Sologesangs

Im 16. Jahrhundert hat bei den Theoretikern die Suche nach neuen Impulsen aus der Rückbesinnung auf die Antike einen Höhepunkt erreicht. Das besondere Interesse gilt der verloren gegangenen Musik, die den Bühnenwerken der Antike ihren besonderen Reiz verliehen haben mag. Den Quellen zufolge hatte die Musik im Drama die Funktion, die Gefühle der Akteure eindringlich zu verdeutlichen, ihr eigenes Handeln und das dadurch bestimmte Geschehen für das Publikum innerlich nachvollziehbar und auf diese Weise kathartisch wirksam werden zu lassen. Die Hauptursache für die »sagenhaften« Wirkungen dieser Musik vermutete man im 16. Jahrhundert in einer typisierten musikalischen Darstellung subjektiver Empfindungen. Grundlegenden Affekten wie Liebe, Hass, Freude, Trauer, die man sich durchaus standardisiert vorstellte, glaubte man jeweils ein bestimmtes musikalisches Formenrepertoire zugeordnet, das wie eine »Empfindungssprache« die Affekte darstellen und im Rezipienten wirksam werden lassen konnte.

Schon die antiken Quellen konnotieren Affektdarstellung auf der Bühne mit Sologesang bzw. Monodie (μονωδία). In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. wird der Einzelgesang beim Tragödiendichter Euripides zum Medium der Darstellung und Vermittlung großer Gefühle und damit zum Bestandteil eines rhetorischen Bühnenrepertoires.² In den solistischen Partien der griechischen Tragödie treten insbesondere Hauptpersonen auf, die sich monodisch in unmittelbarem Bezug zum dramatischen Geschehen äußern. Dabei wird die Monodie in der Regel vom Aulos bzw. von der Leier oder Kithara begleitet. Diese Schauspieler-Monologe werden von Euripides mit Vorliebe zur Darstellung und Auslösung extremer Affekte genutzt, insbesondere von Freude oder Schmerz. Aristophanes parodiert diesen Tragödiengesang des Euripides. Ins Visier seiner Spottlust geraten dabei der Einsatz

2 Vgl. Sabine Ehrmann-Herfort, Art. »Monodie«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 5, Tübingen und Darmstadt 2001, Sp. 1449–1458.

besonderer darstellerischer Mittel, so die Verwendung rhetorischer Figuren zum Ausdruck der Textaffekte und ein metrischer Variationsreichtum. Mehr und mehr bevorzugt die so genannte »Neue Musik« solch virtuose Solopartien, wie sie Aristophanes als Manierismen bloßstellt.³ Platon tadelt diese Art von Musik, die ihre fest umrissenen kultischen Funktionen verloren hat und nunmehr dem ästhetischen Vergnügen dient.

An die antiken Affektkonzeptionen haben die Poetiken italienischer Humanisten angeknüpft, und sie haben in der typisierten Darstellung von Empfindungen ein bevorzugtes Experimentierfeld entdeckt.⁴ Auch in der musikalischen Praxis lässt man sich seit dem 15. Jahrhundert von Berichten über den antiken Sologesang inspirieren. Briefdokumente bezeugen, dass bereits Marsilio Ficino (1433–1499) – anknüpfend an antike Vorbilder und mythologische Bilder bewusst stilisierend – in seiner *Accademia platonica* Hymnen zur Begleitung der Lyra rezitiert hat. In seinem Landhaus in Careggi, wo er die Mitglieder seiner Akademie um sich versammelte, soll er »ritu Orphico«⁵ und »antiquo more«⁶ zur Lira da braccio gesungen haben. »Antiquo more« meint das Rezitieren zur Instrumentalbegleitung, das in den gebildeten Kreisen der Florentiner Humanisten praktiziert und zu einem Inbegriff dessen wird, was man sich unter musikalischem Vortrag in der Antike vorgestellt hat.

Von Dichter-Musikern des 15. Jahrhunderts ist ebenfalls überliefert, dass sie ihre eigene Dichtung als improvisierten Gesang zur Laute vorgetragen haben, so von dem Lautenvirtuosen und Sänger Pietrobono de Burzellis (1417–1497), der anlässlich des Hochzeitsbanketts von Francesco Sforza und Bianca Maria Visconti, gleichsam eine homerische Atmosphäre beschwörend, seinen

3 Vgl. Bernhard Zimmermann, »Dichtung und Musik. Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.«, in: *Lexis* 11 (1993), S. 23–35, insbes. S. 30ff.

4 Vgl. z.B. Alessandro Lionardi, »Dialoghi dell'invenzione poetica« (1554), in: *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*, hrsg. von Bernard Weinberg, Bd. 2, Bari 1970 (Scrittori d'Italia, 248), S. 260f.

5 Brief von Marsilio Ficino an Cosimo de' Medici vom 4.9.1462; abgedruckt in: *Supplementum Ficinianum. Marsilii Ficini florentini philosophi platonici opuscula inedita et dispersa*, hrsg. von Paul Oskar Kristeller, Bd. 2, Florenz 1937, Reprint Florenz 1973, S. 87. Auch im Jahr 1529 trägt ein Sänger des Ferrareser Hofes »al modo d'Orpheo« vor, vgl. Christofaro di Messisbugo, *Libro novo nel qual s'insegna a' far d'ogni sorte di uiuanda*, (Ferrara 1549), Venedig 1557, fol. 14^r: »Doppo la qual Viuanda uenne suori [sic!] Vno della frascata con una Lira cantando al modo d'Orpheo diuinamente, & poi seguitò la Sestadecima Viuanda«; vgl. Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber 1995 (Analecta musicologica, 29), S. VII.

6 »Orphei hymnos exposuit, miraque, ut ferunt, dulcedine ad lyram antiquo more cecinit«; zit. nach Arnaldo della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Florenz 1902, Reprint Turin 1960 und 1968, S. 789. Auch hier wird die »dulcedo« des Gesangs besonders erwähnt.

Gesang auf der *cetra* selbst begleitet hat. In wohlgeordneten Versen besang er so zu dem nicht näher spezifizierten Saiteninstrument die Liebesgeschichten einiger hoch zu lobender Zeitgenossen, wie Antonio Cornazano in seinen *Laudes Petri Boni Cythariste* berichtet.⁷

Die im 15. Jahrhundert lebendige, wenngleich auch nur schwer zu rekonstruierende Tradition des improvisierten Gesangs zu einem Saiteninstrument beruft sich in der Regel nicht nur auf die antike Musizierpraxis, sondern nimmt sich auch mythische Sänger wie Orpheus oder Apollo zum Vorbild. Auch die Sujets der zum Vortrag kommenden Dichtungen entstammen häufig der antiken Mythologie. So wird das Bild des Sängers, der sich selbst auf seinem Saiteninstrument begleitet, bisweilen sogar ins Bühnengeschehen integriert, wie in Alfonso dalla Violas *Pan-Hymnus*, der 1554 in Ferrara aufgeführt wurde. Hier übernimmt der Panspriester, dem Gott das Opfer darbringend, selbst auf der Lira die Begleitung.⁸

Der improvisierende Lautengesang ist auch aus praktischen Gründen bei den Dichter-Musikern beliebt. Sie haben ihn teilweise als eine einfache und wirksame Methode genutzt, unabhängig von einer Druckerei die eigene Dichtung »unter die Leute« zu bringen. Das macht beispielsweise Beatrice Sforzas Sekretär Vincenzo Calmeta deutlich, wenn er den Gesang zur Laute als probates Mittel eines »anderen, neuen Weges« preist.⁹

Inwiefern allerdings der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstehende komponierte Sologesang nun direkt von der improvisierten Rezitation zur Laute abstammt, wie in der Forschung immer wieder behauptet wird, ist schwer zu entscheiden. Dass der Boden für die neuen Entwicklungen fruchtbar ist, dürfte unbestritten sein.

»Dolcezza« und »semplicità«

Die Entstehung des komponierten Sologesangs wird im 16. Jahrhundert begleitet von neuen ästhetischen Maximen. Natürlich bilden sich derartige Prinzipien umgekehrt an Werken, die das Interesse und das Wohlgefallen des Publikums finden. Zwei ästhetische Kriterien, die mit dem Sologesang immer wieder verbunden werden, sind seine »dolcezza« und das vermeintlich antike

7 Antonio Cornazano, *Sforziade*, Canto VIII; zit. nach Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 29 (1966), S. 144: »Cantava in cetra ad ordinata frotha / l'amor d'alcun moderni chi s'appretia«.

8 Vgl. S. Leopold, *Al modo d'Orfeo* (wie Anm. 5), S. 71.

9 Vgl. N. Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies*, S. 141, Anm. 58, und Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, S. 375.

Ideal der Einfachheit (»semplicità«). Im Jahr 1528 lässt Baldassare Castiglione in seinem *Il libro del cortegiano* Messer Federico die Vorzüge des Gesangs zur Viola rühmen, weil sich alle Süße (»dolcezza«) in einem Solo ausdrücke.¹⁰ Denn beim solistischen Gesang sei das Gehör nicht so beansprucht wie beim mehrstimmigen Gesang, und man habe sich deshalb mit umso größerer Aufmerksamkeit um die eine, solistische Melodie zu kümmern, bei der man jetzt jeden kleinen Fehler höre. Castiglione zieht hier insbesondere die improvisierende epische Rezitation dem mehrstimmigen Gesang vor, und er begründet seine Ansicht mit Argumenten, die das Hörverhalten des Zuhörers berücksichtigen.

Die Diskussion um den Sologesang ist natürlich nicht auf Italien beschränkt. In Frankreich gibt der Dichter und Philosoph Pontus de Tyard (1521–1605) mit deutlichen Worten der Monodie den Vorzug gegenüber der Polyphonie. In seinem *Solitaire second, ou prose de la musique* (1555) spricht er der »Musique figurée« nur Lärm und Geräusch zu, während nach seiner Überzeugung die einfache Solostimme den Hörer auf süße Weise dahin zieht, wohin sie will. So vermag auch bei ihm allein der Sologesang die viel zitierten wunderbaren Wirkungen der Musik auszuüben, und auch bei ihm fallen als Leitbegriffe der neuen, »einfacheren« Ästhetik »doucement« und »simple«.¹¹

Wenig später plädiert Gioseffo Zarlino in den ersten beiden Teilen seiner *Istitutioni harmoniche* (1558), die freilich einen theoretischen, spekulativen Charakter haben, ebenfalls vehement für den Einzelgesang, der aus seiner Sicht dem Ideal des Einfachen entspricht, das gemessen am Kunstfertigen das Gemüt mehr erfreut.¹²

10 Baldesar Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Venedig 1528, hrsg. von Bruno Maier, Turin 1973 (Classici italiani, 31), Buch II, Kap. 13, S. 208f.: »Bella musica, – rispose messer Federico, – parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia«.

11 Pontus de Tyard, *Solitaire second, ou prose de la musique* (1555), zit. nach Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago 2000, S. 129: »si l'intention de la Musique semble estre de donner tel air à la parole que tout escoutant se sente passioné, et se laisse tirer à l'affection du Poëte, celui qui sçet proprement accomoder une voix seule me semble mieux atteindre à sa fin aspirée, vu que la Musique figurée le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit, duquel vous ne sentez aucune vive efficace. Mais la simple et unique voix, coulée doucement ... vous ravit la part qu'elle veut«.

12 Zit. nach Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1561, Reprint Bologna 1999 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.39), S. 75: »Ma quando la Musica è recitata con giudicio, & più

Für Zarlino existieren hier – grob gesprochen – zwei Sorten von Musik: einfache und kunstfertige Musik. Die einfache Musik verzichtet auf viele Vokal- und Instrumentalstimmen, ist an antiken Vorbildern orientiert, ein Sologesang zum Klang von Lyra oder Leier, der den Stoff in ausführlicher Erzählung präsentiert. Mit der zweiten Art von Musik ist die zeitgenössische, in Kanzonetten und Madrigalen greifbare, »gelehrte« vielstimmige Kompositionsart gemeint, die in wenigen Worten eine kurze Geschichte erzählt, wobei durch den großen »Lärm« der Polyphonie die Worte nur zerstückelt hörbar werden.¹³ Hier kommt eine versteckte Kritik an der Polyphonie zum Vorschein, wie man sie wohl Zarlino, dem Theoretiker des Kontrapunkts, ganz zuletzt zugetraut hätte. Die Argumente sind uns Späteren freilich aus Adolph Scheibes Bach-Kritik vertraut. Jedenfalls propagiert Zarlino hier ein Ideal der Einfachheit und polemisiert gegen den etablierten Kontrapunkt. Solche Gesichtspunkte werden später die avantgardistischen Musiker aus Florenz aufgreifen, so beispielsweise Giulio Caccini in der Vorrede seiner *Le nuove musiche* (Florenz 1602), wo er im Blick auf die ihm verhasste Polyphonie vom »laceramento della Poesia«¹⁴ spricht.

Zarlino wägt, wie zahlreiche Theoretiker nach ihm, die Vorteile der antiken Musik gegenüber der modernen mehrstimmigen ab. Die Musik der Antike zeichnet sich, seiner Meinung nach, durch Einfachheit und Übersichtlichkeit aus, dabei ruft diese Art der Musik – gerade wegen ihrer Einfachheit – Wirkungen hervor, wie sie die moderne, polyphone Musik nicht mehr zu erzeugen im Stande ist. Denn es gab in der antiken Musik, so Zarlino, weniger Arten von Musikinstrumenten, die Kompositionen hätten weniger Teile gehabt und auch die Gesänge seien nicht so vielstimmig besetzt gewesen wie in den polyphonen Schöpfungen seiner Zeit. Vielmehr sangen die Rhapsoden poetische

si accosta all'vso de gli antichi, cioè ad vn semplice modo, cantando al suono della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti alcune materie, che habbiano del Comico, ouer del Tragico, & altre cose simili con lunghe narrationi; allora si vedeno li suoi effetti ... Et che sia il vero, che la Musica più diletta vniuersalmente quando è semplice, che quando è fatta con tanto artificio, & cantata con molte parti; si può comprender da questo, che con maggior diletatione si ode cantare alcuno solo al suono di vn'Organo, della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti, che non si ode molti«.

13 Ebd., S. 75: »Et che sia il vero, che la Musica più diletta vniuersalmente quando è semplice, che quando è fatta con tanto artificio, & cantata con molte parti; si può comprender da questo, che con maggior diletatione si ode cantare alcuno solo al suono di vn' Organo, della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti, che non si ode molti. Et se pur molti cantando insieme muoueno l'animo, non è dubbio, che vniuersalmente con maggior piacere si ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti«.

14 Zit. nach Frauke Schmitz, *Giulio Caccini, »Nuove Musiche« (1602/1614). Texte und Musik*, Pfaffenweiler 1995 (Musikwissenschaftliche Studien, 17), S. 15.

Verse zur Leier oder rezitierten Geschichten zur Instrumentalbegleitung: »Die Alten verwendeten die Musik also in der Weise, die wir beschrieben haben, indem der Gesang von einem Instrument begleitet wurde.«¹⁵ Zarlino assoziiert die einstimmige Rezitation der Antike mit Vollkommenheit und mit der »angenehmen Freude« der Zuhörer, obwohl er selbst als Komponist in der »modernen« polyphonen, kontrapunktischen Kompositionsart der Niederländer schreibt. So kommt es bei ihm zu einer merkwürdigen Diskrepanz zwischen dem an antiken Vorbildern beschriebenen Ideal des solistischen Gesangs zur Instrumentalbegleitung und der aktuellen, von ihm in sehr traditioneller Weise praktizierten Kompositionsart. Zarlino spricht hier offensichtlich als Pragmatiker, der zwar womöglich das Ideal des antiken Sologesangs favorisiert, aber dennoch in den Teilen III und IV seiner *Istitutioni harmoniche* die in der zeitgenössischen Musik dominierende kontrapunktische Kompositionsweise lehrt. Obwohl er also die an ihren Wirkungen ablesbare Vollkommenheit der antiken Musik rühmt, zieht er nicht die naheliegende und einige Jahre später expressis verbis geforderte Konsequenz, man müsse die solistische Gesangsart auch in der modernen Musik realisieren. In seiner Beschreibung antiker musikalischer Praktiken hebt er die enge Verbindung von Dichtung und Musik, von Dichter und Musiker im Sologesang hervor. Die Figur des Dichter-Musikers, der sich auf der Kithara selbst begleitet, wird so auch bei ihm zum Vorbild für die Musik. David, Apollon, Orpheus, Arion heißen seine Leitbilder.

Rede und Sprechen

In der Antike wird Musik stets im Zusammenhang mit Text und Sprache gesehen. Mit der Rückbesinnung auf antike Traditionen werden im Laufe des 16. Jahrhunderts auch die antiken Auffassungen von der Rolle des Texts wieder lebendig. Insbesondere orientiert man sich an Platons Verständnis des Verhältnisses von Wort und Musik.¹⁶ In dieser »neuen«, vom Humanismus geprägten Ästhetik dominiert das gesprochene Wort, die Rede. Bereits der Theologe und Humanist Jacopo Sadoletto zitiert in seinem pädagogischen Werk *De liberis recte instituendis* (Venedig 1533), auf das sich später auch Vincenzo Galilei berufen wird, diesen Gedanken Platons, dass nämlich die Musik

15 Zit. nach Michael Fend, *Theorie des Tonsystems. Gioseffo Zarlino: das erste und zweite Buch der ›Istitutioni harmoniche‹* (1573), Frankfurt a.M. 1989 (Europäische Hochschulschriften, 36.43), S. 195.

16 *Politeia* III, 398d; zit. nach *Platonis opera*, hrsg. von Ioannes Burnet, Bd. 4, Oxford 1902, Reprint 1982: »... ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ ... Καὶ μὴν τὴν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ«.

aus Wort, Rhythmus und Gesang bestehe, das Wort (»sententia«) jedoch »Sitz und Fundament« der anderen Bestandteile sei: »cum constet chorus ex tribus, sententia, rhythmo (hic enim numerus nobis est) & voce, primum quidem omnium & potissimum sententiam esse, utpote quæ sit sedes & fundamentum reliquorum«. ¹⁷

Diese Sichtweise übernehmen zahlreiche italienische Theoretiker im 16. Jahrhundert. Sie heben den redeanalogen Charakter des Sologesangs hervor und betonen, dass der Gesang die Wirkung der Rede nicht beeinträchtigen dürfe. Die Rede müsse immer als ganze verständlich sein, und die Worte dürften nicht zerstückelt werden – ein unüberhörbarer Affront gegen den Kontrapunkt. Dabei wird Platons Diktum zu einem Topos, der von allen gelehrt wird, von den Vertretern der *prima* wie der *seconda pratica*.

Der Kontrapunkt-Theoretiker und -Lehrer Gioseffo Zarlino schließt sich, wie wir bereits gesehen haben, dieser Forderung an. Nach Zarlino empfängt der Gesang seine Macht aus der Rede, die eine sittliche Haltung vermittelt. ¹⁸ Dabei beruft er sich in seinen *Istitutioni harmoniche* (Teil II, Kap. 7) ebenfalls auf Platon. In diesem Abschnitt setzt sich Zarlino mit der Frage auseinander, wie man den Hörer in verschiedene Leidenschaftszustände versetzen, wie man ihm also verschiedene Affekte vermitteln kann. ¹⁹ Daran sind im Verbund »harmonia«, »numero«, »narratione« und ein geeignetes »soggetto« beteiligt. »Narratione« wird dabei als Rede (»oratione«) und das heißt als Sprechen (»parlare«) verstanden ²⁰ und auf das affektive rhetorische Potenzial des Sprechens verwiesen. ²¹ Gerade das Sprechen bzw. die Rede, die nur solistisch denkbar und wirksam ist, vermag nach seiner Ansicht den Hörer zu bewegen, da sie durch ihre begrifflichen Dimensionen die Dinge deutlicher ausdrückt als dies beispielsweise die Malerei kann. ²² Zarlino zieht in diesem Zusammenhang

17 Jacopo Sadoletto, *Opera omnia*, Bd. 3, Verona 1738, S. 114. Auch auf S. 110 ist von der Basisfunktion des dichterischen Wortes die Rede: »Sed quoniam hoc videtur esse communis Musicae officium, cuius pars vel præcipua poetice est, eaque adeo sedes & basis, qua tota ars Musica collocata est & sustinetur«; vgl. dazu auch C.V. Palisca, *Humanism* (wie Anm. 9), S. 14.

18 G. Zarlino, *Le institutioni harmoniche* (wie Anm. 12), S. 72: »... conciosia che tal possanza acquistano dalla Oratione, che esprime alcuni costumi«.

19 Ebda., S. 70: »Cap. 7. Quali cose nella Musica habbiano possanza da indurre l'huomo in diuerse passioni«.

20 Ebda., S. 71: »...la Narratione di alcuna cosa, laquale contenesse alcuno costume, & questa era la Oratione, ouero il Parlare«.

21 Ebda., S. 72: »Percioche il Parlare da se senza l'harmonia & il numero hà gran forza di commouere l'animo«.

22 Ebda., S. 72: »Ne ci douemo di ciò marauigliare: conciosia che se'l vedere vna historia, o fauola dipinta solamente ne muoue a compaßione tallora, tallora ne induce a ridere, & tallora ne sospin-

eine ausführliche Erzählung einer kurzen Geschichte vor und scheint damit bereits zugunsten einer bühnenmäßigen Darstellung eines umfangreicheren Opernstoffes zu argumentieren.

Der Zarlino-Schüler – und freilich zugleich auch Zarlino-Gegner – Vincenzo Galilei, der schon in der Verwendung der Begriffe »dolcezza«²³ und »semplicità«²⁴ in seiner Beschreibung des Sologesangs mit Zarlino übereinstimmt, scheint diese Einschätzung zu teilen, wenn er die Wirksamkeit der antiken Affekte eher durch die solistisch rezitierende Darstellung einer ganzen Geschichte oder die Beschreibung heroischer Taten ausgedrückt sehen möchte als durch ein Madrigal oder eine Canzone.²⁵ Auch hier scheint der Autor bereits die Vision einer künftigen Darstellung einer Favola im stile recitativo auf der Bühne zu beschreiben. Galilei setzt dabei seinerseits den Akzent auf die zentrale Bedeutung, die aus den Worten destillierte *concetti* für die Vertonung haben: »... la più importante, & principale parte che sia nella Musica, & questa è l'imitatione de concetti che si trae dalle parole«²⁶ und beklagt, dass in der musica moderna seiner Zeit eher die einzelnen Worte als die *concetti* als Ganze Grundlage für eine Vertonung seien.²⁷

Allerdings setzen Galileis Kontrapunkttraktate wiederum andere Akzente und sprechen insgesamt klar gegen eindeutige Bestrebungen, den Kontrapunkt abzuschaffen,²⁸ wenngleich Galilei auch in diesen Texten die Einstimmigkeit

ge alla colera; maggiormente questo puo fare il parlare, il quale meglio esprime le cose, che non fa alcun pittore quantunque eccellente col suo pennello«.

23 Vgl. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, Reprint Rom 1934 und New York 1967, S. 86, wo beispielsweise die »dolcezza« von Arions Gesang zur Cithara gepriesen wird.

24 Vincenzo Galilei, »Discorso intorno all'uso delle Dissonanze«, in: *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, hrsg. von Frieder Rempp, Köln 1980 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, 9), S. 158f.

25 V. Galilei, *Dialogo* (wie Anm. 23), S. 99: »Gran tempo doueua consumare il Citharedo nel comporre le sue Canzoni, & nel mettersela a memoria per recitarle poi auanti al Principe, ò al Senato, ò doue gli era di mestiero; perche secondo che io ho inteso, & letto, non sempre vn Madrigale ò vna Canzone, ò vna breue Napoletana era quella tal Cantilena che recitaua l'antico Musico quando col suo mezzo cercaua d'operare alcun'effetto di momento nell'uditore ma il piu delle volte vn'intera historia, ò fauola, ò alcuno fatto heroico, ò cosa simile; nella quale spendeua bene spesso vna, & due hore di tempo«.

26 Ebda., S. 88.

27 Vincenzo Galilei, »Il primo libro della pratica de Contrapunto«, in: F. Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis* (wie Anm. 24), S. 10: »Hoggi è inteso per l'imitatione delle parole non l'intero concetto et il senso di esse et di tutta l'oratione com'appresso degl'Antichi: ma il significato del suono di una sola. Si costuma hoggi di replicare piu volte l'istesse parole, et si profferiscono i versi di maniera cantando, che non si discernono molte volte dalla prosa; le qual cose come impertinenti furono dagl'Antichi dannate«.

28 Vgl. F. Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis* (wie Anm. 24), S. 311f.

des Gesangs in der Antike als vorbildlich beschreibt und die Vielstimmigkeit der zeitgenössischen Musik beklagt.²⁹

Figuren aus der antiken Mythologie wie Arion oder auch aus mythisch überhöhten Anekdoten wie der von Timotheus Thebanus dienen dazu, die Macht des solistischen Gesangs zu demonstrieren, auch wenn etwa Timotheus, der Alexander den Großen mit seinem Flötenspiel zu den Waffen bewegt haben soll, ursprünglich gar kein Sänger, sondern Flötenspieler war. Der beständig wiederkehrende Topos des mythischen Sängers wird als Beleg für die Macht des monodischen Gesangs eingesetzt.

Der Dialog zwischen *musica antica* und *musica moderna* in Galileis Traktaten führt immer wieder zu dem Ergebnis, dass die Vorzüge antiker Musik im Vergleich zur modernen Musik gepriesen werden. Dennoch wird nie ausdrücklich die Forderung erhoben, man müsse nun auch in der »modernen« Musik auf die antike, einstimmige Weise komponieren.

Diesen Schritt zu tun, hat man dann offensichtlich den Praktikern um 1600 überlassen, die auf dem Gebiet der dramatischen Bühnenmusik innovativ tätig waren. Hier wurde etwa im Kreis um den Grafen Bardi von der neuen Musik gefordert, sie müsse die Worte und den Textsinn deutlich zu verstehen geben.³⁰ Die beiden Pole heißen nun Kontrapunkt und Platon, wobei Platon wiederum als Gewährsmann für die Vorzüge der antiken Musik angeführt wird, von denen aber – und das ist ein Novum um 1600 – gefordert wird, dass sie auch in der neu zu komponierenden Musik zu realisieren seien.

Giulio Caccini, der dies als einer der ersten versucht, nimmt dann für sich in Anspruch, eine Musik »erfunden« zu haben, mit der man gleichsam musikalisch sprechen könne,³¹ und diese sucht er in Gesängen für Solostimme zu realisieren, weil sie, seiner Meinung nach, mehr Kraft hätten zu erfreuen und zu

29 V. Galilei, *Discorso* (wie Anm. 24), S. 159f.: »et che ciò sia vero, si manifesta dalle cantilene loro le quali che amavano con questa voce di Harmonia quantunque'esse fossero da un solo cantate, et non da molti come hoggi si costuma. et che la cosa seguisse di questa maniera tra quella almeno di momento; segno ... ce ne siano i Gareggiamenti Pitii; ne quali si sonava et si cantava a solo a solo... David Re di Gerusalem; Anacreonte ... cantarono tutti soli. Soli cantarono parimente Terpandro, Arione, Timoteo, Saccada et infiniti altri. dal canto di un solo senza piu, nasce com'io ho detto, principalmente l'Harmonia«.

30 Zit. nach F. Schmitz, Caccini (wie Anm. 14), S. 15: »... che questi intendentissimi gentiluomini mi hanno sempre confortato ... à non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto, & il verso, ora allungando, & ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia«.

31 Ebda., S. 16: »quasi che in armonia fauellare«. Caccinis Kontrahent Jacopo Peri spricht in diesem Zusammenhang vom »imitar col canto chi parla«; vgl. *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Heinz Becker, Kassel 1981 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 27), S. 20.

bewegen, als kontrapunktische Kompositionen. Freilich scheint die – nunmehr komponierte – Einstimmigkeit in dieser Form um 1600 tatsächlich ein Novum gewesen zu sein, da verschiedene Komponisten aus dem Umkreis der Camera-ta die Erfindung dieser Kompositionsart mit Nachdruck für sich reklamieren.³² Dieses Faktum könnte freilich gegen einen direkten Übergang vom improvisierten Gesang zur Laute zu einer komponierten Einstimmigkeit sprechen, wenngleich die Improvisationspraxis die Entwicklung von monodischen Kompositionen mit Sicherheit beeinflusst hat.

Affektwirkung und Einstimmigkeit

Unterschiedlich fallen die Meinungen darüber aus, ob die antike Musik nun solistisch – als wirklicher Sologesang – oder nur einstimmig aufgeführt worden sei. Während beispielsweise Galilei davon ausgeht, dass die antike Musik solistisch gesungen wurde, entscheidet sich Girolamo Mei in seinem *Discorso sopra la musica antica e moderna* (1602) für die einstimmige Ausführung, in dem er den Gesang in der Antike mit dem gregorianischen Psalmgesang vergleicht.³³ Grundsätzlich jede Musik ist für ihn auf antike Vorbilder zurückzuführen,³⁴ bei denen Musik und Singen, so Mei, ein *cantus firmus* sei.³⁵ Der *canto fermo* wird so dem *contrapunto* gegenübergestellt, wird also zur bevorzugten Alternative.³⁶ Mehrstimmig sei es freilich unmöglich, Affekte (in reiner Form) zu vermitteln: »... se la Musica de gl'antichi hauesse cantato più arie mescolatamente insieme della medesima Canzone, come fanno i Musici nostri con il lor basso, tenore, e contr'alto, e soprano, ò con più parti, che queste ò con meno

32 So bemerkt Caccini 1602 stolz, dass die römischen Zuhörer seiner Werke ihm bestätigten, sie hätten noch nie den Wohlklang einer Solostimme, begleitet von einem Saiteninstrument, gehört, der so viel Kraft gehabt hätte, den Affekt zu bewegen, wie das in seinen damals in Rom aufgeführten Sologesängen der Fall gewesen sei (vgl. F. Schmitz, Caccini, wie Anm. 14, S. 18).

33 Girolamo Mei, *Discorso sopra la musica antica e moderna*, Venedig 1602, Reprint Bologna 1968 und 2000 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.35), fol. A2^r: »Il cantare de gl'Antichi era in ogni Canzone vna sola Aria, come noi sentiamo hoggi in Chiesa il salmeggiare nel dire l'ufizio diuino, e spezialmente quando si celebra solenne, ancorche il Coro di quelli, che cantauano fusse appo di loro d'assai voci, come nelle Tragedie per legge determinatamente deueua essere di 15. e come nelle Comedie era stato ristretto al numero di 24.«

34 Vgl. Karl Gustav Fellerer, »Concerto und Florentiner Monodie«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, Bd. 14, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1985 (Analecta musicologica, 23), S. 21.

35 G. Mei, *Discorso* (wie Anm. 33), fol. B4^r.

36 Girolamo Mei, Brief vom 8.5.1572 an Vincenzo Galilei, in: Claude V. Palisca, *Girolamo Mei. Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, o.O.: American Institute of Musicology 1960 (Musicological studies and documents, 3), S. 107.

ad vn medesimo tempo, sarebbe stato senza dubbio impossibile, che ella hauesse potuto si gagliardamente muouere gl'affetti, che la voleua nell' uditore». ³⁷ Um nun die beabsichtigte Wirkung hervorzurufen, sei es notwendig, dass alle Sänger dasselbe vortragen, dieselben Worte, denselben Ton und dieselbe Gesangslinie: »E adunque necessario percioche tutti i cantanti, insieme cantassero non solamente le medesime parole, mà il medesimo tuono, e la medesima aria con la medesima quantità di tempo, e con la medesima qualità di numero e rithmo: le quali tutte cose insieme fossero per propria natura atte à produrre l'effetto, che l'artefice suo s'ingegnaua, e si proponeua in animo di condurre, e questo altro non poteua essere, che vn canto vnito, e fermo tutto insieme«. ³⁸

Denn die eigene, zeitgenössische musica moderna erregt im Zuhörer zur selben Zeit unterschiedliche, entgegengesetzte Affekte, weil auf undeutliche Weise Melodien und sehr ungleiche Töne zusammengemischt würden. ³⁹ Der Vorwurf der Undeutlichkeit wird dem Kontrapunkt in dieser Zeit häufig gemacht. Verschiedene Stimmen vermischen so verschiedene Noten, die eigentlich verschiedene, bisweilen gegensätzliche Affekte repräsentieren. Dann macht freilich jede Stimme, was sie will, ⁴⁰ und es gibt eine Verwirrung und Vermischung der Worte. ⁴¹

Dem steht Mei's Affektverständnis entgegen, wie er es an der musica antica exemplifiziert. Den Affekt beschreibt er als eine »einfache und natürliche Sache« ⁴² – hier wird, wie schon bei Zarlino, auf die Ästhetik des Einfachen rekurriert. Außerdem hebt er als das Natürliche, die Natur der Sache, das »esprimere il concetto« ⁴³ hervor. Auch in Mei's Traktat fällt der Vergleich von musica antica und musica moderna zugunsten der ersteren aus, und auch Mei entwirft keine neue Theorie der musica moderna antica. Vielmehr belässt auch er es bei der Klage über die Zerstückelung der Worte in den gelehrten, kontrapunktischen Kompositionen. Gesänge, bei denen die Worte von den Sängern gemeinsam vorgetragen würden, seien von ungleich größerer Wirkung. ⁴⁴ Auch

³⁷ G. Mei, *Discorso* (wie Anm. 33), fol. A3^r.

³⁸ Ebda., fol. A4^rf.

³⁹ Ebda., fol. B2^r.

⁴⁰ Ebda., fol. B3^rf.: »essendo che molte volte nel medesimo tempo il soprano à pena si mouerà quando il tenore uolerà, e il basso se n'andrà passeggiando quasi in calce solate«.

⁴¹ Ebda., fol. B3^v: »perturbazione, e mesuglio delle parole«.

⁴² Ebda., fol. B2^v: »cosa semplice, e naturale«.

⁴³ Ebda., fol. B3^r.

⁴⁴ Das konstatierte auch bereits G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (wie Anm. 12), S. 75: »Et se pur molti cantando insieme muoueno l'animo, non è dubbio, che vniuersalmente con maggior

die Komponisten unter den Mitgliedern der so genannten Florentiner Camerata wenden sich vehement gegen den Kontrapunkt, weil er einem adäquaten Verständnis des Sinns der Worte entgegenstehe, das nur eine in der Weise des »recitar cantando« präsentierte Rede vermitteln könne.

Der dann einsetzende Siegeszug des monodischen Gesangs wird flankiert von der neu aufblühenden Gesangkultur, wie sie sich gerade in den Jahrzehnten um 1600 in Italien zu etablieren beginnt. So rühmt Caccini den professionellen und vollkommenen Sänger, der seinen Sologesang zur Begleitung eines Saiteninstrumentes vorträgt.⁴⁵ Im Jahre 1640 schließlich kann Pietro della Valle in seinen Beobachtungen zur Musik seiner Zeit konstatieren, dass der Sologesang nunmehr sehr gebräuchlich sei und vielen das Liebste, während er die kontrapunktischen Werke eines Palestrina in einem Museum als Altertümer aufzubewahren empfiehlt.⁴⁶

Klagegesänge

Auffallend häufig begegnet im 16. Jahrhundert der Sologesang in der Gestalt des Klagegesangs. Offenbar kommt die Monodie im Bühnengestus der Klage am eindrucksvollsten zur Geltung. So nimmt es nicht wunder, dass diese Färbung sich auch in den Begriffsbeschreibungen niederschlägt. Schon im Lexikon des Photios (9. Jh. n. Chr.) werden etwa »alle Lieder, die in den Tragödien von der Bühne herab gesungen werden« als »Klagen« bezeichnet.⁴⁷ Seither versteht man vielfach den antiken Begriff *monodia* primär als Klagegesang.⁴⁸

Berücksichtigt man die enge Verflechtung literarischer und musikalischer Traditionen im 16. Jahrhundert, so ist es nicht verwunderlich, dass auch in der

piacere si ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti«.

⁴⁵ Vgl. F. Schmitz, Caccini (wie Anm. 14), S. 25.

⁴⁶ »Della musica dell'età nostra«, in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, Reprint Hildesheim 1969, S. 150: »... sì perchè nel cantar solo, che oggi giorno si usa assai, e a molti è quello che più piace«. Ebd., S. 173: »... queste cose si hanno ora in pregio, non per servirsene, ma per conservarle e tenerle riposte in un museo come bellissime anticaglie«.

⁴⁷ Art. »μονωδία«, in: *Photii patriarchae lexicon*, hrsg. von Christos Theodoridis, Bd. 2, Berlin 1998, S. 578.

⁴⁸ So bestimmt beispielsweise Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* [1561], hrsg. von Luc Deitz, Bd. 1, Stuttgart 1994, S. 414, den Sologesang als Klage: »Etiam monodia dictus cantus lugubris usu potius quam ratione; namque vox sane latius patere debuit. In monodiis solum affectum posuere, ἡθοποιῖαν vero nullam, prosopopoeiam nullam«. Auch in englischen Poetiken, z.B. bei George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Bd. 1, London 1589, Kap. 24, wird der Klagegesang eines Einzelnen *monodia* genannt.

literarischen Entwicklung der Typus des Lamento nach der Mitte des 16. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt. Die extremen Affekte, speziell die Klage, sind es, mit denen die Komponisten dieser Zeit bevorzugt experimentieren und die von den Theoretikern auch häufig eigens thematisiert werden. So rühmt bereits Zarlino die Klage der Isabella aus den Gedichten des Ariost, die – zur Instrumentalbegleitung vorgetragen – die Zuhörer zu Mitleid und Tränen bewegt hat.⁴⁹ Der *Lamento* der Psyche aus dem V. Intermedium zu *La Cofanaria* ist ein Solomadril,⁵⁰ und Vincenzo Galilei hat die Klage des Conte Ugolino aus Dantes *Inferno* als Sologesang vertont und diesen selbst »soave-mente« zu einem Ensemble von Violon gesungen. Giovanni Battista Doni berichtet davon und preist Galilei in diesem Zusammenhang sogar als den ersten, der Stücke für eine Solostimme verfasst habe.⁵¹ Außerdem hat Galilei, Doni zufolge, mit den *Lamentazioni di Geremia profeta* offensichtlich noch weitere Lamento-Kompositionen geschrieben, die freilich alle nicht erhalten sind. Emilio de' Cavalieris *Lamentazioni di Geremia* (um 1599) enthalten sowohl Sologesänge als auch kontrapunktische Abschnitte.

Das Italienische

In ihrem Bestreben, die antike Vortragsart der *citharedi* wieder aufleben zu lassen, erfahren die humanistischen Gelehrten und Musiker Italiens auch noch aus ganz anderen Motiven Unterstützung. Der lautenbegleitete Sologesang wird bei den italienischen Dichter-Musikern vielfach auch aus nationalen Empfindungen und Erwägungen favorisiert. So führt Claude V. Palisca als einen der Gründe für die Popularität dieser Vortragsart das offensichtliche Vakuum

49 G. Zarlino, *Le institutioni harmoniche* (wie Anm. 12), S. 75: »Et di ciò si è veduto la esperienza dalle belle, dotte, & leggiadri compositioni dell'Ariosto, che recitandosi (oltre le altre cose) la pietosa morte di Zerbino, & il lagrimeuol lamento della sua Isabella, non meno piangeuano gli ascoltanti moſi da compaſſione«.

50 Beginn in der Rekonstruktion von Howard M. Brown bei Nino Pirrotta und Elena Povoledo, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Turin (1969), 21975, S. 208.

51 Giovanni Batista Doni, »Trattato della musica scenica«, in: *Lyra barberina*, hrsg. von Antonio Francesco Gori, Bd. 2, Florenz 1763, Reprint Bologna 1974 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.151), S. 23: »Era in quel tempo in qualche credito tra' Musici Vincenzio Galilei, il quale invaghitoſi di quella dotta, e virtuosa adunanza, molte cose vi apparò: e sì per l'aiuto, che ne ebbe, e sì per il suo bell'ingegno, e continue vigilie, quell'Opera compose sopra gli abusi dell'odierna Musica, che è stata poi due volte divulgata con le stampe. Per la qual cosa animato il Galilei a tentare cose nuove, e aiutato massimamente dal Sig. Giovanni, fu il primo a comporre melodie a una voce sola; avendo modulato quel compassionevole lamento del Conte Ugolino scritto da Dante, che egli medesimo cantò molto soavemente sopra un concerto di Viole«.

an eigener, italienischer Musik an und die verbreitete Antipathie gegen französische und andere, nördlich der Alpen angesiedelte polyphone Musik.⁵²

Die italienische Geisteswelt – von jeher ausgestattet mit einem ausgeprägten kulturellen Selbstbewusstsein – sieht sich im 16. Jahrhundert einem wachsenden Druck aus nördlicheren Kulturen ausgesetzt, die auf manchem Feld die Szene dominieren. So kann beispielsweise der italienische Baumeister und Kunsttheoretiker Giorgio Vasari 1550 mit großer Verachtung von den »monströsen und barbarischen« gotischen Bauwerken in Italien sprechen, die ihm gleichsam als Kontrastprogramm zu antiken Gebäuden erscheinen. Für die gotischen Bauwerke, die – wie er meint – ganz Italien anfüllen, hat er nur Verwünschungen übrig.⁵³ Eine Besinnung auf das jeweils Eigene bricht sich Bahn und führt in der Musik bei bestimmten Gruppierungen zu einer Voreingenommenheit gegenüber dem Kontrapunkt,⁵⁴ der als unitalienisch angesehen wird. Fellerer konstatiert, dass der nur von einer Stimme zu verwirklichende Affekt des Wortes als Ausdruck des italienischen Geistes gewertet wird, im Gegensatz zu einem germanischen Stimmengewirr, dem diese Ausdrucksfähigkeit fehlt.⁵⁵ Die nationale Besinnung auf die eigene Kunst, wie sie sich im italienischen 16. Jahrhundert Bahn bricht, führt dazu, dass mit gewissem Stolz die eigenen Vorzüge hervorgekehrt werden.⁵⁶ So benennt beispielsweise Pietro Aron in seinem *Lucidario in musica* das Unterschiedliche der Nationen im Blick auf die Musik, und er zählt die hervorragenden Sänger Italiens auf.⁵⁷

Aber auch die physiologisch-phonetischen Bedingungen für die Realisierung des Sologesangs sind in Italien in besonderem Maße gegeben. Die dolcezza und die semplicità finden in der italienischen Sprache das adäquate Aus-

52 C.V. Palisca, Humanism (wie Anm. 9), S. 375.

53 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle red. del 1550 e 1568*, Bd. 1.1: *Testo*, hrsg. von Rosanna Bettarini, Florenz 1966, S. 67f.: »Eccì un'altra specie di lavori che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molto differenti dagli antichi e da' moderni; né oggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari... Questa maniera fu trovata dai Gotti che, per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo, coloro che rimasero, le fabbriche di questa maniera [a] le quali girarono le volte con quarti acuti, e riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche, che, per non averne a far più, s'è dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordine di lavori, che, per essere eglino talmente difforni alla bellezza delle fabbriche nostre, meritano che non se ne favelli più che questo«.

54 Darauf wurde bereits bei C.V. Palisca, Humanism (wie Anm. 9), S. 375, und bei G. Fellerer, Concerto und Florentiner Monodie (wie Anm. 34), S. 35, verwiesen.

55 Ebda., S. 35, Anm. 109.

56 Vgl. *Storia d'Italia*, Bd. 2: *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Turin 1974, Tl. 2, S. 2153.

57 Pietro Aron, *Lucidario in musica*, Venedig 1545, Reprint Bologna 1969 und New York 1978, fol. 31^r.

drucksmittel. Die ganz im vorderen Mundbereich artikulierten Phoneme besitzen wie die keiner anderen Sprache das Potenzial zur Ausbildung und Kultivierung eines monodischen Gesangs, der zur Affektdarstellung in idealer Weise geeignet ist.

Aus alledem ergibt sich, dass der kleine – aber dennoch geniale und innovative – Schritt, der zur Entstehung des komponierten Sologesangs und der Oper führt, unter mannigfachen Gesichtspunkten gut vorbereitet ist.