

Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik

von Heinrich Schütz¹

von

STEFAN KUNZE

In memoriam

Siegfried Hermelink

(Erster Teil)

I. Zum Verhältnis von Sprache und Musik um 1600

Die neuen Wege, die sich in der Musik um 1600 eröffneten, sind in ihrer Richtung vorgezeichnet durch scheinbar entgegengesetzte Tendenzen. Die Sprachvertonung erhält (insbesondere in der weltlichen Musik) während des 16. Jahrhunderts neue Impulse. Daneben vollzieht sich die Verselbständigung der Instrumentalmusik, einer Musik mithin, die der Sprache als Leitfaden nicht mehr bedarf. Um 1600 kommt es zur Entstehung der Oper, und annähernd gleichzeitig löst der neue Typus des Concerto die polyphonen Gattungen Motette und Madrigal ab. In der neuen musikdramatischen Gattung und gleichermaßen im Concerto wirken Instrumentales und Vokales in ihrer Funktion getrennt zusammen. Dies wäre ein Indiz dafür, daß auch vorher die neue Vorstellung einer die Sprache ausdeutenden und darstellenden Musik sowie das neue instrumentale Denken nicht gänzlich unabhängig voneinander sind, wie es zunächst scheinen mag. Allerdings ist zu bedenken, daß der Wandel der Musik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der sich im Zeichen des Worts vollzieht, in den verschiedensten Bahnen verläuft, in der weltlichen Musik (Madrigal) anders als in der geistlichen Musik (Motette) und schließlich in der Monodie mit allen Merkmalen eines radikalen Umbruchs. Doch ebensowenig wie die neuen Tendenzen auf die Monodie zulaufen, um dort gewissermaßen potenziert in Erscheinung zu treten, kann die Monodie als Ausgangsbasis der späteren Musik gelten. Im Typus des Concerto, des "geistlichen Konzerts", wird in erneuerter Form die Tradition des motettischen Satzes weitergeführt - allerdings weniger die der "klassischen" Vokalpolyphonie, als vielmehr die Tradition, die in der geistlichen und weltlichen Musik Venedigs kulminierte². Für das von Friedrich Blume postulierte "monodische Prinzip" gibt es im Concerto seit Viadanas 'Cento Concerti' (1602) bis einschließlich der geistlichen Konzerte von Schütz nur spärliche Anhaltspunkte³. Zwar beruhen Monodie - den Terminus sollte man ausschließlich den Florentiner Monodien und ihrem Umkreis vorbehalten - und Concerto auf der Trennung eines instrumentalen Fundaments (Generalbaß)

vom vokalen Oberbau, der im einen Fall Sologesang sein muß, im anderen Sologesang sein kann; doch nicht allein das Verhältnis von Singstimme(n) und Baß ist im Concerto ein anderes als in den Monodien der Florentiner und Monteverdis, sondern auch die Formung von Baß und Gesang sind kaum verwechselbar. Es handelt sich um prinzipiell verschiedene Formen des Generalbaß-Satzes, wobei freilich zweifelhaft ist, ob in den frühen Monodien von einem Satzprinzip im strengen Sinn überhaupt die Rede sein kann. Die rhythmisch mehr oder weniger gestaltlosen Bässe nehmen ja kaum Bezug auf die Bewegung der Singstimme. Es wundert daher nicht, daß die Monodie bald nach 1600 einerseits durch die Formen des generalbaßbegleiteten Concertosatzes abgelöst wurde, andererseits zum Secco-Rezitativ absank⁴. Die Konstruktion einer Entwicklungslinie von der Monodie zum Concerto verkennt (abgesehen davon, daß eine solche Konstruktion chronologisch unhaltbar ist) vor allem, daß die Monodien an die Vertonung des italienischen Verses gebunden sind, im Concerto aber ursprünglich lateinische Prosa, im deutschen Sprachgebiet neben der lateinischen auch deutsche Prosa, vertont wird⁵. Damit soll die Wirkung der Monodie auf das Concerto keineswegs geleugnet werden. Substantiell ist sie aber nicht gewesen⁶.

Die meist einseitige Betonung der Monodie in ihrer Bedeutung für den Umbruch in der Musik um 1600 im Blick auf die Sprachvertonung resultiert wohl daraus, daß die Maximen des "parlar cantando", der "imitatione propria del parlare"⁷ besonders lautstark von den Florentiner Monodisten Giulio Caccini, Jacopo Peri, Vincenzo Galilei und als "seconda pratica" programmatisch von Monteverdi vertreten und propagiert wurden. Die radikale Forderung Monteverdis von der Herrschaft des Wortes in der Musik gegenüber der Unterordnung der Sprache in der "prima pratica" läßt indessen leicht übersehen, daß durch die Umsetzung dieser Forderung in die kompositorische Praxis ein neuer musikalischer Zusammenhang entsteht, die Elemente des musikalischen Baus in neue Beziehungen zueinander eintreten, durch die Gehalt und Gestalt der Sprache sich musikalisch darstellen. Da das Programm der Monodisten suggeriert, der Zusammenhang werde in der Monodie allein durch den Text (Sprache) gestiftet, geraten die musikalischen Elemente (Klangverbindung, Rhythmus), die in Wirklichkeit den Zusammenhalt herstellen, aus dem Blickfeld, um so mehr als in der Frühzeit der Monodie der Kompositionsanspruch zugunsten der dramatischen, affektvollen Sprechdeklamation weitgehend in den Hintergrund trat, hier also tatsächlich die zusammenhangstiftende Macht rhythmisch-klanglicher Beziehungen, geschweige denn intervallisch-stimmiger Ereignisse kaum noch bzw. mehr wirksam ist.

Die Monodie, die in der Musik um 1600 ein Sonderfall war und blieb (denn der spätere Sprechgesang, das Rezitativ, ist trotz seiner Herkunft aus der Monodie eher das Gegenteil dessen, was die Monodie ursprünglich sein sollte), wurde aus späterer Sicht zum Gradmes-

ser und Maßstab der neuen musikalischen Sprachbehandlung, zum umfassenden "monodischen Prinzip". Der Schluß, die Musik des frühen 17. Jahrhunderts müsse, sofern sie sich in den Dienst der Sprache stellte - und dies tat die protestantische Kirchenmusik nach 1600 ausdrücklich -, dem "monodischen Prinzip" gehorchen, schien konsequent. Der historischen Wirklichkeit hält diese Konstruktion indessen, wie noch zu zeigen ist, nicht stand. Dennoch vermag das Programm der Monodisten, das von Monteverdi leidenschaftlich in der "seconda pratica" aufgegriffen wurde, auf einige fundamentale Aspekte der Sprachvertonung zu lenken.

Der erste Aspekt liegt in der schon zitierten "imitazione propria del parlare" und im Grundsatz des "parlar cantando" (statt des bisher geübten "cantar parlando") oder wie es in der Vorrede von Peris 'Euridice' (1600) heißt: "... si doveva imitar col canto chi parla". Die Annäherung an die "natural favella", d.h. an das natürliche Sprechen, wird von Caccini in der Vorrede zur 'Euridice' als Ziel proklamiert. Nicht die Sprache, sondern das Sprechen, der Sprechvorgang sollen demnach musikalisch nachgeahmt werden. Freilich nicht das schlichte, alltägliche Sprechen, vielmehr ein gehobenes, emphatisch gesteigertes. Und in der Tat ist dies der fundamentale Ansatzpunkt der Monodie, der ausschließlich sie betrifft. Er führte zu einem radikalen Abbau der strukturbildenden Elemente des Satzbaus. Alles kam auf den Vortrag an. Nicht von ungefähr heißt es in der Vorrede zur 'Dafne' (1608) von Marco da Gagliano über Peri als Sänger des Orfeo: "Dirò bene, che non può interamente comprendere la gentilezza e la forza delle sue arie chi non l'ha udite cantare da lui medesimo." Dies heißt aber, daß die ersten Monodien nicht so sehr nach den Aufzeichnungen beurteilt werden können, als vielmehr nach der Gesangsweise, die für uns heute nicht mehr rekonstruierbar ist.

Die grundlegende Forderung des "parlar cantando" wurde ergänzt durch eine andere, nämlich (in Caccinis Formulierungen) "l'imitazione de sentimenti delle parole" und des "cantar d' affetto" mit dem Ziel des "muover l'affetto dell'anima". Diesen Aspekt betonte auch Vincenzo Galilei, indem er als "parte più nobile importante e principale della musica" die "concetti dell'animo espressi col mezzo delle parole" bezeichnete⁸. Hier erscheint die Sprache aufgefaßt als Trägerin von Gemütszuständen. Diese seien eigentlicher Gegenstand der Musik. Beide Komponenten kennzeichnen die Monodie. Sie versteht sich als Ausdrucksgesang, der sich an dem gehobenen Sprechvollzug orientiert. Um die wahre Darstellung der Gemütsbewegungen zu geben, müsse man sich den Vortrag eines Schauspielers, die wirkliche Rede, zum Vorbild nehmen, meint Galilei. Gefordert wird ferner die Verständlichkeit der Rede, was nichts anderes heißt, als daß nun, anders als in der kontrapunktischen Musik, die Sprache als Zusammenhang sinnfällig sein sollte⁹. Aus diesem Grund lehnten Galilei ('Dialogo')

und später Doni die Darstellung des einzelnen Worts samt den Madrigalisten und Figuren als hinderlich für die wahre Darstellung der durch die Sprache vermittelten Gemütsbewegungen ab¹⁰. Da Zarlino die Bezugnahme der Vertonung auf das Einzelwort befürwortet hatte, ist auch damit Frontstellung gegen den traditionellen Kontrapunkt bezogen. Und wirklich war die Wortausdeutung in der frühen, reinen Form der Monodie nahezu ausgeschlossen, schon deshalb, weil die musikalischen Figuren solcher Wortausdeutung durch ihre artifizielle Prägung die Aufmerksamkeit vom Deklamationszusammenhang abgelenkt hätten.

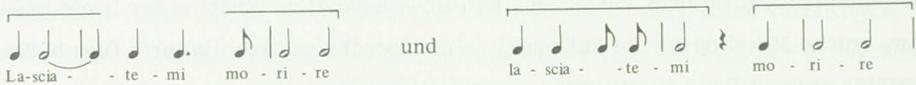
Ein dritter Aspekt wurde in den Äußerungen der Monodisten nicht berührt, geschweige denn ausgeführt. Man könnte ihn umschreiben als die Umsetzung des Sprechduktus in einen musikalisch schlüssigen Text, als die Transformation des emphatischen Sprechfalls in Sprache durch Musik. Derartiges war allerdings kaum aktuell, solange die Monodie nicht eigentlich Kompositionsanspruch erhob und nicht auch den Text in diesen Anspruch einbezog. (In der Frühzeit der Monodie war dies wie gesagt nicht der Fall.) Der Schritt zur Komposition wurde vollzogen durch Monteverdi im 'Lamento d'Arianna' (1608) und in den monodischen Stücken des 'Orfeo' (1607). Hier verdichtete sich die Sprechdeklamation zum musikalischen Textgefüge, zur *res facta* im strengen Sinn.

Der genannte dritte Aspekt stellt die Frage nach der Herstellung einer sinnfälligen, gegliederten musikalischen Verkörperung der Sprachgestalt. Da dies nur in der Kontinuität einer Stimme, des Gesangs, geschehen konnte, mußte hier der Melodiebau ins Blickfeld rücken, d. h. der rhythmisch-melodische Zusammenhang. Die Kontrapunktlehre bot dazu keinerlei Handhabe, da sie ausschließlich eine Lehre des Zusammenklangs, bzw. der Intervallverknüpfung war, eine Melodielehre nicht einmal im Ansatz enthielt und enthalten wollte. Die Polemik der Monodisten gegen den Kontrapunkt ist also verständlich, wenn man davon absieht, daß den frühen Monodisten gar keine musikalisch faßbare Ordnung der Elemente im melodischen Verlauf, kein melodischer Bau im eigentlichen Sinne vorschwebte, sondern nur eine intervallisch und klanglich fixierte Deklamation. Die Invektiven gegen den Kontrapunkt gingen jedenfalls ins Leere. Sachliches Gewicht erhielten sie erst, als im Bereich der Monodie durch die Tat Monteverdis der Text in musikalisch, d. h. melodisch-rhythmisch körperhafte Gebilde umgegossen wurde. Und es ist wohl kein Zufall, daß gerade Monteverdi eine Antikontrapunktlehre geplant hat, die den Titel 'Melodia, overo seconda pratica musicale' tragen sollte¹¹. Wir können nur schwer abschätzen, was Monteverdi in dieser Schrift, die wohl mehr sein sollte, als eine Programmschrift etwa im Stile Galileis, behandelt hätte. Sie hätte jedenfalls in irgendeiner Form Aussagen enthalten müssen über die Anwendung melodisch-rhythmischer Elemente. Monteverdis Schrift blieb ungeschrieben, vielleicht mußte sie ungeschrieben bleiben. Keiner der Verfechter der neuen Ideen hat eine solche der Kontrapunkt-

lehre analoge Melodielehre je formuliert. So behielt die Kontrapunktlehre ihre kaum eingeschränkte Geltung auch weiterhin. Denn sie war konzipiert unter dem Gesichtspunkt des am musikalischen Satz Lehrbaren. Dies waren in erster Linie die Regeln des Zusammenklangs, nicht die des Klangzusammenhangs oder die des melodischen Zusammenhalts. Melodie, Rhythmus und Klangfolge hätten Gegenstand einer Lehre der "seconda pratica" sein müssen. Einer solchen Lehre indessen stand die Doktrin entgegen, daß Melodie und Rhythmus durch die Sprache gegeben seien - was aber in der kompositorisch entfalteten Monodie nicht mehr zutrifft. Der berühmte Satz aus der 'Dichiaratione' (1607), in der "seconda pratica" habe sich die "armonia" der "oratione" zu unterwerfen ("... che l'oratione sia padrone del armonia e non serva")¹², ist zumindest mißverständlich. Denn er läßt leicht übersehen, daß diese Forderung in einer Musik, die mehr sein wollte als bloß ausdrucksvoll deklamierter Text, als Nachvollzug des Textes, nur dann erfüllt werden konnte, wenn sich die musikalischen Elemente - in erster Linie die des melodischen und klanglichen Verlaufs - zu sinnfälligen Gebilden zusammenschlossen, wenn die einzelnen Glieder und ihre Abfolge als Gestaltqualität in Erscheinung traten, wenn außerdem alle Bestandteile der Komposition (somit auch der Baß) in die sinnfällige Konstruktion einbezogen wurden. Damit aber waren ungeachtet der herrschenden Sprache (oratione) wieder musikalisch-konstruktive Mittel in ihr Recht eingesetzt, bzw. solche Mittel durch die Anlehnung an die Sprache neu konstituiert. Dies bedeutet: im "parlar cantando" als Komposition im eigentlichen Sinn wurden neue Kräfte, die als genuin musikalische zu beschreiben sind, freigesetzt. Da aber sprachlicher Sinn und sprachliche Gestalt maßgeblich waren, mußte sich der Zusammenhalt im Rhythmus und in der Klangfolge sinnfällig manifestieren. Es geht nicht nur um das "scolpir le sillabe" durch den Sänger, wie Marco da Gagliano es forderte (Vorrede zur 'Dafne'), - gemeint ist der Ausschluß der Gesangsornamentation zum Zweck der Textverständlichkeit - sondern wesentlich um das "scolpir il verso bzw. la frase". Die Brücke von gegliederter Sprachdeklamation und Musik schlägt der Rhythmus, der insofern, als er abgemessene Zeitwerte in Beziehung zueinander setzt, eigenständig musikalischer Natur ist, selbst wenn er der Sprache dient. Dies kann kaum deutlicher werden als in Monteverdis 'Lamento d'Arianna' (1608). Gewiß handelt es sich um ein Stück Monodie, um die "seconda pratica". Doch die Elemente, die den Zusammenhang stiften, sind rhythmisch geprägte, melodische und klangliche Fügungen (Beispiel 1).

So entsteht durch die Umsetzung der klingenden Endungen an Versschlüssen (verso piano) in zwei gleichlange Werte auf derselben Tonhöhe, die entweder in Halben oder in Vierteln erscheinen ("morire", "conforte", "martire") und an eigentlichen Abschlüssen in den Sekundabstieg verwandelt werden ("morire") ein musikalisch sinnfälliger Zusammenhang, der Vers und Reim hervorhebt und dennoch eigenständig ist.

Es ist die rhythmische Relation zu allen vorhergehenden Versschlüssen - die Verdoppelung der normalen Halbe-Werte in zwei ganze Noten - die den Schluß als zwingende Zusammenfassung wirken läßt. Rhythmische, melodische und klangliche Konstruktion greifen ineinander. Die Wiederholung des Anfangs ("Lasciatemi morire") interpretiert zwar den ersten Satz, dadurch daß zu Beginn "Lasciate", das Verbum, anschließend das Objekt, das mit dem Subjekt des Gesangs identisch ist, hervorgehoben werden ("Lasciatemi"). Doch der Zusammenhang und die Artikulation werden hergestellt durch die melodisch-rhythmische Konstruktion: durch den affektgeladenen Halbtonanstieg zu Beginn, der eine Geste vom Umfang einer verminderten Quinte auslöst, dann im zweiten Ansatz die chromatisch ansteigende Weiterführung zum Hochtton d'' des tonalen Gerüsts, in das der Gesang eingespannt ist (d' - a' - d''), und schließlich durch die melodische Erfüllung in der Oktave, die das Ich der Arianna und den Todesentschluß über den bewegenden Sextfall zusammenbindet. Der Quintrahmen (d' - a'), der zu Beginn durch den Halbtonschritt zum b'' überschritten wurde, erweitert sich zur Oktave, die Erweiterung wird herbeigeführt durch die Potenzierung des Halbtonanstiegs im zweiten Ansatz. Unverkennbar sind aber auch die rhythmischen Entsprechungen:



Daß auch der Klangablauf an der Konstruktion teilhat, dafür nur der Hinweis auf die beiden Schlußtakte, in denen das tetrachordische Gerüst, das ebenso wie die Gesangsstimme eine Oktave umspannt, das Klanggeschehen auffängt.

Der gleichsam körperhafte Rhythmus und ein melodisch zielstrebigem Aufbau prägt auch das Folgende ("e che volete voi ..."). Die rhythmische Grundfigur $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ erscheint eingespannt in einen diatonisch aufsteigenden Gang von d' (über e' f' g' a') nach h' ("gran martire"). Die Einheit des Ablaufs wird offensichtlich nicht durch die Sprache begründet, obwohl von ihr die Komposition ausgeht. Es ist, als ob durch die neue Hinwendung zur Sprache rhythmische, melodische wie klangliche Elemente freigesetzt worden wären, die nun einen eigenmächtigen Zusammenhang bilden konnten. Durch ihn erschien wiederum die sprachliche Aussage verlebendigt, gedeutet und gestisch verkörpert. Dieses Paradoxon ist ins Auge zu fassen: die Entstehung neuer, und zwar genuin musikalischer somit instrumenteller Beziehungen durch die Unterwerfung unter das Wort. Das erwähnte Paradoxon aber wurde erst wirksam, sobald die Komposition sich nicht mehr damit begnügte, nur Abbild des Deklamationsvollzugs, gewissermaßen eine Prolongierung des Sprechens zu sein, sondern den Anspruch eines musikalisch verfaßten "Textes" erhob. Der Monodie haftet mithin, nachdem sie

in die Phase musikalischer Werkhaftigkeit eingetreten war, ausdrücklich instrumentale Struktur an.

Die Verkörperung von Sprache als musikalischer Text beschränkt sich selbstverständlich nicht auf die Monodie. Denn Sprachvertonung ist auch in der kontrapunktischen Musik, in der noch bis Ende des 16. Jahrhunderts herrschenden "prima pratica", der "musica moderna" (gegenüber der sich die "seconda pratica" als Wiederherstellung der ursprünglichen "prima pratica" der Antike versteht) eine unabdingbare Voraussetzung des Kompositionsbegriffs. Aber die Komposition konstituiert sich in erster Linie durch die intervallische Konstruktion des Stimmgeflechts. Oder richtiger gesagt: in der Kontrapunktlehre konnte gar kein anderer Standpunkt eingenommen werden. Der an Monteverdis 'Lamento d'Arianna' exemplifizierte dritte Aspekt, nämlich die Umsetzung von Sprache in einen körperhaft sinnfälligen musikalischen Vollzug, war auf dem Boden der Kontrapunktlehre nicht formulierbar, was indessen nicht besagt, er hätte im kontrapunktischen Satz grundsätzlich nicht oder nur jeweils im Wortbezug wirksam werden können. Schließlich nannte Monteverdi als Repräsentanten der "seconda pratica" neben Peri und Caccini auch Komponisten wie Cipriano de Rore, Ingegneri, Marenzio, Giaches Wert und Luzzasco, was bisher viel zu wenig ernst genommen wurde. Sogar Zarlino, der gewichtigste Wortführer der Kontrapunktlehre im 16. Jahrhundert, macht sich Platons Forderung zueigen: "che l'Harmonia et il Numero debbono seguitare la Oratione"¹³. Doch Zarlino sieht dies unter dem Blickwinkel des Kontrapunktes: "fa dibisogno, che ancora noi facciamo una scielta di Harmonia et di un Numero simile alle natura delle materie, che sono contenute nella Oratione: accioche dalle compositione di queste cose messe insieme con proportione, risulti la Melodia secondo 'l proposito"¹⁴. Die "harmonia" müsse dem Affektgehalt des einzelnen Wortes folgen: "Et debbe avertire di accompagnare quanto potrà in tal maniera ogni parola, che dove ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, et altre cose simili, l'Harmonia sia simile à lei..." (ebenda). Die Musik sieht Zarlino ähnlich wie die Monodisten im Zusammenwirken von "Harmonia" (Zusammenklang), "Numero" (Metren des Verses und Rhythmus), "Oratione ovvero il Parlare" und im "soggetto", der Beweggrund für den "affetto" ist. Vor allem aber: der Harmonie für sich fehle die Kraft des Ausdrucks nahezu vollständig. Zusammen mit dem "numero determinato" gewinnt sie die Macht, das Gemüt zu bewegen ("... subito piglia gran forza, et muove l'animo"). Doch erst in Gemeinschaft mit der Rede ("oratione" oder "parlare") erreicht sie die größtmögliche Wirkung: "è impossibile di poter dire quanto sia la forza di queste tre cose aggiunte insieme"¹⁵. Ähnlich forderte bereits Nicola Vicentino, es sei "la natura delle parole" zu berücksichtigen: "perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto et le passioni et gli affetti di quelle con l'armonia"¹⁶. Bemerkenswert ist nicht so sehr, daß Vicentino und Zar-

lino Forderungen, die dann lautstark von den Monodisten erhoben wurden, ebenfalls, wenn- gleich gedämpfter, weniger radikal formulieren. Wichtiger scheint, daß sie auf dem Boden des lehrbaren Satzes (der Kontrapunktlehre) belassen werden. Zarlino stellt als theoretischer Realist durchaus nüchtern und sachgerecht fest - darin nun unterscheidet er sich im Grund- satz von den Monodisten - es könnte das Prinzip der antiken Musik, einer genuin einstimmigen Musik, nicht ohne weiteres auf die Musik der Moderni ("con la multiplicatione di molti parti"), in der man zur "harmonia perfetta" gelangen müsse, übertragen werden. Das Ziel ist aber auch für ihn: "muovere l'animo". Und er weiß sehr wohl, daß die Sprache hier die Vermittlung leistet. Vergeblich wird man jedoch bei Zarlino, Vicentino und anderen Theoretikern nach Hinweisen suchen, auf welche Weise und in welcher Musik die "narrati effetti" der Alten hervorgebracht wurden. Zarlino erwähnt lediglich die Möglichkeit des Sologesangs mit instrumentaler Begleitung der Lira und des Leuto (zu denken wäre etwa an intavolierte Madrigale oder Villanellen) und flüchtig die homorhythmische Vertonung des Textes: "Et se per molti cantando insieme muovono l'animo, non è dubio, che universalmente con maggior piacere s'ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molti parti"¹⁷. Wörtlich könnte dergleichen etwa bei Galilei stehen, obwohl Zarlino an alles andere als an einen Gesang nach Art der Monodie denkt. Zarlino gibt auch keine Antwort auf die Frage, zu welchen Veränderungen in der Organisation des polyphonen kontrapunktischen Satzes die neue Beziehung zur Sprache, die in der Musik des 16. Jahrhunderts sich allenthalben abzeichnet, geführt hat.

Es bedarf keiner weiteren Begründung, daß die ersten beiden Kriterien der Monodie, nämlich der musikalische Nachvollzug der gehobenen Sprechdeklamation und der Ausdrucksgesang, für den kontrapunktischen Satz ohne Belang sind. Der dritte Aspekt jedoch, der in der Monodie erst auf der Kompositionsstufe aktuell wird, kann auch unter den Bedingungen des kontrapunktischen Satzes aufrechterhalten werden. Es stellt sich demnach die Frage: In welcher Weise verändert sich der kontrapunktisch-polyphone Satz, wenn die Sprache als wirkende Gestalt (nicht als deklamatorischer Akt wie in der frühen Monodie) begriffen wird, wenn sie also ihren Textcharakter, d.h. ihren Zusammenhalt nicht verliert im Stimmengewicht des polyphonen Satzes. Die Theoretiker reden über solche Veränderungen in der Organisation des kontrapunktischen Satzes, wenn überhaupt, so nur in Andeutungen und aus anderen Motiven. Man muß sich somit an die kompositorische Praxis halten. Es geht nicht an, sich mit der Unterscheidung von Gattungen zu begnügen oder Monodie und Kontrapunkt als musikalische Gegenwelten zu statuieren, gar den Kontrapunkt (die "prima pratica" der "moderni") für ein durch die Monodie überholtes Prinzip zu halten.

II. Voraussetzungen in Venedig

Ein tiefgreifender Umbruch des kontrapunktischen Satzes vollzieht sich in der venezianischen Musik des 16. Jahrhunderts. Er manifestiert sich am deutlichsten in Vielstimmigkeit, Mehrhörigkeit und instrumentaler Ensemble-Musik. Betroffen sind bekanntlich der Klang, nicht weniger allerdings das rhythmische Element, dem man indessen kaum Beachtung schenkte. Daß Igor Strawinsky die Musik Giovanni Gabrielis einmal als "rhythmische Polyphonie" kennzeichnete¹⁸, sollte und kann ernst genommen werden. Daß eine selbständige, bedeutende Instrumentalmusik entstehen konnte, deutet auf die Emanzipation tragender Elemente des musikalischen Baus. Diese Elemente als Klang und Rhythmus grob zu umschreiben, dürfte den Sachverhalt treffen. Und es liegt nahe, auch an eine Neuorientierung auf Gehalt und Gestalt der sprachlichen Aussage zu denken. Damit wäre die vom Musikalisch-Technischen ohnehin nicht zweifelhafte Verbindung der venezianischen Tradition mit dem Concerto-Prinzip der Musik nach 1600 auch aus der Perspektive der Sprachvertonung erhärtet.

In der Tat läßt sich ein solcher Zusammenhang zwischen neuer Sprachauffassung und musikalischem Bau nachweisen, ohne daß man bei der gewiß richtigen, aber pauschalen Behauptung von der gegenreformatorischen Emphase gerade der venezianischen Musik stehenbleiben müßte. Richtet man die Aufmerksamkeit auf die Wechselwirkung von Rhythmus und Klang, dann rücken von selbst Aspekte der Textvertonung und des Instrumentalen in das Blickfeld. Als wegweisend kann die an Gregor XIII. gerichtete und ungewöhnlich selbstbewußte Widmungs-Vorrede Andrea Gabrielis zu den Bußpsalmen von 1583 gelten¹⁹. Niemand habe sich bisher gefunden - so heißt es dort - der die von Singstimmen und Instrumenten bestimmte Weise des Propheten nachgeahmt hätte, obwohl von mehreren Psalmen komponiert wurden. ("Illum tamen sanctum, et pium usum, qui erat proprius Prophetarum per vocem, instrumentorumque musicorum harmoniam, nemo repertus est hactenus, ut apparet, qui imitaretur, quamvis psalmi a plerisque sint compositi.") In der Absicht, den Ausdruck büßender Seelen durch die "melodia" von teils vereinigten, teils getrennt geführten Singstimmen und Instrumenten nachzuahmen, habe er den Gipfel seiner Erfindungskraft erreicht. ("Idcirco, cum multos iam annos animum eo converterim, ut res quae poenitentium animorum expressionem per vocem, et instrumentorum melodiam tam coniuncte quam divisim in medium afferrem ad imitandum, quantumvis humana potest assequi pietatem expressionemque prophetarum, et iam ad summum meorum inventorum pervenerim ...") Es bleibt zwar unklar, wie das Zusammenwirken von Singstimmen und Instrumenten zu denken ist, doch wird eines deutlich: Es geht um die "imitatio" einer im "concerto" und im Text gegebenen "expressio". Ähnlich äußert sich Giovanni Gabrieli in seiner aufschlußreichen Vorrede zu den 'Concerti'

von 1587, in denen Andrea posthum ein Denkmal gesetzt wurde²⁰. Nach rühmender Erwähnung von dessen "rare inventioni", der "maniere nove", des "dilettevole stile" heißt es: in seinen Kompositionen käme an den Tag, "quanto egli sia stato singulare nell' immitatione in ritrovar suoni esperimenti l'energia delle parole, e de' concetti". Wer seine "Concerti" und die "armonia" seiner "contrapunti" vernommen habe, der könne sagen, "che cosa siano i veri movimenti d'affetti: et che cosa sia goder dalla Musica, vera, et inusitata dolcezza ...". Was die "energia delle parole" meint, läßt sich an den Bußpsalmen Andrea Gabrielis zeigen, die ein zentrales Werk der venezianischen Musik zu sein scheinen²¹.

Es steht in der polyphonen, kontrapunktischen Tradition, und auf den ersten Blick dürfte es befremden, Gabrielis Bußpsalmen in Verbindung zu bringen mit den Neuerungen des mehrchörigen, vielstimmigen und instrumentalen Satzes oder gar mit der Concerto-Musik des angehenden 17. Jahrhunderts. Doch unverkennbar ist in den Bußpsalmen der kontrapunktische Satz in seiner Substanz verändert, und zwar vornehmlich dadurch, daß der deklamatorische Rhythmus eine neue eigengewichtige Qualität erhält. Er wirkt sich auf den melodischen Bau ebenso aus wie auf die Klangarchitektur. Und unabhängig davon, wie die Mitwirkung von Instrumenten vorzustellen ist, erhebt sich auch die Frage nach der instrumentalen Struktur des Satzes.

Die Eigenart von Gabrielis Bußpsalmen gründet in der Tradition der Psalmvertonung, aus der ja auch die Mehrchörigkeit hervorging. Die polyphone Linienführung wich hier einer eher schlicht homorhythmischen Deklamation des Textes²². Gabrielis Werk geht indessen keineswegs in dieser Tradition auf, läßt sie vielmehr eingehen in den kunstvollen kontrapunktischen Satz. Dagegen stehen Orlando di Lassos frühe, aber erst 1584 gedruckte fünfstimmige Bußpsalmen²³ jenem schlicht akkordischen Psalmvortrag noch näher, obwohl es sich um Cantusfirmus-Sätze handelt (Tenor II). Der 129. Psalm 'De profundis' in der Vertonung von Lasso zeigt trotz der auf Deklamation abzielenden Grundhaltung ein rhythmisch wenig profiliertes Bild (Beispiel 2).

Die Notenwerte sind sowohl im Sinne des traditionellen Kontrapunkts als auch gemäß dem Psalmvortrag nivelliert, der Linienfluß erfährt keinerlei Unterbrechung, ist ohne rhetorischen, rhythmisch prägnanten Duktus. Am Schluß des ersten Abschnitts ("vocem meam") erfolgt im Cantus eine ornamentale Ausspinnung, die kaum mehr textbezogen zu nennen ist. Gabrielis Vertonung (Beispiel 3) beginnt zwar imitatorisch. Doch die offensichtlich beabsichtigte eindringliche Textdeklamation führt zu ebensosehr rhythmisch wie melodisch konturierter Gebilden, die den polyphon-ornamentalen Charakter abgestreift haben. Das Rufen aus der Tiefe tritt als plastische Figur hervor (Oktavsprung bei "clamavi"). Die Brevis-Dauer und die melodische Bewegung unterstreichen die betonte Silbe des Verbuns "clamavi".

Die folgende Gegenüberstellung des rhythmischen Verlaufs in beiden Kompositionen mag das Gesagte veranschaulichen:

Lasso	o	♪	o	♪	o	o	♪	'	o	♪	o	♪	o					
	De	pro	-	fun	-	dis	cla	-	ma	-	vi	ad	te	Do	-	mi	-	ne
Gabrieli	o	♪	o	♪	♪		o	'	o	♪	o	♪						

Lasso schließt das dritte Kolon "Domine exaudi vocem meam" glatt an. Gabrieli trennt, hebt ab, stellt die neue Aussage für sich dar, homorhythmisch und wieder in einem vor allem als rhythmische Einheit sinnfälligen Komplex:

o	♪	♪	♪	o	o				
Do	-	mi	-	ne	ex	-	au	-	di

Die hier deutlich doppelchörige Anlage des Satzes - zweimalige Exposition des "Domine exaudi" in den hohen, dann in den tiefen Stimmen, und nahezu vollstimmige Zusammenfassung - verleiht dem Anruf Emphase. Zugleich schließt der Block des dreimaligen "Domine exaudi" den ersten Abschnitt des Psalms ab. Das Ende des Sprachsatzes wird musikalisch tektonisch realisiert. In Wechselwirkung mit den rhythmisch sinnfälligen Deklamationseinheiten entsteht eine neuartige Klangarchitektur, der sich die Polyphonie unterordnet. Der erste Abschnitt des 'De profundis' besteht aus zwar ineinander verschränkten, doch klanglich kompakten Blöcken, die auf F- und C-Klang zentriert sind und die Textkola ebenso hervortreten lassen, wie sie einen eigenständigen Zusammenhalt herstellen (siehe den im Beispiel 3 bezeichneten Klangablauf).

Die Stelle "Miserere mei, Domine ..." aus der ersten Psalmvertonung 'Domine, ne in furore tuo arguas me' (Ps. 6) zeigt, wie sich der Klangablauf dem Deklamationsglied unterordnet (Beispiel 4, T. 16-29).

Der homorhythmisch gefaßte Sprachduktus des "Miserere mei Domine" ist eingebettet in eine Klangfolge von G nach D, die den Deklamationszusammenhang sinnfällig werden läßt, zugleich jedoch dieses Kolon aus dem Kontext heraushebt. Die Abgrenzung gegen das Vorhergehende erfolgt nach dem Kadenzabschluß nicht bloß durch die neue Satzdisposition (vorher voller Satz, jetzt die drei Unterstimmen), sondern durch den Wechsel von großer und kleiner Terz innerhalb des G-Klangs. Das folgende "Quoniam" wird bedeutungsvoll abgehoben durch den Eintritt des B-Klangs, der seinerseits einen Klangkomplex einleitet, dessen Anfang und Ende wiederum im Quintverhältnis stehen.

"Miserere mei, Domine" und "quoniam infirmus sum" sind voneinander getrennt und korrespondieren dennoch durch den analogen Klangverlauf. Die Wiederholung dieses ganzen

Abschnitts erfolgt indessen in zusammenfassend tektonischer Absicht. Im folgenden wird deutlich, wie die rhythmische Artikulation der einzelnen Textglieder mit außerordentlicher Kunst trotz der polyphonen kontrapunktischen Überlagerungen durchgesetzt wird (Beispiel 4, T. 29-36): so die Dreigliederung bei "sana me, Domine, quoniam" (Cantus und Bassus), dann eine neue bewegliche Figur bei "conturbata sunt", und die abschließende Wendung bei "ossa mea". Nicht durch die Linienführung erhält dieser Satz sein Profil, sondern durch die Verschränkung von rhythmisch stabilen Einzelgliedern.

Man begreift, daß Andrea Gabrieli in der Vorrede zu den Bußpsalmen auf die Neuheit des Verfahrens hinweist. Es handelt sich um nicht weniger als um eine Neukonzeption des polyphon-kontrapunktischen Satzes durch die Umsetzung der Textglieder in deklamatorisch-rhythmische Einheiten²⁴.

Sogar syntaktische Einschnitte des Textes erhalten musikalisch-tektonischen Sinn, etwa an der Stelle "turbata est valde" desselben Psalms (Beispiel 4, T. 40). Gleichzeitig brechen die vier beteiligten Stimmen auf dem A-Klang ab, der jedoch kein vollgültiger Abschluß ist, eher weiterführenden Charakter hat (Dezimengang in den Außenstimmen). Mit dem folgenden Einsatz auf "sed tu, Domine, usque quo?" und mit vollem G-Klang wird in Abhebung vom Vorhergehenden die neue Aussage bedeutungsvoll hervorgekehrt. Aber auch dieses Glied schließt in sinnfälliger Entsprechung zum Vorausgehenden offen mit einer Frage und mit dem A-Klang, der in der Schwebeläuft.

Und erst jetzt (T. 45) erfolgt die Antwort auf die beiden offenen A-Klänge: der lapidare geschlossene und vollstimmige Block des "Convertere, Domine", der im D-Klang anhebt und wieder schließt. Das nächste Kolon "et eripe animam meam" wird als neue Aussage sinnfälliger. Die melodisch und klanglich gegeneinander abgesetzten Glieder ("Convertere Domine" und "et eripe animam meam") werden gleichwohl konstruktiv zusammengeschlossen. Der mächtige Anruf "Convertere" bleibt im Cantus auf der Achse d, während im folgenden Glied, dessen Text explizierend ist, der Quintraum d' - g' durchmessen wird, und zwar in Übereinstimmung mit der sprachgerechten Deklamation im Dreierhythmus, der zugleich die Dreiklangsstruktur hervorhebt.

Durch Ausschaltung der ornamental Tendenzen im kontrapunktischen Satz verwirklicht Andrea Gabrieli die Forderungen nach "Wahrheit" des Gesangs im Rahmen des polyphonen Satzes. Die rufartige Schlichtheit und die Eindringlichkeit des melodischen Duktus läßt die "energia delle parole" frei werden. Dazu noch ein Beleg aus dem dritten Teil desselben Psalms (Beispiel 5). Die Sinneinheit des Kolons "quoniam exaudivit Dominus" wird in einen Quartabstieg f' - c' im Cantus gefaßt. Ihm entspricht ein absteigender Quartgang im Bassus (b - F) und ein klanglicher Gang von B zu F. Ausgangs- und Endpunkt sind durch das Quintverhältnis verbunden.

Der nur durch Stimmüberlagerung vermittelte G-Klang und vor allem der das Intervall der affekthaltigen kleinen Terz b' - g' ausfüllende fließende melodische Gang verkörpert den Gehalt des nächsten Kolons: *vocem fletus mei* (... da der Herr gehört hat / die Stimme meines Weinens). Gestisch, darstellend freilich ist diese Musik nicht, sie bringt nicht das Subjekt zum Sprechen, doch vermag sie - und dies ist trotz Madrigal, trotz Frottola und Villanella und trotz der französischen Chanson durchaus neu - jener Bewegung des Gemüts, die dem Text eingegraben ist, als rhythmisch-deklamatorische und klangliche Konstruktion musikalische Gestalt zu verleihen.

Linienführung und Bewegung haben in Gabrielis Bußpsalmen nichts Instrumentales. Der Satz ist, wie gesagt, sogar dem Text besonders nahe, wodurch allerdings der kunstvoll-ornamentale Charakter der Stimmverknüpfung, trotz uneingeschränkt polyphoner Anlage, kaum mehr zur Geltung kommt. Nicht die Ausgewogenheit der Linienführung und die Verzahnung der Stimme in das polyphone Gewebe ist Gabrielis Absicht, sondern die plastische und zusammenhängend deklamierte Textaussage. Der imitatorische Satz zu Beginn des Psalms "Beati quorum", der sich im übrigen auf den Einsatz des Quintus beschränkt, stützt lediglich den Cantus, der das erste Kolon (in diesem Fall eine syntaktisch vollständige Sinn-einheit) als zusammenhängende gegliederte Rede zum Vortrag bringt (Beispiel 6).

Der Einsatz des Tenor unterstreicht nach der gestisch eindringlichen Eröffnung im Cantus, die mit dem Ambitus der kleinen Sext den Quintraum übersteigt ("Beati Quorum"), das zweite Textglied ("remissae sunt"), dessen Grundrhythmus () sich bis zum ersten Kadenzschnitt ("sunt peccata") durchsetzt und ein deklamatorisch bedingtes und doch eigenständig musikalisches Netz bildet. Die homorhythmisch geführten Außenstimmen Cantus und Bassus bilden das Gerüst ("iniquitates et quorum tecta sunt peccata"). Die rhythmische Konstanz bringt auch eine klangliche mit sich. Der erwähnte Abschnitt besteht bis zur Kadenz aus dem Wechsel von G- und D-Klang. Die Klangkonstruktion steht so sehr im Vordergrund, daß man sie als instrumental ansprechen kann. Daß im folgenden Abschnitt ("Beatus vir") die Imitation in eine "klangliche Sequenz" (A - D - G - C) eingebaut ist, diese somit eine eigenständige Klangkonstruktion besitzt, die den Zusammenhalt wirksam werden läßt, ist an sich nicht ungewöhnlich. Dergleichen findet man auch in der klassischen Vokalpolyphonie. Neu ist aber die Verbindung mit der rhetorischen und rhythmischen Emphase.

Es liegt nahe, daß die rhythmischen ebenso wie die klanglichen Kräfte besonders im homorhythmischen Satz zur Geltung kommen. Dieser ist andererseits stets auch primär textdeklamierend. Aus dem letztgenannten Grund soll er hier noch herangezogen werden. Bekanntlich ist die homorhythmische Satzweise für die Mehrchörigkeit und Vielstimmigkeit von Bedeutung gewesen. Der wesentliche Unterschied zur Polyphonie besteht darin, daß die Kadenzen

von allen Stimmen gleichzeitig vollzogen werden, d. h. daß die Gliederung überschaubar, der Verlauf bis jeweils zu den Einschnitten als einheitlicher Vollzug begriffen wird²⁵.

Der homorhythmische Satz begegnet im 15./16. Jahrhundert in den verschiedensten Formen und Gattungen, insbesondere in Frottola, Strambotta, Giustiniana, Villanella, also in eher volkstümlicher weltlicher Musik, ferner in der Psalm- und Passionsvertonung²⁶.

Außer in der Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit Venedigs, die vorwiegend geistliche Festmusik war, spielt der akkordische Satz eine wesentliche Rolle in der ausschließlich weltlichen Festmusik der Florentiner Intermedien in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der musikalische Satz ist hier vorwiegend Mittel zur Entfaltung von Klangwirkung. Die Emanzipation des sinnfälligen Klangs aber führt, wie auch Wolfgang Osthoff betont hat, in dieser Musik nicht zu neuartigen Satzkonstruktionen, sondern verharret in der Präsentation großflächiger Klangblöcke, gegen die die Kleinteiligkeit der Gliederung eigentümlich kontrastiert²⁷.

Die rhythmische Komponente als Einheit stiftendes Element wird kaum ausgenützt, die Sprachdeklamation ist nahezu konturlos. Man könnte sagen: wie in den frühesten Florentiner Monodien die Art des Vortrags gegenüber dem musikalischen "Text" im Vordergrund stand, so hatte in der Florentiner Intermedien-Musik die Besetzung, somit die Klangerscheinung den Vorrang gegenüber dem musikalischen Bau.

Ein besonderer Fall des homorhythmischen Satzes in der venezianischen Musik sind die Chöre, die Andrea Gabrieli zur Aufführung des Sophokleischen 'Oedipus tyrannos' in der Übersetzung des venezianischen Patriziers Orsatto Giustiniani schrieb, mit der im Jahr 1585 das Teatro Olimpico Palladios in Vicenza eingeweiht wurde²⁸. Die Konzeption von Gabrielis Chören ist offensichtlich von der Absicht bestimmt, die Strenge und Größe der griechischen Tragödie in klingende Erscheinung treten zu lassen. Die Kargheit, die sich in der Beschränkung auf eine vom Klang getragene Deklamation des Textes manifestiert, zielt ab auf Monumentalität. Daß die hier von Gabrieli geübte Askese und der Wille zur monumentalen und elementaren Einfachheit, klassizistische Züge hat, wird man kaum bestreiten können²⁹.

Die Klangentfaltung, die klangliche Erscheinung spielt keine wesentliche Rolle, zumal sicherlich keine Instrumente mitwirken sollen. Trotzdem verharren Gabrielis Oedipus-Chöre nicht in der Negation. Die Unterordnung aller Mittel unter die erhabene, von nahezu dissonanzlosen kompakten Klängen getragene Deklamation, läßt insbesondere den Rhythmus hervortreten. Und gerade dadurch, daß sich alle Stimmen, bzw. der ganze Chor auf einen rhythmischen Verlauf vereinigen, wächst dem Rhythmus eine einheitsbildende Macht zu, die

keineswegs mit der Deklamation selbst, bzw. der Absicht sinnfälliger Verdeutlichung der Sprache gegeben ist³⁰. Die homorhythmische Bauweise allein genügt nicht. Durch den Rhythmus findet die Verkörperung der Sprache als Zusammenhang statt. Damit aber wird der Rhythmus als eigenständiges Element in den Bau des Satzes einbezogen. Im Prinzip ähnlich wie in den Bußpsalmen, nur mit anderen Mitteln führt Gabrieli in den Oedipus-Chören die Entstehung einer in sich selbst gegründeten rhythmischen Sprache aus dem Willen zu musikalisch verkörpertem Text vor. Da er darauf verzichtet, den Textsinn bzw. die Textaussage in seine kompositorische Konzeption aufzunehmen, bleiben die rhythmischen Bausteine elementar - und doch sind sie unüberhörbar eigenmächtig wirksam. Der dreistimmige Satz "Sacro, e possente Dio" aus dem ersten Chorlied mag dies belegen (Beispiel 7), in dem die aus zwei Halben bestehende rhythmische Zelle, mit der das Stück beginnt, den Verlauf immer wieder auffängt ("... Delo ... sgombri... morbi ... tutto ... honoro"). Diese Zelle erfährt Erweiterungen durch dreischlägige Rhythmen (siehe Beispiel), die stets raffenden, zusammenbindenden Charakter haben. Wie Gabrieli die Energie eines rhythmischen Gebildes zur Einheitsbildung ausnutzt, zeigen die aufeinanderfolgenden Stellen "Signor di Delo" und "Che risanando, sgombri" (ein Fünf- und ein Siebensilbler). Die auftaktige Formel  erscheint anschließend in erweiterter Form³¹ . Vermutlich steht auch der unvermittelte Wechsel nach dem A-Klang zu der neuen Qualität des B-Klangs in Beziehung mit der rhythmischen Erweiterung, zumal auf der Schlußsilbe ("sgom-bri") der zentrale A-Klang wieder erreicht wird³². Den folgenden Vers ("I perigliosi morbi") stellt sich durch den Dreierhythmus im Innern als rhythmische Einheit dar, ohne daß die Klangfolge ausdrücklich an der Herstellung von Zusammenhang beteiligt wäre. Je neutraler die Klangfolge ist, desto mehr Gewicht erhält der Rhythmus. Die von g über f nach e absteigende Folge der Dreiklänge am Schluß des angeführten Chors faßt allerdings den Elfsilbler auch klanglich zusammen. Man faßt sie auf als Gang zum abschließenden V - I - Schritt E - A.

Trotz der einfachen rhythmischen Verhältnisse ergeben sich kunstvolle Kombinationen, die vor allem auf der Verbindung von Zweier- und Dreierhythmen beruhen. So setzt nach dem für sich und statisch deklamierten ersten Wort ("Sacro") eine Dreiergruppe die Bewegung in Gang. Sie erfährt eine Prolongierung durch eine kurze Zweiergruppe und wird aufgefangen in einem verdoppelten Dreierhythmus ("Dio"). Daß Gabrieli mit rhythmischen Elementen regelrecht komponiert, zeigt z. B. der vierstimmige Chor "O del gran Giove nata" (Beispiel 8). Der Chor beginnt mit zwei ausladenden Dreiergruppen. Eine Gruppe von zwei Halben schließt den Vers ab, der wie eine Initiale rhythmisch auskomponiert ist. Mit dem folgenden Vers ("Gloriosa Minerva"), einem Siebensilbler, hebt eine pulsierende Deklamation mit rhythmisch steigender Formel an: 

Die folgenden Verse variieren dieses Muster, das aber bald wieder aufgegriffen wird ("Protettrice del mondo"). Die beiden Beispiele aus den Oedipus-Chören mögen als Hinweise darauf genügen, daß selbst in einer Musik, die sich radikal in den Dienst der Sprachdeklamation stellt und alle Mittel der kunstvollen Polyphonie ablegt, musikalische Elemente zur Aktivität und Eigenwirksamkeit gelangen, die vorher im kontrapunktischen Gewebe aufgingen. Gabrielis Oedipus-Chöre sind durch und durch vokal. Es wäre überdies abwegig, eine Beziehung zur Mehrhörigkeit, zur instrumentalen Ensemble-Musik und gar zum Concerto zu konstruieren. Dennoch kommt in den Grenzen ihrer Kompositions-idee ein Moment zur Geltung, das (beispielsweise) in der vielstimmigen Festmusik der Florentiner Hoffeste nicht entfaltet wurde: die konstruktive Wirksamkeit eines im Klangablauf eingebetteten, sinnfälligen Zusammenhang stiftenden rhythmischen Verlaufs. Eine solche im Blick auf Verlaufeinheit instrumentale Handhabung des Rhythmus erlaubte sowohl eine neue kompositorische Darstellung der Sprache, als auch die Konzeption einer sprachfreien Instrumentalmusik. Der in seiner Körperlichkeit und Plastizität begriffene rhythmische Prozeß bildet gleichsam die Brücke zwischen neuartiger Sprachvertönung und neuartiger Instrumentalmusik. Zum Durchbruch scheinen solche Tendenzen vor allem in der venezianischen Musik des 16. Jahrhunderts gekommen zu sein, und zwar, wie zu zeigen war, sogar in Satzformen, die in einem Fall durch die Tradition, im anderen Fall durch die Intention weit entfernt sind von denjenigen Gattungen, die erwiesenermaßen vermitteln zwischen der venezianischen Musik des späten 16. und den Satzformen des angehenden 17. Jahrhunderts.

Die neue Auffassung des Rhythmus ist gleichermaßen die Voraussetzung für die entwickelte Monodie, für das Concerto und die verselbständigte Instrumentalmusik. Instrumentalität und Sprachvertönung stehen dabei nicht im Widerspruch, sondern führen im Ursprung zusammen. Der Vollständigkeit halber aber muß noch erwähnt werden, daß die neue Funktion des Rhythmus in der gesamten späteren Musik noch eine Quelle hat, die das genuin Instrumentale eines sinnfällig als Einheit konzipierten rhythmischen Verlaufs deutlich werden läßt: es ist die Musik, die sich an die Tanzbewegung anschließt. Daß auch hier, z. B. in Gastoldis 'Balletti' (1591) der nahezu homorhythmische Satz in Erscheinung tritt, liegt in der Natur der Sache. Man könnte somit zwei Wege zur Instrumentalität skizzieren, die sich konstituiert durch eine neue Funktion von Rhythmus und Klang: Der erste Weg führt über die Tanzbewegung, ist als Bewegung im Raum choreographisch motiviert, der andere Weg (der hier vor allem ins Interesse gezogen wurde) führt über eine neuartige Sprachvertönung, aus der wiederum verschiedene Möglichkeiten hervorgehen. (Die Monodie ist nur eine von ihnen.) Dies würde besagen, daß die neu begriffene Sprachdeklamation nicht zuletzt der zündende Funke für instrumentales Denken außerhalb der Musik für Tasteninstrumente gewesen ist.

Nachbemerkung: Es fiel nicht schwer, den hier entwickelten Ansatz weiterzuführen und unter dem Aspekt der Wechselwirkung von rhythmischer Konstruktion und Klang die Vieltimmigkeit und Mehrhörigkeit, insbesondere auch die instrumentale Ensemblemusik von Giovanni Gabrieli in Betracht zu ziehen. Damit wäre der Anschluß zur Musik von Heinrich Schütz hergestellt. Da dies nicht beiläufig geschehen kann und überdies im Resultat nur das besiegeln und ausführen würde, was bereits oben dargelegt wurde, möchte ich an dieser Stelle darauf verzichten³³.

Kapitel III (Schütz) folgt als Zweiter Teil dieses Beitrages in Bd. III (1981).

Anmerkungen

- 1 In einigen Teilen dieses Aufsatzes schließe ich mich gelegentlich wörtlich an ein Referat an, das auf der Tagung der Deutschen Forschungsgemeinschaft über "Humanismus und Renaissance in der Musik" in Lörrach 1978 gehalten wurde: Deutung und Umdeutung der Antike in der Musik des 16. Jahrhunderts - Zur Erneuerung des polyphonen Satzes in der venezianischen Musik. (Die Veröffentlichung im Tagungsbericht steht bevor.)
- 2 Dies hat vor allem die Arbeit von Helmut HAACK gezeigt: Anfänge des Generalbaß-Satzes - Die "Cento Concerti Ecclesiastici" (1602) von Lodovico Viadana, = Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, Bd. 22, Tutzing 1974; s. insbesondere S. 36 ff. Aber schon Hans Heinrich EGGBRECHT unterschied den "motettisch-solistischen Generalbaß" vom "monodischen Generalbaß", ohne indessen die Herkunft des motettischen Generalbasses, der im Concerto des frühen 17. Jahrhunderts begegnet, zu spezifizieren (Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: AfMw XIV, 1957, S. 61-82). In einem eigenen Aufsatz (Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis, in: AfMw XXI, 1964, S. 81-110) versuchte ich die Linie von der vorwiegend vieltimmig und mehrhörigen Musik Venedigs zum Concerto zu ziehen.
- 3 Friedrich BLUME, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925. - Zum Mißverständnis des "monodischen" Concertos mag beigetragen haben, daß man (noch heute) zur irrigen Annahme neigt, die weltliche und geistliche Polyphonie des 16. Jahrhunderts sei Chormusik, wodurch sie von Monodie und Concerto abgehoben sei. Ein lehrreiches Beispiel für die Verfälschung historischer Gegebenheiten durch spätere Aufführungspraktiken.

- 4 Die Entstehung des Secco-Rezitativs ist noch gänzlich ungeklärt. Erst eine solche Untersuchung würde zeigen, ob G. B. DONIs Einteilung der Monodie in einen *stile recitativo*, einen *stile rappresentativo* und einen *stile narrativo* mehr ist als eine Klassifizierung um ihrer selbst willen (*Trattato della musica scenica*, 1635-1639).
- 5 In dem Maße wie das Concerto Grundlage des Komponierens wurde, kam es in seinem Rahmen auch zur Vertonung von italienischen poetischen Texten. Andererseits blieben genuine Monodien mit lateinischen, geistlichen Texten Ausnahmen. Monteverdis lateinische Parodie seines 'Lamento d'Arianna' als 'Pianto della Madonna' veranschaulicht, wie schwer der affektbetonte Gesang der lateinischen Sprache anzupassen war. Vgl. dazu auch HAACK, a. a. O., S. 37 f.
- 6 Die Darstellung von Adam ADRIO über die Entstehung des geistlichen Konzerts dürfte im wesentlichen zutreffen (*Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935).
- 7 Monteverdi, Brief an Striggio vom 9. 12. 1616 in: Claudio MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazione*, Edizione critica con note a cura di Domenico de' PAOLI, Rom 1973, Nr. 21.
- 8 *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, S. 83.
- 9 Caccini berichtet in der Vorrede zu den 'Nuove Musiche' (1601), der Florentiner Kreis um den Grafen Bardi habe ihn überzeugt, "a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia; ma ad attenermi a quelle maniera cottanto lodata da Platone et altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la favella e l'rhitmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario, à volere, che ella possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche ...". Marco da Gagliano schreibt in der Vorrede zu 'Dafne' (1608) vor, sich der Gesangsornamentik zu enthalten, wenn sie der Gegenstand nicht fordert: "Procurarsi in quella vece di scolpir le sillabe, per far bene intendere le parole e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch'il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole."
- 10 Giovanni Battista DONI, *Lyra Barberina*, Florenz 1763, Bd. II, S. 73: "l'errore consiste in questo, che in vece di esprimere, e imitare tutto il concetto, dandoli convenevole melodia, si mettono ad esprimere le parole separate." Gemeint sind die Kontrapunktiker.

- 11 Vgl. MONTEVERDI, Lettere (s. Anm. 7), Nr. 122 und 123.
- 12 Ebenda, S. 396.
- 13 Vgl. dazu Egert PÖHLMANN, Antikenverständnis und Antikenmißverständnis in der Operntheorie der Florentiner Camerata, in: *Mf* XXII, 1969, S. 5 ff.
- 14 *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 419.
- 15 Ebenda, S. 84f.
- 16 *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Quarto libro, Cap. XXIX, S. 85 und 86.
- 17 ZARLINO, a. a. O., S. 89.
- 18 Igor STRAWINSKY, Gespräche mit Robert Craft, Zürich 1961, S. 103.
- 19 Andrea GABRIELI, *Psalmi Davidici, qui Poenitentiales nuncupantur, tum omnis generis Instrumentorum, tum ad vocis modulationem accommodati, sex vocum*, Venedig 1583.
- 20 *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli ...*, Venedig 1587 (RISM B I/1: 1587¹⁶).
- 21 Es ist kaum verständlich, daß die Forschung sich dieser Musik noch so wenig angenommen hat. An Literatur aus neuerer Zeit ist zu nennen: Wendelin MÜLLER-BLATTAU, *Klangliche Strukturen im Satzbau des Psalmus primus aus den "Sieben Bußpsalmen" von A. Gabrieli*, in: *Festschrift Joseph Müller-Blattau zum 70. Geburtstag*, = *Saarbrücker Stud. zur Musikwissenschaft*, Bd. 1, Kassel 1966, S. 212 ff. - Ausgaben: *Psalmi Davidici*, hrsg. von Bruno GRUSNICK, Kassel 1936; außerdem zwei Psalmen in: *IMAMI*, Bd. II, hrsg. von Giacomo BENVENUTI, Mailand 1931/32.
- 22 Über die Frühgeschichte der mehrhörigen Psalmvertonung handelt: Victor RAVIZZA, *Die Anfänge der venezianischen Mehrhörigkeit* (Habilitationsschrift Bern, mschr.).
- 23 Orlando di LASSO, *Psalmi Davidis poenitentiales ... quinque vocum*, München 1584. Die bisher einzige vollständige Ausgabe: *Septem Psalmi poenitentiales*, hrsg. von Hermann BÄUERLE, Leipzig 1905. - Ich ziehe diese Kompositionen heran, nicht in der Absicht, Lasso gerecht zu werden, sondern Verfahrensweisen zu vergleichen. Lassos Bußpsalmen sind weder repräsentativ noch für sich bedeutend.
- 24 Darin unterscheidet sich Gabrielis Verfahren vom "textgezeugten" Rhythmus (Hugo Riemann), der sich seit Dunstable und mit den Niederländern immer mehr durchsetzte, und von der "Deklamationsrhythmik", die man mit Recht für die Vokalpolyphonie des 16. Jahr-

- hunderts in Anspruch nimmt. Siehe Karl Gustav FELLERER, *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts*, Düsseldorf o. J. (1928); ders., *Palestrina*, Regensburg 1930.
- 25 Der homorhythmische bzw. akkordische Satz im 16. Jahrhundert ist bisher noch nicht im Zusammenhang untersucht worden. Auszugehen wäre von Knud JEPPESEN, *Das isometrische Element der Vokalpolyphonie*, in: *Festschrift Peter Wagner*, Leipzig 1929, S. 87 ff., und von den grundsätzlichen Bemerkungen in der Studie von Helmut HAACK, a. a. O., S. 151 ff. - Der Terminus "akkordisch" ist dabei mit Vorbehalt zu benutzen, da Homorhythmie keineswegs mit akkordischer Konzeption verbunden sein muß. Der Vorschlag von Haack (ebenda, S. 152) von "akkordisch" und "Akkord" nur dann zu reden, wenn die Verbindung der Klänge auf Quintbeziehung beruht, ist vielleicht terminologisch allzu restriktiv, wenngleich nicht von der Hand zu weisen. Einleuchtend sind jedoch die Vorbehalte gegen den aus der Kontrapunktlehre entlehnten Begriff *contrapunctus simplex* (Haack, ebenda, S. 152), da er suggeriert, es handele sich um einen rhythmisch und melodisch noch nicht ausgeführten Kontrapunkt. Auch die Beziehungen "homophon" und "Homophonie" sind durch die viel spätere Musik zu belastet, als daß sie tauglich wären. Der Ausdruck "homorhythmischer Satz" dagegen bezeichnet den Sachverhalt treffend.
- 26 Eine Kategorie für sich bilden die Humanisten-Oden und die *musique mesurée à l'antique*, die Vertonung lateinischer und französischer Dichtung in antiken Versmaßen, die vor allem den pädagogischen Zweck der Einübung in antike Versmaße verfolgten. Rhythmisches und klangliches Eigenleben wird man in dieser Musik kaum erwarten dürfen, da ja der Rhythmus durch den Vers jeweils fixiert war.
- 27 Wolfgang OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, = *Münchener Veröff. zur Musikgeschichte*, Bd. 14, Tutzing 1969, vor allem S. 332 ff.
- 28 Andrea GABRIELI, *Chori in Musica ... sopra li chori della Tragedia di Edipo Tiranno ...*, Venedig 1588. - Vollständiger Text und Musik wurden mustergültig ediert von Leo SCHRADE, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico*, = *Editions du Centre National de la recherche scientifique*, Paris 1960.
- 29 Wolfgang OSTHOFF (*Theatergesang ...*, S. 328) macht außerdem aufmerksam auf die Entsprechung zwischen Gabrielis Chören und dem Theaterbau Palladios. - Zurecht bemerkt Osthoff (ebenda, S. 330), daß die Oedipus-Chöre weder als von der Odenkomposition beeinflusst zu denken, noch als Schritt zur Monodie zu verstehen sind, und daß der

von Schrade vermutete Zusammenhang mit der Psalmodie kaum haltbar sein dürfte. Dagegen spricht schon die konstitutive Rolle des Rhythmus und das Prinzip der Klangabfolge. Einleuchtend ist demgegenüber die von Osthoff erwähnte Verbindung mit dem Deklamationsstil des polyphonen Madrigals.

- 30 SCHRADE, *La représentation*, S. 72, spricht von der "subordination de la mélodie au rythme". Über die rhythmische Physiognomie der Oedipus-Chöre vgl. auch Daniel Pickering WALKER, *La musique des intermèdes florentins de 1589 et l'humanisme*, Paris 1956, S. 135 ff.
- 31 Die originalen Stimmen sind (selbstverständlich) ohne Taktstriche.
- 32 Auf die klanglichen Bezüge einzugehen, würde hier zu weit führen. Der klangliche Bau scheint lockerer zu sein als der rhythmische.
- 33 Ansätze zu einer solchen Untersuchung, die eine eigene Studie erfordern würde, findet man außer in den erwähnten Arbeiten von Adam ADRIO (vgl. Anm. 6), Hans Heinrich EGGBRECHT (vgl. Anm. 2) und Helmut HAACK (vgl. Anm. 2) auch in der Dissertation des Verfassers (*Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, = Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, Bd. 8, Tutzing 1963; s. vor allem die Einzelanalysen S. 59-100 und das Kapitel über Gabrielis instrumentale Kompositionstechnik S. 101 ff.) und in dem Aufsatz *Die Entstehung des Concertoprinzips ...* (vgl. Anm. 2).

1. Claudio Monteverdi: Lamento d'Arianna (1608)

La - scia - - te - mi mo - ri - re, la - scia - - te -

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. There are flats under the G notes in both staves and sharps under the A and B notes in the lower staff.

5 mi mo - ri - re! E chi vo - le - te voi —

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. There are flats under the G notes in both staves and sharps under the A and B notes in the lower staff.

9 — che mi con - for - te in co - sì du - ra sor - te in co - sì

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. There are flats under the G notes in both staves and sharps under the A and B notes in the lower staff.

13 gran mar - ti - re. La - scia - te - mi mo - ri - re,

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. There are flats under the G notes in both staves and sharps under the A and B notes in the lower staff.

17 la - scia - - te - mi mo - ri - - re!

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. There are flats under the G notes in both staves and sharps under the A and B notes in the lower staff.

2. Orlando di Lasso: Psalm 129 aus „Psalmi Davidici poenitentiales ...“ (um 1565), München 1584

De pro - fun - - dis cla - ma - vi ad te, Do -

De pro - fun - - - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi -

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do -

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - -

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - - mi -

6

- mi - ne; Do - mi - ne, ex - au - di vo - - - -

ne; Do - - mi - ne, ex - au - di vo - - - - cem me -

mi - ne; Do - mi - ne, ex - au - di vo - - - - cem

mi - ne; Do - - - mi - ne, ex -

ne; Do - mi - ne, ex - au - di vo - - - - cem me -

10

- cem me - - - - - am.

- - am, ex - au - di vo - cem me - - - - am.

me - am, ex - au - di vo - cem me - - am.

au - di vo - cem me - - am.

am, ex - au - - - di vo - cem me - - am.

3. Andrea Gabrieli: Psalm 129 aus „Psalmi Davidici, qui poenitentiales nuncupantur“, Venedig 1583

Prima pars

De pro - fun - dis cla - ma - - - vi ad
 De pro - fun - - dis cla - ma - - vi, de
 De pro - fun - - dis cla - ma - vi ad
 De pro -

F ————— C F

5
 te, Do - mi - ne:
 pro - fun - dis cla - ma - - - vi ad te, Do -
 te, Do - mi - ne, ad te, Do - mi - ne;
 De pro - fun - dis cla - ma - - - vi ad te,
 fun - dis cla - ma - - - vi ad te,
 pro - fun - - - dis cla - ma - vi ad te, Do -
 F

17

di vo - cem me - am.

di vo - cem me - - - am.

di vo - - - cem me - - - - - am.

Fi - ant

- di vo - - - - cem me - - - - - am.

di vo - cem me - - - - - am

F

4. Andrea Gabrieli: Psalm 6 (Prima pars) aus „Psalmi Davidici . . .“

15

as me.

- ri - pi - as me.

- as me.

as me. Mi - se - re - re me - i, Do -

pi - as me. Mi - se - re - re me - i, Do -

(me.) Mi - se - re - re me - i, Do -

G⁺ G^b
I

Mi - se -

... quo - - ni - am in - fir - - mus sum, mi - se -

... quo - - ni - am in - fir - - mus sum, mi - se -

- mi - ne,

- mi - ne, quo - ni - am in - fir - - mus sum,

- mi - ne, quo - ni - am in - fir - - mus sum,

D B F
V I V

re - re me - i, Do - mi - ne, quo - ni - am in - fir - mus

re - re me - i, Do - mi - ne, quo - ni - am in - - fir - - mus

re - re me - i, Do - mi - ne, quo - ni - am in - fir - mus sum;

quo - ni - am in - fir - mus sum

quo - ni - am in - fir - mus sum;

quo - ni - am in - fir - mus

- ni - ma me - a tur - ba - ta est val - de:

a - - ni - ma me - a tur - ba - ta est val - - - de:

tur - ba - ta est val - - - de:

tur - ba - ta est val - de,

ma, et a - ni - ma me - - a tur - ba - ta est val - de:

a - - ni - ma me - a,

sed tu, Do - mi - ne, us - que quo?

us - - que quo?

sed tu, Do - mi - ne, us - que quo?

sed tu, Do - mi - ne, us - - - que quo?

sed tu, Do - - mi - ne, us - - que quo?

sed tu, Do - mi - ne, us - - que quo?

45

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

49

- ne, et e - ri - pe a - ni - mam me - am.

- ne, et e - ri - pe a - ni - mam me - am.

- ne.

- ne, et e - ri - pe a - ni - mam me - am.

- ne.

- ne.

Sal -

5. Andrea Gabrieli: Psalm 6 (Tertia pars) aus „Psalmi Davidici . . .“

(13)

quo - ni - am ex - au - di - vit
 quo - ni - am
 quo - ni - am ex - au -
 quo - ni - am ex - au - di -
 quo - ni - am ex - au -
 quo - ni - am ex - au - di - vit

17

Do - mi - nus vo - cem fle - tus me -
 ex - au - di - vit Do - mi - nus
 - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle -
 - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus
 - di - vit Do - mi - nus
 Do - mi - nus vo -

- - i.
 vo - - cem fle - - tus me - - i.
 - - tus me - - - - i.
 8 me - i
 8 vo - cem fle - tus me - - i.
 - cem fle - - - - tus me - i.

6. Andrea Gabrieli: Psalm 31 aus „Psalmi Davidici ...“

Be - a - - ti quo - rum re - mis - sae sunt, re -
 Be - a - - ti quo - rum re - mis -
 8 Be - a - - ti quo - rum
 8 ... re - mis - sae sunt
 8

5

- mis - sae sunt in - i - qui - ta - tes

- sae sunt in - i - qui - ta - tes et quo - rum

re - mis - sae sunt in - i - qui - ta - tes et

in - i - qui - ta - tes et quo - rum

... et quo - rum tec - ta

... et quo - rum tec - ta

G D G D

8

et quo - rum tec - ta sunt pec - ca - ta.

tec - ta sunt pec - ca - ta.

quo - rum tec - ta sunt pec - ca - ta. Be -

tec - ta sunt pec - ca - ta.

sunt pec - ca - ta. Be -

sunt, et quo - rum tec - ta sunt pec - ca - ta.

G D G D G D G

12

Be - - a - - tus vir

Be - - a - - tus vir

- a - - tus vir, be - a - - tus

Be - - a - - tus vir

- a - - tus vir cu -

Be - - a - - tus vir

A D G C

7. Andrea Gabrieli: Chorlied aus „Chori in Musica . . . sopra li chori della Tragedia di Edipo Tiranno (1585), Venedig 1588

31

Sa - cro, e pos - sen - te Di - - - o

Sa - cro, e pos - sen - te Di - - - o

Sa - cro, e pos - sen - te Di - - - o

35

Si - gnor di De - lo Che ri - sa - nan - do, sgom -

Si - gnor di De - lo Che ri - sa - nan - do, sgom -

Si - gnor di De - lo Che ri - sa - nan - do, sgom -

39

3 d 3 d

8 - bri I pe - ri - glio - - si mor - - bi,
 8 - bri I pe - ri - glio - - si mor - - bi,
 - bri I pe - ri - glio - - si mor - - bi,

43

3 d 3 d

Te col cor tut - to ri - ve - ren - - te ho - no - ro.
 Te col cor tut - to ri - ve - ren - - te ho - no - ro.
 Te col cor tut - to ri - ve - ren - - te ho - no - ro.

8. Andrea Gabrieli: Chorlied aus „Chori in Musica . . .“ (Diskantstimme)

3 o 3 o

O del gran Gio - - ve na - ta Glo - ri - o - sa Mi - ner -
 d A E

va, Te prim' in - vo - co et l'al - ma A te suo - ra Di -
 F G⁶ A D G C

- a - na Pro - tet - tri - ce del mon - do; A cui de - bi - ti ho -
 F A D D

- nor si ren - don do - ve La ce - le - bre di Te - - be
 G F D C e H

3 d 3 d