

»Confitebor tibi Domine à 6« – von Monteverdi oder Rosenmüller?

von

ADOLF WATTY

Nachdem der Verfasser im Jahre 1986 das *Confitebor tibi Domine à 6, canto solo con cinque viole* aus zwei Quellen in Uppsala¹, einem handschriftlichen Stimmensatz und einem Tabulaturmanuskript, als ein Werk Claudio Monteverdis veröffentlicht hatte², wurde er mit der Tatsache konfrontiert³, daß das gleiche Werk in einer Berliner Handschrift⁴ Johann Rosenmüller zugeschrieben wird. Mit den nachstehenden Ausführungen möchte ich versuchen, die Frage der Autorschaft des Stückes zu klären.

I. Zum Quellenbestand

Originaldrucke oder Autographe sind für das *Confitebor* nicht bekannt. Für den Stimmensatz in Uppsala ermittelte Bruno Grusnick⁵ als Schreiber Gustaf Düben; die Quelle in Berlin wurde nach Harald Kümmerling⁶ von Georg Österreich geschrieben.

Die beiden Quellen in Uppsala wurden 1664 niedergeschrieben. Der Stimmensatz und der Tabulaturband sind entsprechend datiert. Dagegen läßt sich die Chronologie der Berliner Handschrift nur annähernd festlegen. Kümmerling zufolge⁷ wurde das Manuskript zwischen November 1696 und November 1708 geschrieben. Monteverdi hat man das *Confitebor* damit deutlich früher zugeordnet als Rosenmüller.

1 Universitätsbibliothek Uppsala, Signaturen Vok. mus. i hdskr. 29:22 und 79:10. Die Handschriften gehören zur Düben-Sammlung.

2 Mösel Verlag Wolfenbüttel und Zürich (M. 59.016), 1986. In dieser Edition sind die insgesamt vier Zuschreibungen des Werkes an Monteverdi faksimiliert.

3 Ich danke Eva Linfield für den Hinweis auf ein Referat von Kerala Snyder, in dem diese darauf hinwies, daß in Uppsala in einer Handschrift eine Psalmkomposition Monteverdi zugeschrieben werde, die jedoch von Johann Rosenmüller sei. Nachforschungen des Verfassers bestätigten die Doppelzuschreibung.

4 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 18886/1 (Bokemeyer-Sammlung). Harald Kümmerling (*Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel u. a. 1970 [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18]) bringt auf S. 157 ein Faksimile der ersten Seite dieser Handschrift mit der Autorengabe Johann Rosenmüller.

5 Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung – Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, Tl. 1, in: STMf 46 (1964), S. 52. Den Schreiber des Uppsalaer Tabulatur-Manuskriptes konnte Grusnick nicht ermitteln.

6 Kümmerling (s. Anm. 4), S. 126 und 157.

7 Nach Kümmerling, S. 10 und 19, sind die Gotorfer Signaturen in der Reihenfolge der Niederschriften angelegt worden. Nr. 1309 wurde im November 1696 niedergeschrieben, Nr. 1614 im November 1708. Das *Confitebor* trägt die Signatur Nr. 1447.

Unter dem Namen Monteverdis existierte das Werk vermutlich in einer weiteren Quelle: Im Inventar der St.-Michaelis-Schule zu Lüneburg von 1696 wird unter Nr. 133 ein *Confitebor tibi Domine, à 6. Canto Solo con 5 Violin. (C | I)*. genannt⁸. Der in dem Inventar aufgeführte Bestand ist zwar nicht erhalten, aber nicht nur die identische Titel- und Besetzungsangabe, sondern auch die korrekte Bezeichnung der Tonart sprechen dafür, daß es sich um das gleiche Werk handelte. Eine Parallelüberlieferung mit Zuschreibung an Rosenmüller ist nicht bekannt⁹.

II. Zum Quellenbefund

Wenn auch die Handschriften in Uppsala und Berlin die gleiche Komposition enthalten, so sind sie doch nicht identisch. Die Unterschiede sind aufschlußreich.

Da ist zunächst auf die Besetzung hinzuweisen. Der Stimmensatz in Uppsala nennt auf dem Titelblatt 5 Violen für die Besetzung der fünf Instrumentalstimmen. Die Einzelstimmen sind entsprechend bezeichnet. Das Tabulaturmanuskript spricht neutral von fünf Instrumenten. Im Manuskript Berlin sind jedoch zwei Violinen, zwei Violen und Fagott für die fünf Stimmen vorgeschrieben. Das Ersetzen von Violen durch Violinen, vor allem in den höheren Lagen, entspricht einer Tendenz, die schon bei Monteverdi selber zu beobachten ist, und die sich später allgemein durchsetzte. Allerdings gibt es keine authentische Besetzungsfestlegung von Monteverdi für das Fagott. Dieses Instrument kommt nur vor in Monteverdis *Laetatus sum* (SV 198) aus der posthumen Sammlung *Messa [...] et Salmi* von 1650. Ob diese Besetzung wirklich authentisch ist, muß man wegen des Fehlens weiterer Belege bezweifeln. Sie könnte auch vom Herausgeber Vincenti stammen. Daß Rosenmüller hingegen selber in eigenen Werken für die tiefste Instrumentalstimme das Fagott vorschrieb oder es als Alternative zu einem Violone nannte, ist häufig belegt, allerdings erst bei Werken aus seiner Zeit in Venedig. Die Besetzung der fünften Instrumentalstimme mit Fagott im Berliner Manuskript spiegelt somit eine Praxis wider, die sich zwar bereits in Monteverdis posthumer Sammlung findet, offensichtlich aber erst einer in Venedig später verbreiteten Praxis entspricht.

Im formalen Aufbau des Werkes findet sich im Manuskript Berlin ein wichtiger Unterschied zu den beiden Manuskripten in Uppsala, denn hier ist nach dem 8. Psalmvers zusätzlich ein Ritornell eingesetzt worden. Formale Gründe dürften bei diesem Eingriff eine Rolle gespielt haben, denn die Rondo-Anlage des Werkes gewinnt dadurch eine größere Geschlossenheit. Nimmt man die Sinfonia und das Ritornell am Anfang des Werkes als eine aus unterschiedlichen Teilen bestehende Einleitung, so besteht die Komposition des eigentlichen Psalms aus einer spiegelbildlichen Folge von Vokal- und Instrumentalteilen. Der Vokalteil zu den Versen 7 und 8 wäre die formale Mittelachse des Werkes, während dieser Aufbau in der Fas-

8 Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907/08), S. 610.

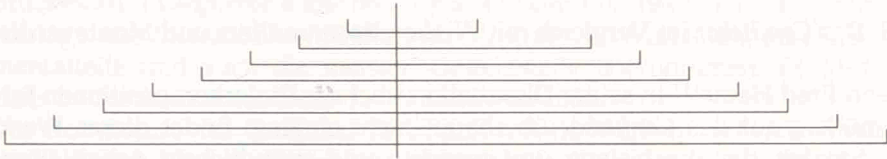
9 Vgl. Kerala J. Snyder, *Johann Rosenmüller's Music for Solo Voice* (2 Bde), Ph. D. Yale University 1970, Ann Arbor 1971, Bd. 1, S. 201.

sung Uppsala nicht so stringent durchgeführt ist. Diese Überarbeitung hat außerdem zur Folge, daß die beiden Teile mit 219 zu 218 Takten fast gleichlang sind.

1. Einleitung: Sinfonia und Ritornello

2. Psalm (einschließlich der in der römischen Liturgie verbindlichen Doxologie)¹⁰:

Vo Ri Vo Ri Vo Si Vo Ri Vo Ri (neu) Vo Si Vo Ri Vo Ri Vo



Da alle Ritornelle identisch sind, gelang die formale Austarierung des Werkes, ohne daß ihm etwas weggenommen oder Fremdes hinzugefügt wurde. Das spricht für das ausgeprägte Formempfinden und die Behutsamkeit des Bearbeiters.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Manuskripten in Uppsala und Berlin besteht in der Art der Abfolge der Werkteile. In der Version Uppsala werden alle Teile, vokale wie instrumentale, unverbunden aneinandergereiht. In der Version Berlin ist das nicht immer der Fall. An insgesamt fünf Stellen überschneiden sich die Teile: Viermal fällt in den Schlußtakt eines Vokalteils bereits das Ritornell ein, und einmal ist es umgekehrt.

Im Berliner Manuskript sind einzelne diastematische Varianten teils als Schreibfehler zu identifizieren, teils aber auch Indizien einer Bearbeitung. So fällt auf, daß im ersten Takt der Sinfonia die Oberstimme (Violine 1) eine Terz höher (g" statt e" in der Uppsala-Fassung) und der Continuo baß zusammen mit der fünften Stimme auf c' (statt c wie in Uppsala) beginnt. Das Ergebnis ist ein stärkerer Lagenkontrast zwischen den beiden Eingangstakten. Er wird verschärft durch den vorgeschriebenen dynamischen Gegensatz zwischen f (Takt 1) und p (Takt 2). Dynamikbezeichnungen aber sind generell bei Monteverdi äußerst selten, so daß auch hier wieder die Hand des Bearbeiters erkennbar wird.

Die Version Berlin des *Confitebor* stellt offensichtlich eine Bearbeitung der Version Uppsala dar, wobei Gestaltungsmerkmale des reifen Rosenmüller aus seiner Zeit in Venedig zu erkennen sind. Die Version Uppsala wäre demnach die ältere, ursprüngliche Werkgestalt, was auch mit der wesentlich früheren Überlieferung dieser Fassung in Einklang stünde. Ein umgekehrtes Verhältnis der beiden Werkgestalten scheidet wohl aus Gründen der Überlieferungschronologie aus.

Damit aber ist die Frage nach dem Komponisten dieses Werkes noch nicht beantwortet. Handelt es sich bei der Version Uppsala um ein Werk Monteverdis, das

¹⁰ Im folgenden Diagramm stehen die Abkürzungen Vo, Ri und Si für Vokalteil, Ritornell und Sinfonia.

Rosenmüller seinen erweiterten kompositorischen Erfahrungen in Venedig anpaßte, oder bearbeitete dieser eine eigene Frühfassung?

In den nachstehenden Untersuchungen soll der Frage nachgegangen werden, ob und wie die Fassung Uppsala mit vergleichbaren Werken Rosenmüllers korrespondiert, oder ob sich Merkmale erkennen lassen, die für eine Zuweisung des *Confitebor* an Monteverdi sprechen. Als Vergleichsmaterial werden neben den Werken Monteverdis vor allem die monodischen Psalmvertonungen Rosenmüllers in den Berliner Handschriften herangezogen.

III. Das *Confitebor* im Vergleich mit Werken Rosenmüllers und Monteverdis

Während Fred Hamel¹¹ in seiner Dissertation über die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers auf das *Confitebor* überhaupt nicht einging, findet dieses Werk bei Kerala Snyder, der die bislang umfassendste und gründlichste Arbeit über die Werke Rosenmüllers zu danken ist, ein besonderes Interesse, denn »Rosenmüller [...] imposes a musical organization on the text to a degree not found in any of the other psalm settings«¹².

An erster Stelle betont Snyder, daß das Ritornell insgesamt siebenmal über das ganze Stück verteilt auftritt und ihm damit durchgehend eine Rondostruktur verleiht. Das sei deshalb so bemerkenswert, weil Instrumentalritornelle oder Vokalrefrains bei Rosenmüller, wenn überhaupt, nur in Verbindung mit den ersten vier bis sechs Psalmversen auftraten, in den folgenden Versen und der Doxologie jedoch nicht mehr¹³. Hier wird ein erster deutlicher Unterschied zwischen dem *Confitebor* und den übrigen Werken Rosenmüllers sichtbar.

Snyder unterstreicht diese Differenz noch, indem sie das *Confitebor a voce sola con violini* (SV 193) aus Monteverdis schon genannter posthumer Sammlung *Messa [...] et Salmi* von 1650¹⁴ als Vergleichsstück heranzieht. Auch hier, so Snyder, erscheint das viertaktige Ritornell "at the end of an introductory *sinfonia* and separates nearly every verse of the psalm, creating an extensive common-time unit up to the *Gloria Patri* [...]. Rosenmüller never set all the verses of a psalm in a single unit, such as this«¹⁵. Die Parallele zwischen der Anwendung des Ritornells und der Formbildung in diesem gesicherten Monteverdi-*Confitebor* und dem *Confitebor* in Uppsala und Berlin ist eindeutig.

Es gibt aber noch weitere Ähnlichkeiten zwischen den Stücken. Beide sind bis auf wenige Verse auf der Strophenbaßtechnik aufgebaut. Die Strophenbässe sind

11 Fred Hamel, *Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers*, Straßburg 1933, Neudruck Baden-Baden 1973 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 11).

12 Snyder, S. 102.

13 Snyder, S. 101. Ergänzend hierzu ist festzustellen, daß die Psalmvertonung *Domine, ne in furore tuo* (Berlin, aus Ms. 18883 B 4 [Hamel Nr. 76, Snyder Nr. I/15]) dreimal etwa in der Mitte des Werkes identische Ritornelle bringt. Dasselbe gilt für die Psalmvertonung *Ecce nunc benedicite* (Berlin, aus Ms. 18883 A2 [Hamel Nr. 78, Snyder Nr. I/16]).

14 Monteverdi, *Tutte le opere*, hrsg. von G. Francesco Malipiero (im folgenden: GA), Bd. 16, S. 129-143.

15 Snyder (s. Anm. 9), S. 97.

von Vers zu Vers variiert, weil sie in ihrer Länge den unterschiedlichen Silbenzahlen der Psalmverse angepaßt werden mußten.

Dazu werden jedoch jeweils verschiedene Variationstechniken angewandt. In Monteverdis posthum veröffentlichtem *Confitebor* besteht die Grundgestalt des insgesamt siebenmal variierten Strophenbasses aus einer schrittweise absteigenden C-Dur-Tonleiter, die von c' nach Erreichen der unteren Tonika c weiter bis zur darunterliegenden Dominante G absteigt und dann von E über die Subdominante F und die Dominante G auf die Tonika zurückspringt¹⁶. Diese Grundgestalt wird vielfältig variiert, bleibt als solche aber immer erkennbar. Bei seiner Umarbeitung des Stückes zum *Confitebor a due voci con due violini* (SV 194)¹⁷ hat Monteverdi die Formanlage, das thematische Material, die Strophenbaß-Varianten, den Baß der Instrumentalteile und auch die meisten Gesangsteile übernommen. Es findet sich ebenfalls in der Sammlung *Messa [...] et Salmi* von 1650.

Der Komponist des *Confitebor* in Uppsala/Berlin bedient sich zur Erreichung der jeweils von Vers zu Vers benötigten Länge einer Art Versatztechnik. Die dreiteilige Grundgestalt erkennt man am besten beim Vers »Memor erit in saeculum«. In den ersten fünf Takten erscheint die Eingangswendung, mit der jeder Vers eingeleitet wird (Takte 151-155)¹⁸. Sie kadenziiert zweimal nach c. Eine zweite Wendung endet mit einer Kadenz nach g (Takte 155-159). Die längere Schlußwendung (Takte 159-167) führt wieder nach c zurück. Aus diesen drei Teilen des Strophenbasses wird nun jede Variante dadurch gebildet, daß sie stückweise, dabei teilweise auch transponiert und verlängert, auf die notwendige Länge gebracht wird. Eingangs- und Schlußwendung sind jeweils deutlich zu hören, so daß der Eindruck eines Strophenbasses immer klar vorhanden ist. Dieses Verfahren unterscheidet sich deutlich beispielsweise von der Strophenbaßtechnik in Monteverdis *L'Orfeo*, wo man sie im Prolog der *Musica*¹⁹ in Verbindung mit dem rezitativischen Stil oder in »Possente spirito«²⁰ in Verbindung mit dem konzertanten Stil vorfindet, und wo bei gleichbleibender Diastematik die rhythmischen Werte derart verlängert werden, daß der Baß kaum noch als Strophenbaß zu erkennen ist. Dagegen bleibt in vier weltlichen Kantaten Monteverdis²¹ der Strophenbaß unverändert, weil die Texte zu diesen Werken jeweils gleiche Versmaße mit gleichen Silbenzahlen besitzen, so daß sich Anpassungstechniken für die Strophenbässe erübrigen.

Ritornelltechnik und Strophenbaß, die Formgrundlagen des Uppsala/Berliner *Confitebor*, begegnen also bei Monteverdi, während sie für Rosenmüller eher untypisch sind.

16 Siehe dazu exemplarisch die Takte 37-42 des Werkes.

17 GA Bd. 16, S. 144-166.

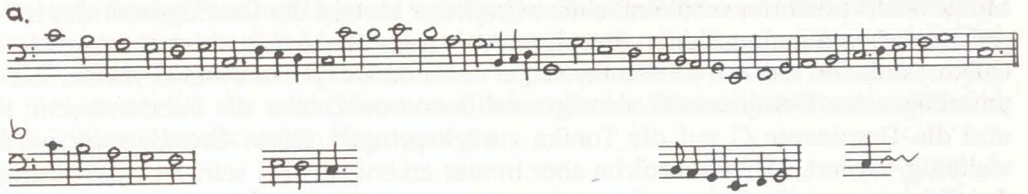
18 Die Angaben beziehen sich auf die in Anm. 2 genannte Edition.

19 GA Bd. 11, S. 3 ff.

20 Ebd., S. 84 ff.

21 *Tempo la cetra* SV 117 (GA Bd. 7, S. 1-7), *Ohimè, ch' io cado* SV 316 (GA Bd. 9, S. 111-116), *Quel sguardo sdegnosetto* SV 247 (GA Bd. 10, S. 77-79) und *Et è pur dunque verò* SV 250 (GA Bd. 10, S. 82-90).

Höchst aufschlußreich ist auch der Vergleich des Strophenbasses des *Confitebor* aus Uppsala und Berlin (Notenbeispiel a) mit dem von Monteverdis *Confitebor a voce sola con violini* (Notenbeispiel b)²²:



Die Gegenüberstellung beider Bässe macht deren enge Verwandtschaft deutlich, sind deren Anfangs- und Schlußwendungen doch diastematisch sehr ähnlich. Die Fassung Uppsala/Berlin verdoppelt die Kadenz dieser beiden Teile und bringt zusätzlich den nach G modulierenden Mittelteil. Im Grunde ist dieser Baß nichts anderes als die Erweiterung des Basses aus dem Monteverdi-*Confitebor* der Sammlung von 1650.

Bei der Untersuchung des Berliner *Confitebor* fällt Snyder die aus dem Rahmen fallende Komposition des Verses »Sanctum et terribile nomen eius« auf. Zum Psalm stellt sie fest: »The text provides little in emotional contrasts, apart from the obvious 'Sanctum et terribile nomen ejus', of which Rosenmüller takes full advantage.«²³ Tatsächlich steht dieser Abschnitt außerhalb der sonstigen formalen Gestaltung im Stück; auch die Strophenbaßtechnik wird hier verlassen. Aber dazu findet sich in Monteverdis *Confitebor a voce sola* aus der Sammlung von 1650 – auch in der Umarbeitung dieses Werkes für zwei Solostimmen –, die entsprechende Parallele. Diese geht bis in die Feinstruktur der Gestaltung: »Sanctum« hat einen ruhigen Duktus, »et terribile« ist in der Musik heftig bewegt, der Schluß »nomen eius« kehrt zum ruhigen Duktus zurück. Sehr prägnant zeigen sich diese Gestaltungsmerkmale auch in Monteverdis *Confitebor terzo alla francese* (SV 267) aus der Sammlung *Selva morale e spirituale*, dem klassischen Beispiel für Monteverdis *conciato genere* im Bereich seiner Kirchenmusik²⁴. Im *Confitebor secondo* (SV 266) derselben Sammlung²⁵ hat Monteverdi wiederum einem betont ruhigen »Sanctum« im geraden Takt ein heftig bewegtes »et terribile« im ungeraden Takt gegenübergestellt. Die »aufgeregte« Sechzehntelbewegung bei »et terribile« findet sich in beiden *Confitebor*- Fassungen aus der Sammlung von 1650 wieder, und auch bei »et terribile« im Uppsala/Berlin-*Confitebor* kann ein abgeschwächtes *conciato genere* nicht geleugnet werden.

Neben dem durchgängigen Ritornellgebrauch gibt es weitere Übereinstimmungen des Uppsala/Berlin-*Confitebor* mit Werken Monteverdis. Auf die symmetrische Einfügung der beiden Sinfonien in der Handschrift Uppsala wurde bereits hingewiesen. Ergänzend dazu sind nun die beiden ariosen Verse »Memoriam« und »Redemptionem« zu nennen, die jeweils einer der beiden Sinfonien zugeordnet sind.

22 Hierfür wurde auf die oben beschriebenen Grundfassungen der Strophenbässe zurückgegriffen.

23 Snyder (s. Anm. 9), S. 104.

24 GA Bd. 15, S. 352-367.

25 Ebd., S. 338-351.

Parallelen dazu finden sich in den *Confitebor*-Kompositionen Monteverdis (»a voce sola« und »a due voci«) aus der Sammlung von 1650. Zur abweichenden Gestaltung des »Sanctum et terribile nomen eius« ist in beiden Werken ein symmetrisches Gegenstück mit dem Vers »Magna opera Domini exquisita in omnes voluntates eius« in der ersten Hälfte der Komposition eingefügt. Beide Verse haben wie die beiden korrespondierenden Versvertونungen des Uppsala/Berliner *Confitebor* einen weitgehend übereinstimmenden Baß, der vom Strophenbaß abweicht.

Aufschlußreich ist ein Vergleich der Instrumentalsätze im Uppsala/Berlin-*Confitebor* mit solchen in anderen Psalmvertونungen Rosenmüllers. Hier bieten sich wegen der Fünfstimmigkeit der Instrumentalsätze zwei Werke an: *Domine, ne in furore tuo* für Basso solo, zwei Violinen, zwei Violetten und Fagotto con il Basso continuo²⁶ und *In te, Domine, speravi* (erste Version für Alto solo con 5 viole)²⁷. Die nur teilweise ausgeschriebene fünfte Stimme entspricht jedoch in beiden Rosenmüller-Stücken dem Continuo-Baß. Streng genommen liegt also nur Vierstimmigkeit vor, ein Befund, der sich aber mit dem im Uppsala/Berlin-*Confitebor* deckt.

Zwei Unterschiede fallen jedoch auf. In den beiden Rosenmüller-Stücken sind die Sätze durchgehend deutlich virtuoser gehalten, und bis auf wenige Stellen sind alle Stimmen in gleicher Weise homorhythmisch gearbeitet. Das gilt zwar auch für die Sinfonia in den Manuskripten Uppsala und Berlin, aber in den Ritornellen und den Concertatosätzen der Gesangsteile, die alle im ungeraden Takt gehalten sind, ist der Kontrast zwischen den beiden bewegten Oberstimmen und den nahezu statischen, fast wie Stützzakorde fungierenden Unterstimmen nicht zu übersehen. Bei Monteverdi finden sich dazu Parallelen. »Illustratevi o cieli« zum Beispiel aus Monteverdis Oper *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*²⁸ zeigt das gleiche Satzbild mit bewegteren Oberstimmen.

Ein Abschnitt im Uppsala/Berlin-*Confitebor* weicht allerdings von dieser Satztechnik ab. In »Sanctum et terribile nomen eius« verläuft bei »terribile« der ungeradtaktige Satz komplett homorhythmisch. Aber auch dazu gibt es in der *Ulisse*-Oper eine Parallele: »Alle morti, alle stragi, alle ruine«²⁹ ist ähnlich homorhythmisch vertont. In beiden Fällen geht es um den Affekt der Furcht und des Schreckens: bei »terribile« ebenso wie bei »Auf zum Sterben, zur Schlacht, zur Vernichtung«. Die Homorhythmik dient hier als Ausdrucksmittel im Sinne von Monteverdis *concitato genere*. Angesichts der rhythmischen Übereinstimmung mit den Takten 4-6 des *Ulisse*-Abschnitts könnte das »terribile« des Psalms als ein Zitat des »alle ruine« aus der Oper angesehen werden. Schließlich stimmt die Musik beider Stücke auch im steten Lagenwechsel bei ansonsten gleichen Akkorden überein.

Diese parallele Kompositionsweise bei gleicher Affektlage entspricht Monteverdis erklärtem Gestaltungswillen. Im Vorwort zum 8. Madrigalbuch von 1638 beschreibt er, wie er das *concitato genere* entwickelte und im *Combattimento di Tancredi*

26 Aus Ms. Berlin 18883 B 4 (Hamel Nr. 76, Snyder Nr. I/15).

27 Aus Ms. Berlin 18889 A 2 (Hamel Nr. 109 [1], Snyder Nr. I/25, 1. Version). Im Berliner Manuskript dieses Werkes wird in der Überschrift von fünf Violon gesprochen. Dagegen steht am Beginn der fünften Stimme in der Akkolade die Bezeichnung »Fagotto«.

28 GA Bd. 12, S. 211-216.

29 Ebd., S. 169.

e *Clorinda* erstmals anwandte, und dann erklärt er, daß er weitere Werke in dieser Art gemacht habe, solche für die Kirche und solche für die Kammer³⁰.

Wie weit das Uppsala/Berlin-*Confitebor* von der geistlichen Musik Rosenmüllers entfernt erscheint, läßt sich an dessen Kantaten aufzeigen. »A number of Rosenmüller's works for solo voice may be called cantatas, if we use the term in a modern sense, as indicating composite vocal works made up of separate contrasting parts.«³¹ Die Betonung liegt hier zu Recht auf »modern sense«, im Gegensatz zum ursprünglichen Typ der Kantate, wie man ihn um 1620 erstmals bei Alessandro Grandi finden kann: Sein grundlegendes Gestaltungsmerkmal ist die Strophenbaßtechnik³². Eugen Schmitz³³, auf den sich auch Kerala Snyder bezieht, verengte den von Grandi gebotenen Kantatenbegriff zunächst auf ausschließlich weltliche und einstimmige Werke, die dann im Laufe der Entwicklung des 17. Jahrhunderts durch die Heranziehung von Instrumentalteilen, Rhythmuswechseln, ariosen und noch später rezitativischen Partien eine Ausweitung und Umwandlung erfahren hätten. In Rosenmüllers venezianischer Zeit hat sich die Kantate von der Strophenbaßtechnik vollständig gelöst und beruht vor allem auf dem Wechsel von Rezitativ und Arie, ergänzt durch Ritornelle oder Sinfonien. »Although in its early stages the secular cantata did not presuppose independent arias with closed forms, this had become standard by the time Rosenmüller arrived in Italy.«³⁴

Vergleicht man diese notgedrungen sehr knappe Entwicklungsskizze der Kantate bis hin zu Rosenmüller mit dem Uppsala/Berlin-*Confitebor*, so wird eine zeitliche Einordnung möglich. Von dem »modern sense« der Kantaten Rosenmüllers - »the alternation of recitative and arias, and some kind of instrumental introduction«³⁵ - unterscheidet sich das Uppsala/Berlin-*Confitebor* in signifikanter Weise: In den meisten Teilen liegt Strophenbaßtechnik vor, die Arienformen ausschließt. In zwei Teilen findet man eine ariose Gestaltungsweise und in »Sanctum et terribile nomen eius« sogar wortbezogene Affektausdeutung im Sinne von Monteverdis *concitato genere*. Dazu kommt noch das Arbeiten mit zwei selbständigen Instrumentalteilen, die zu einer offensichtlich bewußten formalen Gestaltung herangezogen werden. Aufgrund seiner Strophenbaßtechnik ist das Uppsala/Berlin-*Confitebor* im Sinne Grandis als eine Kantate zu bezeichnen, aber im Gegensatz zu den Kantaten Rosenmüllers als eine frühe des oberitalienischen Typs³⁶. Parallelen dazu gibt es bei Monteverdi mit seinen vier genannten weltlichen Kantaten sowie den

30 Ein Faksimile dieses Vorworts findet sich bei Monteverdi, *Tutte le opere*, Bd. VIII, S. III. Vgl. auch die zweisprachige Edition der Vorrede bei Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien 2), S. 143-146.

31 Snyder (s. Anm. 9), S. 109.

32 Snyder ebd., Anm. 20.

33 Eugen Schmitz, *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 1914, Reprint Hildesheim 1966.

34 Snyder (s. Anm. 9), S. 112.

35 Snyder, S. 113.

36 Schmitz machte deutlich, daß etwa in Rom die Kantate bei Rossi und Carissimi eine andere Entwicklung nahm.

beiden *Confitebor*-Kompositionen aus der posthumen Sammlung von 1650, bei Rosenmüller offensichtlich jedoch keine.

Faßt man die vorstehenden Einzeluntersuchungen zusammen, so muß man aufgrund der vielfältigen Übereinstimmungen in der Gestaltung, der engen thematischen Verwandtschaft mit dem Strophenbaß der posthum veröffentlichten *Confitebor*-Komposition Monteverdis und wegen des Zitats aus Monteverdis *Ulisse*-Oper das Uppsala/Berlin-*Confitebor* als ein Werk Claudio Monteverdis ansehen, zumal sich Vergleichbares in Werken Rosenmüllers nicht findet. Die ca. 40 Jahre frühere Zuweisung des Werkes in den Uppsala-Handschriften an Monteverdi spricht ebenfalls dafür.

Wie ließe sich dann die in Berlin vorliegende Zuschreibung des Werkes an Johann Rosenmüller erklären? Dazu sollte folgendes bedacht werden: Rosenmüller kam ca. 1658 nach Venedig und war, wenn vielleicht nicht sofort, dann jedoch bald danach Mitglied der Kapelle des Markusdomes. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er dort neben vielen anderen Anregungen auch noch unveröffentlichte Werke Monteverdis vorfand, so wie ja auch 1650 zum weitaus größten Teil aus solchen Beständen die posthume Sammlung *Messa [...] et Salmi* zusammengestellt worden war.

Sicher ist, daß sich Rosenmüller Werke anderer Komponisten abschrieb, eine übrigens weitverbreitete Praxis in dieser Zeit. Als Beleg dafür kann auf das Manuskript Mus. Ms. 730 der Bokemeier-Sammlung verwiesen werden, ein *Laudate pueri* von Antonio della Tavola, auf dem Österreich vermerkte: »Diese Partitur hat der seel. H. Johan Rosenmüller in Italien mit eigener Hand geschrieben«. ³⁷ Vermutlich hat sich Rosenmüller das Werk Monteverdis abgeschrieben und dabei im oben beschriebenen Sinne bearbeitet. Österreich, der nach der oben zitierten Notiz die Handschrift Rosenmüllers kannte, wies in seiner Abschrift – vielleicht nach Rosenmüllers Autograph? – diesem das Werk auch zu, weil er nicht erkennen konnte, von wem es wirklich war.

37 Kümmerling (s. Anm. 4), S. 66 und Snyder (s. Anm. 9), S. 12. Eine Seite aus diesem Manuskript findet sich als Faksimile in MGG 11 (1963), Sp. 918.