

# Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen

von  
ADOLF WATTY

Im Jahre 1648 erinnert sich Heinrich Schütz in der Vorrede zu seiner *Geistlichen Chormusik* an seine Studienzeit 1609-1612 bei Giovanni Gabrieli in Venedig<sup>1</sup>:

„Allermassen dann auch in Italien / als auff der rechten Musicalischen hohen Schule [...] der Gebrauch gewesen / das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist- oder Welttlich Wercklein / ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet / und also von sich gelassen haben“.

Auch er hatte, wie die anderen Schüler Gabrielis, ein „Weltlich Wercklein [...] von sich gelassen“, *Il Primo Libro de Madrigali*.

Im Jahre 1619 veröffentlichte Schütz seine *Psalmen Davids*, die er seinem Herrn, dem Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, widmete. Im Widmungsschreiben berichtet er<sup>2</sup>:

„Vnnd demnach ich vor diesem etzliche Teutsche Psalmen auff Italienische Manier / zu welcher ich von meinem lieben vnd in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn Johan Gabrieln / so lange in Italia ich mich bey jhme auffgehalten / mit fleiß angeführet worden / componiret“.

Strengen kontrapunktischen Satz und venezianische Mehrchörigkeit lernte Schütz also erklärtermaßen bei Gabrieli. Gleichzeitig lebte er aber auch am ersten Platze des italienischen Musikdrucks und in einem der großen Musikzentren Italiens. Das waren die besten Voraussetzungen, gegebenenfalls über den Unterricht Gabrielis hinausgehend, vielfältige musikalische Anregungen aus der zeitgenössischen italienischen Musik aufzunehmen. Es kann kaum bezweifelt werden, daß Schütz, wenn nicht durch Gabrieli selber, dann durch Drucke, umlaufende Handschriften und Aufführungen zahlreiche Anregungen bekam und die Entwicklungstendenzen der Musik der damaligen Zeit kannte. Man kann auch davon ausgehen, daß er das, was ihm interessant und wichtig erschien, in Drucken oder Abschriften sammelte.

Dafür gibt es in der Gesamthochschulbibliothek Kassel, die die erhaltenen Bestände der alten Kasseler Hofkapelle verwaltet, zahlreiche Belege. Hans Joachim Moser<sup>3</sup> hat auf eine Reihe venezianischer Musikdrucke dieser Zeit hingewiesen, von denen er annimmt, daß Schütz sie von Venedig aus nach Kassel schickte oder sie dahin mitbrachte. Darunter befindet sich auch ein vollständiges Exemplar der vierten Auflage von Monteverdis *Il Terzo Libro de Madrigali* (1604). Moser hätte auch noch die erste Auflage von Monteverdis *Il Quinto Libro de Madrigali* (1605) nennen können.

1 Schütz GBr, S. 194.

2 Ebenda, S. 60.

3 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 1954, S. 66 f.

Mosers Annahme wird durch die zahlreichen Kasseler Manuskripte mit Werken von Gabrieli unterstützt, unter denen sich auch einige Unika befinden<sup>4</sup>. Für die in Kassel handschriftlich überlieferten, niemals gedruckten Werke Gabrielis gibt es nur eine einleuchtende Erklärung: Sein Schüler Schütz hat sie nach Kassel gebracht. Wie sollten sie sonst dorthin gekommen sein, wenn nicht durch ihn?

In diesem Zusammenhang soll im folgenden ein Kasseler Manuskript beschrieben werden, das für die Monteverdi-Forschung von größtem Interesse ist, dessen Bedeutung bisher jedoch übersehen wurde<sup>5</sup>. Das Kasseler Inventar von 1638<sup>6</sup> verzeichnet es unter dem Titel *Presso un fiume tranquillo à 7. C. Monteverde*. Carl Israel<sup>7</sup> führt in seinem Katalog das Manuskript unter Monteverdi wie folgt auf: *Presso un fiume. Canzone à 7*<sup>8</sup>.

Diese Angaben sind ungenau, denn das Manuskript enthält noch ein zweites Werk mit der Titelangabe *Misero Alceo à 5*. Ein Autor wird für dieses Stück auf den Blättern nicht genannt. Ein Vergleich erweist jedoch schnell, daß es sich bei diesem Werk ebenfalls um ein Madrigal Monteverdis handelt. Beide Titel, *Presso un fiume tranquillo* und *Misero Alceo*, finden sich in Monteverdis 6. Madrigalbuch von 1614. *Misero Alceo* muß von Anfang an zum Manuskript gehört haben, denn es ist meist auf die Rückseiten, in einem Fall auf den Rest einer Seite von *Presso un fiume tranquillo* geschrieben. Ohne jeden Zweifel zeigen beide Werke auch die gleiche Handschrift. Sie sind deshalb mit großer Wahrscheinlichkeit zum gleichen Zeitpunkt geschrieben worden.

Als Schreiber dieses Manuskripts läßt sich Georg Schimmelpfennig<sup>9</sup> bestimmen, und zwar durch den Vergleich mit der Niederschrift eines eigenen Werkes<sup>10</sup>. Schimmelpfennig besuchte

4 Carl Israel, *Übersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel*, Kassel 1881, S. 26 f.

5 Auf die Bedeutung und Problematik der weiteren Monteverdi-Manuskripte in Kassel soll hier nur kurz verwiesen werden; immerhin findet sich unter ihnen ein wichtiges Unikat, das von Denis Arnold 1982 erstmals herausgegebene *Laudate pueri a sei voci* (Oxford University Press), eine weitere Abschrift von Monteverdis *Confitebor a quattro voci*, von Israel übersehen, 1957 von Wolfgang Osthoff bei Ricordi erstmals veröffentlicht (beide: Signatur 2<sup>o</sup> Ms.mus.51v), das auch für Schütz bedeutsame *Zefiro torna* aus den *Scherzi musicali* von 1632, hier aber in dem abweichenden Besetzungstyp für zwei Canti (Signatur 2<sup>o</sup> Ms.mus.57b) und die Schütz-Kontrafaktur *Güldne Haare* von Monteverdis *Chiome d'oro* aus dessen 7. Madrigalbuch (Signatur 2<sup>o</sup> Ms.mus. 58i). Die in diesem Manuskript zu findende *Canzonetta Vivo in foco amoroso* ist nicht, wie vermutet wurde, von Schütz oder Monteverdi, sondern von Giovanni Rovetta. Auf diesen Sachverhalt hat Wolfgang Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing 1960, S. 39, Anm. 26, bereits hingewiesen. – An dieser Stelle möchte ich dem Leiter der Handschriftenabteilung in Kassel, Herrn Dr. Broszinski, und dessen Mitarbeiterin, Frau Grimm, für vielfältige Unterstützung bei meiner Arbeit sehr herzlich danken.

6 Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902. Im Anhang dieser Arbeit werden die vollständigen Kasseler Inventare von 1613 und 1638 wiedergegeben. Hier: S. 127.

7 Israel, a.a.O., S. 45.

8 Signatur 2<sup>o</sup> Ms.mus.57f. In den Blättern dieses Manuskripts sind vier verschiedene Wasserzeichen zu finden, von denen je zwei hessischer und Dresdner Herkunft sind. Die Folgerungen aus diesem Sachverhalt sind, was Ort und Zeitpunkt der Niederschrift dieses Manuskripts betrifft, noch nicht geklärt. Das bestätigte mir in einem Gespräch Prof. Joshua Rifkin.

9 Bei der Klärung der Schreiberzusammenhänge konnte ich mich auf eine Expertise von Joshua Rifkin, die im Kasseler Archiv vorliegt, stützen. Auch danke ich Herrn Prof. Dr. Werner Breig für zweckdienliche Hinweise zu diesen Fragen.

10 Georg Schimmelpfennig, *La buona e felice mano. Per la Serenissima Principessa e Signora Signora Elisabetha Landgrauia d'Hassia Signora mia graciousissima*. Es handelt sich bei diesem Autograph um 12 Gesänge für Solostimme und Basso continuo. Israel, a.a.O., S. 74.

mit Schütz zusammen das Collegium Mauritanum und wurde 1608 mit ihm zusammen auf der Marburger Universität immatrikuliert. Von 1627 an bekleidete er in Kassel das Amt des Hofkapellmeisters<sup>11</sup>. Nach der Rückkehr von Schütz aus Venedig erscheint er in zahlreichen Manuskripten Schützscher Werke als Schreiber, im Falle von Schütz' Osterkonzert *Christ ist erstanden* (SWV 470)<sup>12</sup> sogar mit dem Komponisten gemeinsam<sup>13</sup>. Es besteht kein Zweifel, daß Schimmelpfennig seit 1613 zum engsten Kreis um Schütz gehörte. In dieser Zeit scheint er von Schütz die Vorlage zu seiner Abschrift der beiden Monteverdi-Madrigale bekommen zu haben. Die von Schimmelpfennig überlieferten Fassungen weichen nicht unwesentlich von denjenigen des Originaldrucks im 6. Madrigalbuch von 1614 ab. So liegt die Vermutung nahe, daß es sich um Frühfassungen handelt, die Monteverdi später vor der Drucklegung noch einmal überarbeitet hat. Wer aber könnte solche Frühfassungen aus Oberitalien abschriftlich nach Kassel gebracht haben, wenn nicht Schütz?

Es ist bereits seit Emil Vogel bekannt, daß manche Werke Monteverdis längere Zeit vor ihrer Druckveröffentlichung komponiert waren und als Abschriften umliefen. Dafür spricht die Tatsache, daß Giovanni Maria Artusi bereits im Jahre 1600 aus drei Madrigalen Monteverdis zitieren konnte, die erst 1603 und 1605 im Druck erschienen<sup>14</sup>. Große Teile des 6. Madrigalbuches von 1614, so die fünfstimmige Madrigalfassung des *Lamento d'Arianna* und der sechsteilige Zyklus *Lagrima d'Amante al sepolcro d'Amate* entstanden um 1610<sup>15</sup>, *Una donna fra l'altre* erschien schon 1609 als Kontrafaktur *Una es* in Aquilino Coppinis *Il Terzo Libro delle musica di C. Monteverdi, a cinque voci, fatta spirituale da Aquilino Coppini*. Die aus dem Kasseler Manuskript zu gewinnende Erkenntnis, daß auch *Presso un fiume tranquillo* und *Misero Alceo* vor 1614 entstanden sind, überrascht also nicht sehr. Der Terminus ante quem müßte für die Frühfassungen beider Werke vor der Rückkehr von Schütz aus Venedig, also 1612, liegen, wobei gewisse Relikte einer „prima prattica“-Schreibweise eher Indizien für eine noch frühere Entstehungszeit sind.

Daß Monteverdi beim Komponieren recht selbstkritisch zu Werke ging, wissen wir aus einem seiner frühen Briefe. Am 28. Juli 1607 schrieb er an den Kanzler Annibale Iberti<sup>16</sup>:

„[...] così visto il comandamento di S.A.S. di longo mi posi a comporre in musica il sonetto, et vi sono statto dietro sei giorni, et duoi altri tra provarlo e rescriverlo“.

11 Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 14), Kassel 1958, S. 26. In diesem Werk sind weitere Informationen über Schimmelpfennig zu finden.

12 Signatur 2<sup>o</sup> Ms.mus. 52b.

13 Nach einer diesem Manuskript beiliegenden Notiz Werner Bittingsers sind die Blätter 14 und 15 Schütz-Autographe. Diese Erkenntnis vertritt auch Rifkin im Werkverzeichnis des Schütz-Artikels in *New GroveD*.

14 Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia 1600, fol. 39<sup>v</sup> und 40<sup>r</sup>. Monteverdis *Anima mia perdona* und *Che se tu s'il cor mio* erschienen 1603 im 4. Madrigalbuch, *Cruda Amarilli* 1605 im 5. Madrigalbuch.

15 Emil Vogel, *Claudio Monteverdi*, in: *VfMw* 3 (1887), S. 315-450. Hier: S. 365.

16 Claudio Monteverdi, *Lettere, Dediche e Prefazioni*, Edizione critica con note a cura di Domenico de' Paoli, Roma 1973, S. 28: „[...] und als ich den Befehl Ihrer Hoheit gesehen hatte, begann ich geradewegs das Sonett zu komponieren und war damit sechs Tage beschäftigt, und zwei weitere damit es auszuprobieren und es dann erneut niederzuschreiben“.

Monteverdi brauchte für die Komposition dieses Sonetts also sechs Tage, dann probierte er es zwei Tage lang offensichtlich mit anderen Musikern zusammen aus, um erst danach es endgültig niederzuschreiben. Das zeigt, daß Monteverdi Zeit brauchte und daß er sich erst seiner Arbeit durch das Ausprobieren vergewissern wollte, ehe er die Komposition aus der Hand gab. So erstaunt es denn auch nicht zu lesen, daß er 1620, als in Mantua der Plan einer erneuten Auf-führung der *Arianna* erwogen und er um ein Exemplar der Oper gebeten wurde, er dieses nicht ohne eine Überarbeitung der ursprünglichen Fassung von 1608 aus der Hand geben wollte, wodurch sich die Absendung verzögerte. Bei der verspäteten Übersendung schrieb er am 4. April 1620<sup>17</sup>:

„Invio a V. S. Ill<sup>ma</sup> il rimanente del'Arianna, se più havessi hauto tempo più diligentemente sarebbe stata da me rivista et forse anco di gran longa migliorata“.

Alle diese Fassungen sind bis heute verschollen, so daß wir die von Monteverdi erwähnten Revisionen nicht nachvollziehen können. Deshalb kommt den durch Schütz uns vermittelten Fassungen der beiden Madrigale Monteverdis singuläre Bedeutung zu, weil damit der Monte-verdi-Forschung erstmals zwei Werke in voneinander abweichenden Versionen vorliegen.

### I. *Presso un fiume tranquillo*

Im Erstdruck von 1614 ist das Stück in allen Stimmbüchern *Dialogo a 7* überschrieben. Der Zusatz *Concertato* findet sich nur in der Tavola. Das Kasseler Manuskript zeigt auf den Blättern der Stimmen Canto und Tenore sowie des Continuo die Überschrift *Presso un fiume tranquillo a 7*, die fünf übrigen Stimmen (A, B, 5, 6, 7), die stets als geschlossener Block auftreten, tragen die Bezeichnung *Canzone a 7*, die beiden Partiturae haben keine Angaben.

Wir wissen nicht, ob diese vom Erstdruck abweichenden Bezeichnungen ursprünglich von Monteverdi stammen oder vielleicht von Schütz formuliert sind. Jedenfalls werden mit ihnen verschiedene Aspekte der Werkgestalt angedeutet. „Canzone“ weist zurück auf das mehrchö-rige Musizieren, wobei man beispielsweise an Giovanni Gabrielis sechs mehrchörige Canzonen von 1608 denken kann, die der junge Schütz bei seinem Lehrer kennengelernt haben könnte. Ein fünfstimmiger „Chor“, der bei Monteverdi sicher in solistischer Besetzung gedacht war, ist noch vorhanden. Die beiden Solostimmen bilden die anderen „Chöre“, deren Stimmen bis auf je eine klanglich im dazugehörenden Generalbaß zusammengefaßt sind. Dagegen kennzeichnet die Bezeichnung „Dialogo“ im Erstdruck den „modernen“ Aspekt des Werkes. Redlichs Meinung, daß das Werk noch „vom doppelchörigen Monumentalstil der Venezianer beeinflußt“<sup>18</sup> sei, wird durch die Bezeichnungen im Kasseler Manuskript bestätigt.

Nachstehend sollen nicht alle Differenzen zwischen dem Kasseler Manuskript und dem Erst-druck von 1614 aufgelistet werden, muß bei Manuskripten doch immer mit Flüchtigkeiten gerechnet werden, die als solche leicht erkennbar und korrigierbar sind, die die Substanz eines Werkes jedoch nicht verändern. Vielmehr kommt es mir auf die Stellen an, die ein planvolles und bewußtes Überarbeiten erkennen lassen<sup>19</sup>.

17 Ebenda, S. 163: „Ich sende Eurer Hoheit den Rest von Arianna. Wenn ich mehr Zeit gehabt hätte, hätte ich es noch gründlicher überarbeitet und vielleicht auch noch mehr verbessert“.

18 Hans Ferdinand Redlich, *Claudio Monteverdi - Leben und Werk*, Olten 1949, S. 94.

19 Die Vergleichsstellen in: Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Bd. 6,

An der ersten Stelle<sup>20</sup> erkennt man Monteverdis Arbeit im Bereich der Harmonik. Durch die Veränderung von h' im Kasseler Manuskript zu d'' in dieser Kadenz wird der Dominantdreiklang – modern ausgedrückt – zum Dominantseptakkord, zweifellos eine klangliche Bereicherung.

Der Vergleich der beiden nachstehenden Beispiele zeigt, wie Monteverdi an einer anderen Stelle<sup>21</sup> an der Satztechnik arbeitete.

### Beispiele 1a und 1b

a) Ms. Kassel

b) Druck 1614

The image shows two musical examples, 1a and 1b, comparing the Kassel manuscript and the 1614 printed edition. Each example consists of five staves: Alto (A), Tenor (T), Soprano (S), Bass (B), and Continuo (Bc). In both examples, the vocal parts (A, T, S, B) have a three-measure rest followed by a cadence. The Continuo part (Bc) continues without a rest. The lyrics are: 'cor pia - - - gheprofon - de Ri - spo - se Ri - spo -'.

Enthält das Kasseler Manuskript nach dem Verklingen der Solostimme eine drei Viertel dauernde Pause, bis der nachfolgende fünfstimmige Satz einsetzt, so schließt sich dieser in der Fassung von 1614 nahtlos an die Solostimme an. Diese Umgestaltung entspricht jetzt der Übergangstechnik an entsprechenden anderen Stellen des Werkes.

Monteverdi unterzog auch eine andere Stelle<sup>22</sup> einer Revision.

werden wegen fehlender Taktzählung in dieser Ausgabe wie folgt nachgewiesen: Seite/Akkolade/Takt/Stimme/Note.

20 114/1/5/Quinto/I.

21 115/2/3-5/alle/alle.

22 117/1/4-5/Canto und Continuo/alle.

## Beispiele 2a und 2b

a) Ms. Kassel

te — nel cor Vi -

b) Druck 1614

te nel co - re Vi -

Diese Stelle umfaßt im Kasseler Manuskript einen zusätzlichen Takt, wobei besonders wieder eine drei Viertel dauernde Pause auffällt, die den Fluß der Melodie ungünstig lange unterbricht. Die Umarbeitung dieser Stelle beseitigt das<sup>23</sup>.

Monteverdi hat in der Fassung von 1614 die fünf Stimmen außer Canto und Tenore immer als Block eingesetzt. Das Kasseler Manuskript weicht davon jedoch an einer Stelle<sup>24</sup> ab. In diesem Abschnitt fehlen die beiden höchsten Stimmen, Sesto und Settimo, so daß hier nur ein dreistimmiger tiefliegender Satz vorhanden ist. Im Kasseler Manuskript sind statt dieser Stimmteile Pausen gezählt, so daß ein Schreiberversehen wohl ausgeschlossen werden muß. Monteverdi hat durch die spätere Ergänzung der beiden Stimmteile diesen Abschnitt dem Gesamtduktus des Werkes angepaßt.

Bei dem Ruf „A le guerre“ (ab S. 123 der Malipiero-Ausgabe) vereinigen sich die sieben Stimmen des Werkes zu einem gemeinsamen Satz. In diesem Abschnitt enthält das Kasseler Manuskript im Quinto<sup>25</sup> nur die bei Malipiero gedruckten beiden letzten Noten auf S. 125 und die auf der folgenden Seite zu findenden drei Takte. Dieser Abschnitt ist im Kasseler Manuskript zwei Takte früher notiert, worauf dann zwei zusätzliche Takte mit Pausen folgen. Monteverdi hat in der Fassung von 1614 diesen Abschnitt zwei Takte nach hinten geschoben und die davor nun freiwerdenden zwei Takte mit einer zusätzlichen Phrase gefüllt, die er dem vorhergehenden Basso entnahm. Diese Änderung ergibt eine modifizierte Satzstruktur, die die harmonischen Verhältnisse jedoch nicht verändert.

## II. *Misero Alceo*

Dieses Madrigal besteht aus zwei fünfstimmigen Abschnitten, die ein ausgedehntes Tenorsolo umschließen. Dieser solistische Mittelteil<sup>26</sup> hat in der Handschrift eine Fassung, die sich von

23 Die Lesarten des Drucks von 1614 sind in der Singstimme bei „core“ uneinheitlich. Im Canto fehlt das zweite *fis'*, wie von Malipiero angemerkt. Die Partitura jedoch enthält zweimal *fis'* als Halbe, hier aber verbunden.

24 119-120/1-1/1-5 und 1/Sesto und Settimo/alle.

25 125-126/1/1-3/Quinto/alle.

26 93-97/2-1/1-1/Tenor und Continuo/alle.

der des Druckes wesentlich unterscheidet. Das Notenbeispiel 3 (S. 130–131) zeigt beide Fassungen in synoptischer Untereinanderstellung. (Vgl. auch die Faksimile-Wiedergaben aus der Handschrift, S. 132–133.)

Beispiel 3

a) Ms Kassel

b) Druck 1614

9

17

25

san-ni - di e pos - si ov' e-gli vi - ve e mo - - re Si men-tre lie - to il cor sta-ra - ti a can -

S'an-ni - di e pos - si ov' e-gli vi - ve e mo - - re Si mo-re lie - to il cor sta-ra - ti a can -

33

to Gl'oc - chi lon-ta - ni da so-a - ve ri-so Mi - da-ran vi - ta con l'u-mor del

to gl'oc - chi lon-ta - ni da so-a - ve ri-so Mi - da-ran vi - ta con l'u-mor del

41

pian - - to. Co-si

pian - - to. Co-si



Se fur mill' i martir sien mill' i baci  
 Sien mill' i baci  
 sien mill' i baci      sien mill' i baci.

**Basso continuo sopra**  
**Misero Alceo. a 5.**

Misero Alceo de  
 Voce sola. Tenore.

Ten.  
 Tenor

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly torn paper. It contains several staves of music. The top section features three staves of vocal lines with the lyrics 'Se fur mill' i martir sien mill' i baci' and 'Sien mill' i baci'. Below this is a section for 'Basso continuo sopra' titled 'Misero Alceo. a 5.'. This section includes five staves of music, with the first staff starting with 'Misero Alceo de' and 'Voce sola. Tenore.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper has a yellowish tint and some foxing, characteristic of an old manuscript.

Abbildung 1: Claudio Monteverdi, *Misero Alceo*, Continuo-Stimme der Frühfassung, geschrieben von Georg Schimmelpfennig. Gesamthochschulbibliothek Kassel, 2° Ms. mus. 57 f.

Tenore

Misero Alceo Delian albergo fore Corpi con me ti  
 e ch'al parlar t'appreti e ch'al parlar t'appreti  
 Ego Lidia te lascio e lascio questi poggi fogggi banchi e lascio  
 teo il core Tu sei di pari laccio e pari ardore Meo le-gata  
 fosti e pari ardore fa che ne duo tal hor giri a lassi s'annidie po:  
 si ou'ogli uiva e more Di mentre lido il cor tuarati a carote  
 Gl'occhi lontani dal soave nio Mi carna vota con l'humor del  
 pianto Asi cefi di se il parlar dolente in nio la d'inta u'illo  
 e fu in due parti in tante l'un cor di uio so an' un sol cor di uio so  
 an' un sol cor di uio so an' un sol cor di  
 uio so e fu in due parti in tante l'un cor di uio so an' un sol cor di uio so

Abbildung 2: Claudio Monteverdi, *Misero Alceo*, Tenor-Stimme der Frühfassung, geschrieben von Georg Schimmelpennig. Gesamthochschulbibliothek Kassel, 2° Ms. mus. 57 f.

Der Vergleich der beiden Fassungen ergibt zwei wichtige Unterschiede. In der Kasseler Fassung ist die Tenorstimme in ihrem diastematischen Verlauf bis auf zwei kleine, unwichtige Abweichungen wie in der Druckfassung von 1614 gegeben. Allerdings hat sie vielfach größere Notenwerte, so daß sie neun Takte länger als die Druckfassung ist.

Die zu diesem Abschnitt gehörende Continuostimme zeigt im Kasseler Manuskript tiefgreifende Unterschiede gegenüber der Druckfassung. Um sie zu beschreiben, sind einige Erläuterungen zur textlich-musikalischen Struktur des Mittelteils nötig.

Monteverdi gliederte den Text des solistischen Mittelteils in drei Abschnitte:

Ecco Lidia ti lascio e lascio questi  
poggi beati e lascio teco il core.

Tu se di pari laccio e pari ardore  
meco legata foste e pari ardesti,  
fa che ne duo tal hor' giri celesti  
s'annidi e posi ov'egli vive e more.

Si more lieto il cor starati a canto,  
gl'occhi lontani da soave riso  
mi daran vita con l'humor del pianto.

Zu diesen Abschnitten schrieb Monteverdi eine Vokalstimme, die unter Anpassung an die unterschiedlichen Textlängen zweimal variiert wurde. Im Kasseler Manuskript steht diesen Strophenvariationen eine durchkomponierte Continuostimme gegenüber, die an mehreren Stellen, bezogen auf die Gesangsstimme, noch imitatorische Satztechniken erkennen läßt. (So in den Takten 8/9-11, 14-17 und 38-41.) Die Druckfassung von 1614 enthält diese Techniken nicht mehr. Statt dessen gliedert sich die neue Continuostimme parallel zum Tenor in die gleichen Abschnitte und wird ebenfalls unter Anpassung an die unterschiedlich langen Textabschnitte variiert. Den Strophenvariationen des Tenors entspricht jetzt der variierte Strophenbaß der Continuostimme.

Die Gegenüberstellung der beiden Fassungen wirft einige Fragen auf. Während wir vom Druck als einer authentischen Fassung ausgehen können, steht beim Kasseler Manuskript nur fest, daß Georg Schimmelpfennig der Schreiber ist, der mit größter Wahrscheinlichkeit seine Vorlage von Schütz bekam. Wie diese Vorlage genau aussah, ob Schimmelpfennig bei der Abschrift Änderungen vornahm, wie und auf welchem Wege Schütz diese Werke bekam, darüber kann man bis zur Auffindung weiterer Quellen keine Aussagen machen<sup>27</sup>.

Aufgrund der konkreten Befunde sind zwei Erklärungsmöglichkeiten denkbar. Die erste besteht in der Annahme, daß Schütz eine Quelle hatte, die mit der Druckfassung von 1614 identisch oder dieser doch ähnlich war. Da 1614 nach vielen Erfahrungen der Monteverdi-Forschung lediglich als *Terminus ante quem* anzusehen ist, würde das Erscheinen des Drucks erst nach der Rückkehr von Schütz nach Deutschland das nicht ausschließen. Die Konsequenz aus dieser Annahme wäre, daß Schütz oder vielleicht auch Schimmelpfennig den ursprünglichen Continuo des Mittelteils zugunsten der Fassung, wie sie sich im Kasseler Manuskript findet, geändert haben müßte. Dafür könnten die imitatorischen Satztechniken im Soloabschnitt sprechen, wie

<sup>27</sup> Ich danke Werner Breig für Anregungen zu den nachstehenden Überlegungen.

man sie in dieser Art in Teilen von Schützens *Kleinen geistlichen Konzerten* finden kann. Für eine solche Bearbeitung eines Monteverdi-Werkes findet sich bei Schütz allerdings keine Parallele, und man müßte sich dann fragen, welches Interesse Schütz wohl an den beiden Madrigalen gehabt haben könnte, wenn er mindestens eins von ihnen, *Misero Alceo*, erst in seinem Sinne glaubte bearbeiten zu müssen.

Die zweite, wohl eher zutreffende Möglichkeit besteht in der Annahme, daß das Kasseler Manuskript die ursprünglichen Fassungen der beiden Madrigale Monteverdis wiedergibt. Schütz hätte sie 1612 nach seinem Studium bei Giovanni Gabrieli mit nach Kassel gebracht, während Monteverdi danach durchaus noch genug Zeit hatte, ihnen bis zum Erscheinen des Drucks 1614 die endgültige Gestalt zu geben. Könnte man die Änderungen in *Presso un fiume tranquillo* als eine redaktionelle Überarbeitung ansehen, müßte man bei *Misero Alceo* allerdings von Erst- und Zweitfassungen ausgehen, denn hier sind die Unterschiede im Mittelteil doch sehr einschneidend.

Grundsätzlich wäre ein solcher Vorgang bei Monteverdi denkbar, da er beispielsweise mit seinen bereits zitierten Briefen vom 28. Juli 1607 und vom 4. April 1620 belegt ist. Man müßte sich das Vorgehen bei *Misero Alceo* dann so vorstellen, daß er den Continuo des Mittelteils, wie er im Kasseler Manuskript zu finden ist, durch den Strophenbaß des Drucks ersetzte und die Tenorstimme unter Beibehaltung des diastematischen Verlaufs durch die zahlreichen Verkleinerungen der Notenwerte diesem Strophenbaß anpaßte.

Die Heranziehung der Strophenbaßtechnik, wie sie Monteverdi bereits 1607 im Prolog<sup>28</sup> oder dem großen Beschwörungsgesang „Possente spirito“<sup>29</sup> von *L'Orfeo* praktiziert hatte, kann man dabei nicht als einen Rückschritt werten. Diese Kompositionstechnik erscheint beispielsweise in einigen Werken der Sammlung *Scherzi musicali* von 1632<sup>30</sup>. Selbst in den beiden *Confitebor*-Kompositionen<sup>31</sup> der posthumen Sammlung *Messa[...]*et *Salmi* (1650) findet sie sich noch einmal.

Jede der Strophenbaßvariationen ist so strukturiert, daß sich der chromatische Terzfall gis-e und d-H in ihnen findet<sup>32</sup>. Diese Binnenstruktur nähert die Continuostimme des gesamten Soloabschnitts der späteren Ostinatotechnik Monteverdis an. Man könnte diese nur in *Misero Alceo* vorfindbare Gestaltungsart als eine Übergangsform vom Strophenbaß zum ostinaten Baß hin ansehen, wie er sich dann beispielhaft in einem *Misero Alceo* engverwandten Werk, dem *Lamento della Ninfa*<sup>33</sup>, findet.

*Misero Alceo* erinnert aber auch sehr an den *Lamento d'Arianna*, der in seiner ursprünglichen Gestalt in der Oper durch einen kommentierenden Chor viermal unterbrochen wurde<sup>34</sup>. Der solistische Mittelteil von *Misero Alceo* ist ebenfalls ein Lamento, eine Abschiedsklage, die vom

28 Monteverdi, *Tutte le opere*, Bd. 11, S. 3-8.

29 Ebenda, Bd. 11, S. 84-99.

30 Ebenda, Bd. 10, bei: *Quel sguardo sdegnosetto*, S. 77 ff. und: *Et è pur dunque vero*, S. 82 ff.

31 Ebenda, Bd. 16, S. 129 ff. und S. 144 ff.

32 Siehe dazu auch: Denis Stevens, *Claudio Monteverdi: Dramatic Madrigals and Dialogues*, in: MR 40 (1979), S. 1-13, hier: S. 12.

33 Monteverdi, *Tutte le opere*, Bd. 8, S. 286 ff.

34 Das Libretto der Oper findet sich in: *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno 1608 nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo prinzipe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantova 1608, S. 31-65, hier: S. 54-57.

Chor einleitend und abschließend kommentiert wird. Diese Klage erfährt nun in der Zweifassung von 1614 durch die Heranziehung der Chromatik im Continuo eine wesentliche Intensivierung und Ausdruckssteigerung, gegen die die Kasseler Fassung schwach wirkt.

Damit ist ein wesentliches Moment von Monteverdis Musikästhetik angesprochen. In einem Brief an Alessandro Striggio vom 9. Dezember 1616 äußert sich Monteverdi dazu sehr grundsätzlich<sup>35</sup>:

„Come caro Signore potrò io imitare il parlar de' venti se non parlano! et come potrò io con il mezzo loro movere li affetti! Mosse l'Arianna per esser donna, et mosse parimenti Orfeo per esser homo et non vento; [...] l'Arianna mi porta ad un giusto lamento; et l'Orfeo ad una giusta preghiera.“

In diesem Sinne, so könnte man ergänzen, war auch Alceo ein Mann, durch dessen Klage die Zuhörer im Sinne von Monteverdis „movere li affetti“ emotional bewegt werden sollten. Das gelang Monteverdi mit seiner Zweifassung von 1614 sicher in weit höherem Maße.

Der besondere Wert der beiden uns in Kassel überlieferten Fassungen der beiden Madrigale Monteverdis liegt deshalb weniger in der musikalischen Substanz, sondern viel mehr in der Möglichkeit, an diesen ersten verfügbaren Beispielen Einblicke in Monteverdis Schaffensprozeß zu gewinnen. Monteverdi war offensichtlich gewillt, auch Jahre nach der Fertigstellung einer Komposition sie einer erneuten und kritischen Prüfung zu unterziehen und, wenn nötig, sie auch zu ändern. Und noch etwa wird deutlich: Der Genius Monteverdis war nicht von der Art, daß ihm seine Musik „zuflog“, sondern er hatte an seinen Kompositionen zu arbeiten, damit sie das wurden, was sie sind: Meisterwerke. Diese Einsichten aber erstmals anhand konkreter Beispiele nachvollziehen zu können verdanken wir der Vermittlung durch Heinrich Schütz.

35 Monteverdi, a.a.O., S. 87: „Wie, lieber Herr, kann ich die Sprache der Winde nachahmen, wenn sie nicht sprechen! Und wie kann ich durch solch ein Mittel die Affekte hervorrufen! Arianna bewegte, weil sie eine Frau war, und Orfeo bewegte in gleicher Weise, weil er ein Mann war und kein Wind. [...] Arianna veranlaßte mich zu einer wahrhaftigen Klage und Orfeo zu einem wirklichen Gebet“.